

klangkunst

Herausgegeben von der **AKADEMIE DER KÜNSTE** Berlin



Prestel München · New York

Erschienen anlässlich von **sonambiente festival für hören und sehen** internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der **AKADEMIE DER KÜNSTE Berlin** 9. August – 8. September 1996

Festivalleitung/Projektleitung

Christian Kneisel, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth

Assistenz – Ingrid Buschmann, Golo Föllmer, Jan Gerigk, Petra Krebs

Produktionsassistent – Harald Hillebrecht

Mitarbeit – Angela Flehr, Ute Baumgärtel

Technische Leitung – Thomas Staack

Assistenz – Frank Jaginiak

Tontechnik – Matthias Kirschke

Studio für Elektroakustische Musik – Gerd Rische

Lichttechnik – Stefan Voigt

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit – Elisabeth Gläser

Assistenz – Ute Kiehn

Fotodokumentation – Kay-Uwe Rosseburg

Videodokumentation – Sabine Groschup, Lars Degenhardt

CD-Produktionsleitung – Michael Duwe

Internet-Gestaltung – Dominik Arndt, Jan Gerigk

Verantwortlich für den Katalog – Helga de la Motte-Haber

in Zusammenarbeit mit der Projektleitung

Gesamtreaktion – Helga de la Motte-Haber unter Mitarbeit von Golo Föllmer

Redaktion des Kapitels ›Künstler und Projekte‹ – Golo Föllmer, Cordula Jasper

Lektorat – Peter Stepan

Übersetzungen im Kapitel ›Künstler und Projekte‹ – Martha Brech,

Golo Föllmer, Cordula Jasper, Volker Straebel (engl.), Jutta Landwehr (ital.),

Nathalie Singer (frz.); Übersetzungen im Textteil – Martha Brech (Beiträge von

R. Murray Schafer und Paul DeMarinis), Gregor Schmitz-Stevens (Beitrag von

Douglas Kahn), Nathalie Singer (Beitrag von Jean-Yves Bosseur)

Bibliografien im Kapitel ›Künstler und Projekte‹ – Volker Straebel

Eine CD-Dokumentation des Festivals auf ›The Listening Room‹

(Akademie der Künste/edel-company Hamburg) ist ab September 1996 der

Buchhandelsausgabe des vorliegenden Katalogs beigelegt

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Klangkunst: erschienen anlässlich von ›sonambiente – festival für hören und sehen‹,

Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste, Berlin

9. August – 8. September 1996 / hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin.

Verantw. für den Katalog – Helga de la Motte-Haber. Übers. Martha Brech ...

München · New York: Prestel

ISBN 3-7913-1699-0

NE: la Motte-Haber, Helga de; Akademie der Künste <Berlin>; ›sonambiente – festival für

hören und sehen‹, Internationale Klangkunst <1996, Berlin>

Buch. – 1996

CD. – 1996

© Prestel-Verlag, München · New York 1996

Akademie der Künste, Berlin

Photonachweis siehe S. 303

Prestel-Verlag Mandlstraße 26 80802 München

Telefon 089. 381709-0 Telefax 089. 381709-35

Gestaltung – Petra Lüer, München

Gestaltung des Umschlags sowie der Seiten 18-31 und 186-201

graphisches büro cyan, Berlin

S. 196 – Funny Farm/Yazmen

Reproduktionen – Repro line, München

Satz – Wigelpoint, München

Druck – Pera Druck Matthias GmbH, Gräfelfing

Bindung – R. Oldenbourg, München

Printed in Germany

ISBN 3-7913-1699-0 (mit CD)

199691

Akademie der Künste
DREIHUNDERT JAHRE
Hochschule der Künste

Gefördert aus Mitteln der
Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin

Mit freundlicher Unterstützung von

▲ Delta Air Lines

Masarykova univerzita Filozofická fakulta, Ústřední knihovna	
Přij.č.	13-9401-07
Sign.	
Syst.č.	524 009

inhalt

zur einföhrung

christian kneisel/matthias osterwold/
georg weckwerth 6

klangkunst – eine neue gattung ?

helga de la motte-haber 12

orte

fotografien von kay-uwe rosseburg 18

künstler und projekte

exemplarische arbeiten von 67 klangkünstlern 34

17 sonderprojekte 158

farbsequenz

..... 184

textbeiträge

grenzüberschreitungen

musikalische reisen auf der oberfläche:

optische und akustische zeit

michael glasmeier 204

die extrapolation der musik in den raum

helga de la motte-haber 207

soundscape und akustische ökologie

r. murray schaffer 210

klang(in der)landschaft – sound(e)scape

to open space

sabine breitsameter 213

töne für die straße

golo föllmer 216

klangraum und klanginstallation

volker straebel 219

wasser und die auflösung des mediums

douglas kahn 222

klang und baukunst – musik- und

zeitstrukturen in der neueren architektur

gisela baumann / georg weckwerth 226

hören im musikalischen environment

sabine sanio 230

musik performance kunst

barbara barthelmes/matthias osterwold 233

technologie und künstlerische transformation

installation und technologie

jean-yves bosseur 242

der multimedia-paragone

dieter daniels 247

essay anstelle einer sonate

paul demarinis 251

musikalische wandlungen elektronischer technik

andré ruschkowski 253

der videoclip – technik, ästhetik, synästhetik

heiner bild/peter rolloff 258

radiokunst als raumkunst

manfred mixner 261

klangmaschinen – maschinenklang

maschinisten und mechaniker in der akustischen kunst

gottfried hattinger 264

aufzeichnungstechnologien – materialität und immaterialität von musik

diedrich diederichsen 267

transplantation im digitalen

bernhard vief 270

anhang

klangkunst im 20. jahrhundert – eine chronologie

helga de la motte-haber 276

literatur 296

register 300

Im Rfickblick auf die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert wird deutlich, daB ihre innovativen und avantgardistischen Strömungen geprägt sind von Ansätzen, die traditionellen Grenzen der Gattungen zu überschreiten, die Kfünste und ihre spezifischen Medien zu verzahnen und sie unter Einbeziehung von Wissenschaft und technologischer Entwicklung zusammenzuführen. An der Grenze zur Jahrtausendwende sind die Übergänge zwischen den Kfünsten fließend geworden, die Grenzen der Sparten vielerorts aufgelöst, und in zahllosen Kunstwerken sind verschiedene Medien präsent. Intermedia-Kunst ist zum Normalfall geworden.

›Klangkunst‹ ist Kunst zwischen den Kfünsten, ist Intermedia-Kunst par excellence. Der noch nicht sehr geläufige Begriff faßt ebenso wie sein englisches Synonym ›sound art‹ alle möglichen Spielarten von Kunst mit Klängen zusammen, mit realen wie auch mit imaginären und virtuellen Klängen, die sich mit anderen Medien und Materialien im Kunstwerk zu einer integrierten, nicht mehr zerlegbaren Einheit verbinden.

Auf dem Feld der Klangkunst betätigen sich Künstler unterschiedlichster Provenienz, realisiert sich doch Klangkunst im Schnittfeld von Musik, bildender Kunst, Theater, Tanz, Film, Video und neuen Medien in einer Fülle verschiedener Formen: Klangskulpturen, Klanginstallationen, Environments, Performances, Aktionen, Klangtheater, Klangpoesie bis hin zu medienkünstlerischen Arbeiten mit Radio, Film, Video und Computernetzen. Mit der Synthese von Klang, Bewegung, Zeit, Raum und Form sprechen klangkünstlerische Arbeiten den Wahrnehmungsapparat direkt und simultan an. Klangkunst setzt die Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung voraus. Sie ist Kunst zum Hören wie zum Sehen, nicht selten auch zum Tasten, manchmal sogar zum Riechen und Schmecken.

Die Feststellung, daB sich Hören und Sehen gegenseitig ergänzen, daB Wahrnehmung ganzheitlich funktioniert, bringt eine Selbstverständlichkeit zum Ausdruck, die allerdings durch die vor allem im 18. Jahrhundert in Europa postulierte Isolierung der Kfünste voneinander und die strikte Unterteilung in Raum- und Zeitkfünste in Frage gestellt war – Reflex des heraufziehenden bürgerlich-industriellen Zeitalters und seiner Ökonomie der Arbeitsteilung und Spezialisierung. Dagegen ist das Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen sinnlicher Erfahrung Bestandteil der Kunstausbübung in früheren Zeiten, in der Volkskunst und in außereuropäischen Kulturen, oft eingebettet in rituelle oder sakrale Zusammenhänge wie Feste und religiöse Zeremonien. Aber auch in der europäischen Hochkunst des 19. Jahrhunderts keimt der Gedanke einer Vereinigung der Kunstgattungen wieder auf. So fußen etwa Wagners Utopie des Gesamtkunstwerks oder Skrjabins Idee einer synästhetischen Kunst auf der Vorstellung ganzheitlicher Wahrnehmung. Mit der Jahrhundertwende brechen sich dann in verschiedenen Schüben der Avantgarde Formen eines substantiell erweiterten Werk- und Kunstbegriffs Bahn, die durch die Überschreitung der Gattungsgrenzen, die Zusammenführung der Medien und die Annäherung von Kunst und Leben charakterisiert sind.

Wenn man den waghalsigen Versuch unternimmt, die rasante Entwicklung ›musikalischer‹ Intermedia-Kunst im 20. Jahrhundert stichwortartig auf engstem Raum zusammenzufassen, dürfen folgende Stationen, die in den Aufsätzen dieses Bandes ausführlich zur Sprache kommen, nicht fehlen:

Charles Ives (und sein Vater George): raummusikalische und andere kompositorische Experimente – Italienischer und russischer Futurismus: Emanzipation der Geräusche, Musik der Maschinen, Simultaneität – Dada: Collage, Aktion,

Lautpoesie, ›objet trouvé‹ – Marcel Duchamp: Forscher Künstler, Konzept, ›ready made‹, ›sculpture musicale‹, ›Erratum musical‹ – Erik Satie: Rosenkreuzer, Dadaist, Konzeptualist, Neoklassizist, Vordenker der Klanginstallation, funktionaler Musik, Minimalismus, musikalischer Grafik – Wassily Kandinsky, Paul Klee, Robert Delaunay u.a.: Musikalisierung der Bilder – Bauhaus: Integrationsmodell der künstlerischen Sparten – Edgard Varèse: ›son organisé‹, Verräumlichung der Musik – John Cage: Zentralfigur, Drehscheibe, Integrator, Polarisator, Künstlerphilosoph, Erfinder, Mykologe, ›indeterminacy‹, grafische Notation, Anreger von Happening-, Event-, Performance-Kunst, auch von ›minimal music‹ – Andy Warhol und Pop Art: Kunst und Design, Reflexion der Dialektik von Werbung und Massenmedien, Ausstrahlung auf die Ästhetik der Jugendsubkulturen; ›sound pop art‹ hat in ›techno & ambient‹ ihre aktuelle Spielart.

Seit Mitte der 70er Jahre entwickelt sich ein weitverzweigtes, vielfältiges und sehr aktives Geflecht interdisziplinärer und multimedialer Auseinandersetzungen mit Klang als einem autonomen und gleichsam plastischen Material. Ob sich hier am Ende des Jahrhunderts immer deutlicher die Umrisse einer neuen eigenständigen Kunstgattung abzeichnen oder ob es sich eher um das Phänomen eines Feldes der Überlagerung, Transformation, Verknotung und Verschmelzung heterogener künstlerischer Verfahrensweisen handelt, deren Gemeinsamkeit in einer Haltung der Entgrenzung und Aufhebung der Disziplinen besteht, die sich einer klassifizierenden Festschreibung prinzipiell entzieht, ist eine Frage, die an das Klangkunst-Festival ›sonambiente‹ in der Zusammenschau vieler aktueller Klangkunst-Arbeiten zu richten wäre.

sonambiente – festival für hören und sehen Wenn die Akademie der Kfünste in Berlin im dreihundertsten Jahr ihrer Gründung als Beitrag zur Gegenwartskunst eine große, vier Wochen dauernde Präsentation von Klangkunst realisiert, finden sich für dieses Vorhaben in der Tradition dieser Institution fruchtbare Anknüpfungspunkte. Die Akademie der Kfünste bewahrt, wie widersprüchlich und wechselnd sich die geschichtlichen Verhältnisse dargestellt haben mögen, als Vereinigung und Genossenschaft von Künstlern aller Sparten den Gedanken der Begegnung und Einheit der Kfünste als Anspruch und Möglichkeit in sich. Mit der von René Block und Nele Hertling gestalteten Schau ›Für Augen und Ohren‹ wurde an der Akademie der Kfünste 1980 eine Ausstellung verwirklicht, die wesentlich zu einem neuen und erweiterten Verständnis der Beziehung zwischen Musik, bildender und darstellender Kunst beigetragen hat, eine Wirkung, die bis heute andauert. ›Für Augen und Ohren‹ untersuchte sein Thema nicht allein in aktuellen Bezügen, sondern legte auch, wie es der Untertitel ›Von der Spieluhr zum akustischen Environment‹ andeutet, historische Wurzeln frei, wobei neben den künstlerischen auch technische Entwicklungen in der Mechanisierung und Automatisierung von Musikinstrumenten sowie frühe Musikexperimente als Voraussetzung für die Entstehung von Klangkunst dargestellt wurden. ›Sonambiente‹ knüpft thematisch an Leitideen von ›Für Augen und Ohren‹ an, verzichtet aber in der Präsentation bewußt auf eine historische Rückschau, sondern unternimmt eine Bestandsaufnahme aktueller Tendenzen in der Klangkunst. Das Festival zeigt in etwa 70 Einzelprojekten, an denen weit über hundert internationale Künstler beteiligt sind, ausschließlich neue und neueste Arbeiten ›vor Ort und für den Ort‹, d.h. an Originalschauplätzen in der Mitte Berlins.

schauplätze Klangkunst ist als plastische Kunst auch musikalisierte Raumkunst, und sie ist oftmals situative Kunst. Viele der klangkünstlerischen Arbeiten greifen Impulse aus der physischen, architektonischen, historischen und sozialen Beschaffenheit der Umgebung auf, sie reagieren auf gegebene Situationen und greifen in sie ein. Insofern eignen sich besonders »gefundene« Orte, unterschiedliche Architekturen, brachliegende Industrieanlagen, Baustellen, Grünanlagen, U-Bahnen, Plätze, überhaupt »öffentliche Räume«, für die Arbeit von Klangkünstlern. Diese Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Situation, die Beziehung von Architektur, Örtlichkeit und Klang im realen Kontext ist ein zentrales Thema von »sonambiente«.

Nachdem die beiden Stadthälften Berlins in der Zeit vor dem Fall der Mauer eine zwar divergierende, aber vergleichsweise ruhige Entwicklung durchlaufen haben, erlebt diese Stadt, die sich anschickt, eine neue Metropole in einem nach Osten verschobenen Koordinatensystem Mitteleuropas zu werden, einen dramatischen Prozeß der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und ästhetischen Umgestaltung. Berlin befindet sich im Umbruch und Aufbruch, auch im buchstäblichen Sinn. Nicht nur einzelne Gebäude, auch ganze Blöcke werden abgerissen, Verkehrsadern werden fast täglich verlegt, neue Schneisen werden geschlagen. Nirgendwo ist dieser Prozeß augenfälliger als in der alten Mitte Berlins, in die das Kapital der Investoren wie in ein Vakuum hineinschießt, um es als neues Zentrum aufzufüllen. Hier bietet sich das Bild einer sich ständig verändernden realen Klangskulptur gigantischen Ausmaßes: mit dem Ballett der Kräne, dem Konzert der Betonmischer und Caterpillars, den eingeworfenen Soli der Kreissägen, Schlagbohrer und Rammen und dem an- wie abschwellenden Bordun des Straßenverkehrs. In diesem pulsierenden, aber seiner selbst noch unsicheren Herz Berlins wurde für »sonambiente« ein Netz von Ausstellungs- und Veranstaltungsorten gespannt, das in einem weitläufigen Rundgang durch das Gesamtenvironment der Berliner Mitte erschlossen werden kann. Die ausgewählten Bauten und Plätze sind allesamt Orte vorläufigen und transitorischen Charakters, die, überkommen als Bestand der Berliner Geschichte, den Umbruch in sich selbst vollziehen und die ihre zukünftige Funktion und ihr bauliches Gesicht noch nicht gefunden haben.

Das Gebäude der **Akademie der Künste am Pariser Platz**, in prominenter Lage vis à vis vom Brandenburger Tor, fungiert als zentrale Anlaufstelle des Festivals. Der Bau aus der Jahrhundertwende liegt genau auf dem ehemaligen Mauerstreifen; nach den schweren, ungeheilten Zerstörungen des Weltkriegs und den frischen tiefen Rissen, die der Neubau des benachbarten Hotels Adlon verursachte, ist sein Zustand ruinös. Die großen, lichten Meisterateliers und andere Räume, in denen sich Arbeiten von Laurie Anderson, Sam Auinger/Bruce Odland, Terry Fox, Gary Hill, Stephan von Huene, Ron Kuivila, Bernhard Leitner und Red White befinden, sollen im künftigen Glasbau von Günter Behnisch wie in einer Vitrine ausgestellt werden.

Das **Weinhaus Huth**, gebaut 1912, beherbergte ehemals ein beliebtes Lokal mit Weinhandlung. Es steht als Solitär inmitten der größten Baustelle Europas, umgeben von tiefen Baugruben und künstlichen Seen. Es ist das einzige Haus am Potsdamer Platz, das Krieg und Nachkriegszeit weitgehend unbeschadet überstanden hat. In diesem Haus wohnen oben noch einige private Mieter auf Abruf, während in den unteren Geschossen schon moderne Büro- und Vielzweckräume eingerichtet wurden. Hier sind eine Ausstellung mit Zeichnungen von Max Neuhaus sowie Installationen von Christina Kubisch,

Paul DeMarinis, Josefine Günschel und Young Farmers Claim Future zu sehen; auf der Dachterrasse, die ein grandioses Panorama auf das künftige Viertel gewährt, montiert Leo Schatzl sein virtuelles opto-akustisches Fernglas.

Das ehemalige **Staatsratsgebäude** am riesigen, verödeten Schloßplatz, Anfang der 60er Jahre von einem Architektenkollektiv erbaut, ist ebenso wie der benachbarte und vermutlich dem Abriß geweihte Palast der Republik ein bedeutendes Dokument der DDR-Architekturgeschichte. Es ist gegenwärtig Sitz der Berliner Außenstelle des Bundesministeriums für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau. In seinen übergroß dimensionierten Foyers, Sitzungs- und Festsälen werden Installationen von Nam June Paik, Brian Eno, Ulrich Eller, Kyra Stratmann, Ana Torfs und Gunter Demnig gezeigt; auf der Freifläche vor dem Gebäude steht eine 16 Meter hohe fragile Skulptur von Paul Fuchs, die wie das 29 Meter hohe Pendant am Pariser Platz ihre Bewegung und Materialspannung im Spiel des Windes hörbar macht.

Das schöne und auffällige ehemalige **Postfuhramt** an der Ecke Oranienburger und Tucholskystraße im Scheunenviertel, 1875-81 in Anlehnung an Formen der italienischen Renaissance mit farbigen Ziegeln und Terrakotta-Schmuck erbaut, war bisher der Öffentlichkeit nicht zugänglich. Es ist für eine zukünftige Museumsnutzung im Gespräch. In den interessanten, teilweise vernachlässigten Innenräumen werden Arbeiten von Trimpin, Nicola Sani/Mario Sasso, Felix Hess und Götz Lemberg präsentiert, der reizvolle achteckige Kuppelraum birgt eine Arbeit von Yufen Qin, in der darunter liegenden Rotunde richtet Andres Bosshard ein sich stetig veränderndes Klangobservatorium ein.

Nicht weit entfernt liegt in der Sophienstraße 17/18 das ehemalige Berliner Handwerkervereinshaus von 1905 mit den **Sophiensälen**, als Versammlungs- und Bildungsstätte ein historischer Ort der Berliner Arbeiterbewegung. Nach dem 2. Weltkrieg wurde der überwiegende Teil des Hauses von verschiedenen Theatern, zuletzt über 40 Jahre vom Gorki-Theater, als Werk-



»Für Augen und Ohren«, Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, 1980

stätte und Probebühne genutzt. Den Saal nimmt eine für diesen Ort konzipierte Arbeit von Hans Peter Kuhn ein, in weiteren Räumlichkeiten und im Keller finden sich Arbeiten von Alvin Lucier, Ed Osborn, Don Ritter, Paul Fuchs, Nicolas Collins, Robert Jacobsen sowie eine Außeninstallation von Paul Panhuysen.

Das Netz der Schauplätze für Klanginstallationen wird ergänzt durch das spektakuläre **Stadtbad in der Oderberger Straße** in Prenzlauer Berg, in dessen leerem Bassin die Maschinen-Licht-Roboter von Louis-Philippe Demers/Bill Vorn schwimmen; das Stammhaus der **Akademie der Künste am Hanseatenweg** mit einer Außenarbeit am Tiergarten von Rolf Julius; die **Staatsbibliothek Unter den Linden** mit einer Gemeinschaftsarbeit des Komponisten Lutz Glandien und des Architekten Malte Lüders; der **Schloßplatz** mit einem Klangtunnel von Beate Lotz/Dirk Schwibbert; die Teilruine der barocken **Parchalkirche** mit Klangmaschinen von Matt Heckert im weiten Kirchenschiff und mit einer äolischen Apparatur von Gordon Monahan im Glockenraum; die benachbarte Ruine der gotischen **Franziskanerkirche »Zum Grauen Kloster«** mit der versteckten Arbeit von Hans Gierschik. Unmittelbar hinter der Ruine liegt das **Amtsgericht** in der Littenstraße, gebaut um die Jahrhundertwende und einst eines der größten Gebäude der Stadt, dessen imposantes Treppenhaus geheimnisvoll Geräusche, Schritte und Gesprächsfetzen aus den vielen abzweigenden Gängen als Resonator sammelt und Phantasien über die dahinter stehenden Vorkommnisse und Fälle weckt. Diesen lichtdurchfluteten großartigen Raum zwischen böhmischem Neo-Barock und Jugendstil zeigen wir als »a space without sound art«, als Klangraum per se, in Anspielung an den von Klara Wallner 1992 konzipierten dreiteiligen Ausstellungszyklus »a space without art«. Der wiedereröffnete **Berliner Prater** in Prenzlauer Berg, ein mehrfach erweitertes, beliebtes Ausflugslokal aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist Standort der von Laura Kikauka und Gordon Monahan betriebenen »sonambiente sound bar«, ein Gesamtkunstwerk des »nightly irritainment«, sowie zahlreicher weiterer Aktionen im Umfeld des Festivals.

Max Neuhaus, einer der Pioniere der Klanginstallation, hat auf Einladung des »sonambiente«-Festivals für die beiden Eingangsportale im **Hamburger Bahnhof** an der Invalidenstraße ein »sound work« in der Art einer Klangpassage entworfen. Der Hamburger Bahnhof, der von Friedrich Neuhaus, einem Urahn des Künstlers, 1845-47 erbaut wurde, wird Ende 1996 als Museum für Gegenwart der Neuen Nationalgalerie eröffnet. Es ist zu hoffen, daß die Arbeit von Max Neuhaus zu diesem Anlaß oder zu einem späteren Zeitpunkt als permanente Installation in den Torbögen realisiert werden kann.

schwerpunkte Mit der Konstruktion eines selbständigen Klangraumes, der sich kontrapunktisch in eine gegebene bauliche Situation einfügt und mit ihr in Dialog tritt, so daß sich klanglicher und architektonischer Raum gegenseitig verdeutlichen, »sensibilisieren«, macht Neuhaus explizit das Verhältnis von Architektur und Klang zum Gegenstand. Die Beziehung von klanglicher und baulicher Umgebung ist denn auch einer der thematischen Schwerpunkte in der Auswahl der Projekte für das Klangkunst-Festival. Die Environments und Installationen von Künstlern wie Christina Kubisch, Gordon Monahan, Yufen Qin, Lutz Glandien/Malte Lüders, Rolf Julius, Kyra Stratmann, Ulrich Eller, Robin Minard, Beate Lotz/Dirk Schwibbert und Hans Peter Kuhn artikulieren dieses spannungsvolle Verhältnis in vielfältiger Form.

Andere Installationen definieren eigene, in sich geschlossene Wahrnehmungsräume, wie etwa die Arbeiten von Laurie Anderson, Brian Eno, Götz Lemberg und Roberto Paci Dalò/Isabella Bordonì. Eine Gruppe von Installationen bezieht dabei Video-Bilder und Bildprojektionen mit ein: Hierzu zählen die Werke von Nam June Paik, Gary Hill, Nicola Sani/Mario Sasso, Ana Torfs und das topographische Projekt **Vortex – 24 Stunden Berlin** von je sechs Berliner Video-Künstlern und Komponisten. Elektronisch interaktive Räume, Konfigurationen und Objekte stammen u.a. von Sam Auinger/Bruce Odland, Leo Schatzl, Young Farmers Claim Future, Don Ritter und Peter Vogel.

Klangskulpturen stehen als beispielbare oder selbstspielende tönende Objekte zwischen Musikinstrument und bildnerischer Plastik. Beispiele dieser Gattung stammen von Terry Fox, Stephan von Huene, Bernhard Leitner, Paul Fuchs, Sarkis, Gunter Demnig, Martin Riches und Red White; auch die **Audio-Wächter** von Benoît Maubrey zählen als wandelnde menschliche Klangskulpturen im weitesten Sinne zu dieser Gruppe. Maschinenhafte, mechanische Geräuschobjekte zeigen Josefine Günschel, Matt Heckert und Trimpin, ins Roboterhafte gesteigert sind sie bei Louis-Philippe Demers/Bill Vorn und Robert Jacobsen. Die Hörbarmachung von Materialklängen ist Kernbestandteil der Arbeiten von Terry Fox, Paul Fuchs, Rolf Julius, Trimpin sowie Paul Panhuysen, dessen Saiten-Installation einen demonstrativen Charakter in der Art künstlerisch-wissenschaftlicher Experimente ebenso aufweist wie die Installationen von Alvin Lucier, Ron Kuivila, Paul DeMarinis, Nicolas Collins, Ed Osborn, Gordon Monahan und Andres Bosshard. Bosshards **Klangobservatorium** ist als fortlaufende akustische Raumuntersuchung auch Beispiel für prozeßorientierte Klangkunst. Ähnliches gilt für die topographischen Projekte von Akio Suzuki, der vier Wochen lang im Lustgarten und auf der Fischerinsel Echopunkte bestimmt und markiert, oder auch das schon genannte Projekt **Vortex – 24 Stunden Berlin**, eine variable Collage aus audio-visuellen Ort-Tageszeit-Porträts verstreuter Punkte in der Berliner Stadt- und Klanglandschaft. Auf prozeßhafte Kommunikation, nicht ohne werbenden Effekt für das Festival, setzt Christian Marclay mit seiner Plakataktion großer leerer Notenblätter, die im Stadtraum, drinnen und draußen, offiziell und »wild«, an Plakatwänden und an stillen Örtchen aufgehängt werden und zum Musikschiß einladen.

Geschriebene und gesprochene Sprache sowie Sprachverarbeitung tauchen als Elemente in vielen Arbeiten auf, so bei Gün, Laurie Anderson, Sam Auinger/Bruce Odland, Gary Hill, Stephan von Huene, Christina Kubisch, Kyra Stratmann, Young Farmers Claim Future und Robert Jacobsen.

Wenngleich die Zuordnung zu bestimmten Typen notgedrungen nicht überschneidungsfrei und nicht ohne willkürliche Vereinfachung angesichts der Mehrdimensionalität der Arbeiten vorgenommen werden kann, so verdeutlicht diese kursorische Übersicht doch die formale Vielfalt auf dem Feld der Klangkunst, die noch gesteigert wird durch die Fülle von Formen zeitlich punktueller Werke wie Performances, Aktionen und Events, Klangtheater und Tanz und nicht zuletzt medienkünstlerischer Arbeiten in den Bereichen Buch, Film, Video, CD-ROM, Tonträger, Radio und Fernsehen, Computervernetzung und Telekommunikation. Das Veranstaltungsprogramm des »sonambiente«-Festivals präsentiert an verschiedenen Schauplätzen zahlreiche aktuelle Produktionen, z.B. die live-elektronischen Performances von Laetitia Sonami und Mark Trayle, eine Multimedia-Performance und Badminton-Musik von Jon Rose, Simon Biggs und anderen, Klangmaschinen-Performances von Matt

Heckert, eine Musik-Video-Komposition von Wolfgang Rihm und Klaus vom Bruch, eine Solo-Vokalperformance von Fatima Miranda, »Ereignisse für fünf Stimmen und virtuelles Orchester« von David Moss und Bert Noglik, ein szenisches Konzert von Dieter Schnebel, ein raumakustisches Radiostück von Mauricio Kagel, Klang-Theater von Achim Freyer und Alvin Curran sowie von der Gruppe um Sodomka/Breindl, eine Tanz-Klang-Performance von Junko Wada und Hans Peter Kuhn, Musik auf Klangskulpturen von Paul Fuchs und Zoro Babel, Aktionen/Events mit Glocken und Carillon von Llorenç Barber und Charlemagne Palestine, eine Aktion – Hommage zum 75. Geburtstag von Joseph Beuys – des Fluxuskünstlers Henning Christiansen zusammen mit dem Bildhauer Bjørn Nørgaard, dem Klangkünstler Christophe Charles und dem Kochkünstler Gordon W.

Die von Bady Minck und Alexander Dumreicher-Ivanceanu zusammengestellte Filmreihe präsentiert, verbunden mit Vorträgen, Lesungen und kleinen Performances, experimentelle Klangkunstfilme, Spielfilme und dokumentarische Filme. Als »work in progress« angelegt ist die Dokumentation des Festivals auf Film und Video von Sabine Groschup, die in ihrer endgültigen Gestalt als Tonfilm zu einem Klangkunstwerk sui generis werden soll.

Berlin, das bereits in den 20er Jahren ein Mittelpunkt musikalischer Avantgarde und technikbestimmter musikalischer Experimente war, hat sich seit den 70er Jahren zu einem Zentrum der Klangkunst entwickelt, sowohl als Wohn- und Arbeitsort wichtiger Künstler dieses Bereichs als auch in der Präsentation und Vermittlung von Klangkunst durch eine Reihe von Institutionen, Initiativen, Veranstaltungszyklen und Festivals. Neben der Ausstellung »Für Augen und Ohren« von 1980 haben zu diesem Rang die Stipendien des Berliner Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, die Galerie Block, die »Metamusik-Festivals« von 1974, 1976, 1978, das seit 1982 existierende Festival »Inventionen« (mit seinen Gründungspartnern Elektronisches Studio der TU Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Akademie der Künste), der Kunstverein Giannozzo für aktuelle plastische Kunst, die »gelbe Musik«, die Freunde Guter Musik Berlin, die Ruine der Künste Berlin, das Hebbel-Theater sowie zahllose weitere Veranstaltungen und Veranstalter beigetragen. Gerade in jüngster Zeit sind neue Initiativen und Einrichtungen hinzugekommen, wie etwa die Galerie o zwei in der Oderberger Straße, das Podewil, die »singuhr-hörgalerie« in der Parochialkirche, die Klanggalerie des Senders Freies Berlin im Haus des Rundfunks und vieles mehr. Die Szene der Klangkunst in Berlin erneuert sich ständig und zeigt sich höchst vital.

Für das »sonambiente«-Festival war es deshalb ein wichtiges Anliegen, sich mit vielen bestehenden Klangkunst-Projekten in Berlin zu vernetzen und damit auch deren Arbeit zu dokumentieren. Die Liste dieser kooperativen und assoziativen Partnerschaften ist lang. Auf diese Weise wird während des Festivalzeitraumes, aber auch in der Zeit unmittelbar davor und danach ein bislang im Umfang einmaliges, unerhört reichhaltiges und farbiges Spektrum klangkünstlerischer Aktivitäten geboten.

Dieses Buch möchte, da im Bereich der Klangkunst eine deutliche publizistische Lücke besteht, mehr sein als ein Katalog: Es ist konzipiert als aktuelles Nachschlagewerk, als Kompendium der Klangkunst. Der Band enthält nach einem grundlegenden Text der für seine Konzeption verantwortlichen Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber einen umfangreichen alphabetischen Künstlerteil, der über den künstlerischen Werdegang, die individuellen

Ansätze und die für »sonambiente« geplanten Projekte knapp informiert; ein Aufsatzteil mit knapp zwanzig Originalbeiträgen zu historischen, ästhetischen und technischen Fragen der Klangkunst schließt sich an. Eine Chronologie protokolliert die Entwicklungsgeschichte der Klangkunst im 20. Jahrhundert Jahr für Jahr und versucht zusammen mit einem ausführlichen Literaturverzeichnis den unvermeidlichen Umstand auszugleichen, daß die Zahl der eingeladenen Künstler begrenzt bleiben mußte.

aktives wahrnehmen Dem Publikum kommt bei klangkünstlerischen Werken eine veränderte, aktive Rolle zu. Bei Klanginstallationen und Environments steht dem Besucher das Kunstwerk nicht mehr abgeschlossen gegenüber – er befindet sich vielmehr in ihm. Der Rezipient erschließt das Kunstwerk durch eigene Aktivität; durch Bewegung und Aufmerksamkeitsverschiebung »komponiert« er zu einem wesentlichen Teil die zeitliche und räumliche Anordnung der Klänge und anderer Elemente selbst, manchmal greift er interaktiv direkt in den Ablauf ein. Während der Künstler sich auf die Setzung des Wahrnehmungsrahmens beschränkt, wird der Rezipient so zum Mitschöpfer, der in Relation zum Kunstwerk seinen eigenen Standort als Wahrnehmungsraum in Eigenzeit bestimmt. Die Erfahrung des Kunstwerks ist damit zugleich Selbsterfahrung. In der Performance wird der Rezipient angesichts von Aktionen und Events zum direkten Teilhaber von Ereignissen, die in der Präsenz des Augenblicks sich selbst zum Gegenstand haben und unwiederholbar bleiben. Sie leben in der Erinnerung der Teilnehmer fort. Durch ihre Unmittelbarkeit bleiben diese Rezeptionsweisen mit der Alltagserfahrung verbunden. Unser Fin de siècle hat den Typus des auditiven Flaneurs hervorgebracht, der reale wie virtuelle Räume, urbanes Ambiente ebenso wie »Natur«, Kunstwerke ebenso wie alltägliche Vorgänge nicht mehr nur primär sehend, sondern auch hörend zu erleben vermag. Wir hoffen auf diesen Typus des ungerichtet Neugierigen, des mit offenen Ohren und Augen aktiv »Zerstreuten«, der zur Mitgestaltung bereit und fähig ist.



Akademie der Künste am Pariser Platz, Berlin, April 1996

Allen, die dieses Vorhaben ermöglicht und mit Rat und Tat zu seinem Gelingen beigetragen haben, gilt unser herzlicher Dank. An erster Stelle ist die Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin zu nennen, die durch eine großzügige Zuwendung die materiellen Voraussetzungen geschaffen hat. Die Räume im ehemaligen Staatsratsgebäude wurden freundlicherweise vom Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, das Weinhaus Huth von der Daimler Benz AG/Projekt Potsdamer Platz mietfrei zur Verfügung gestellt; weitere Räume verdanken wir der Deutschen Post AG, Wulf Immobilien Hamburg, der Berliner Bädergruppe, der Staatsbibliothek Unter den Linden, dem Förderwerk der Franziskanerkloster ruine e.V. und der Justizverwaltung in Berlin. Den beteiligten Ämtern sei Dank für die erteilten Genehmigungen. Herrn Fischer und Herrn Hartung von der NLG sind wir verbunden für ihr nachhaltiges Engagement, das ehemalige Rundfunkgelände der DDR an der Nalepastraße für den ursprünglichen, später aufgegebenen Plan der Inszenierung eines großen Klangparkes zu öffnen.

Allen Kooperationspartnern gebührt unser Dank für die gute und freundliche Zusammenarbeit: Sender Freies Berlin – SFB Klanggalerie, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Hebbel-Theater, Berliner Ensemble, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Theater am Halleschen Ufer, Ballhaus Naunynstraße, Podewil, Kunst in Parochial – singuhr-hörgalerie, Kunstverein Giannozzo und Kunstpflug Baitz, Ensemble 13/Manfred Reichert, Musik auf dem 49. und ZKM Karlsruhe, Oper Leipzig, jazzclub leipzig e.V. und Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik, WDR Köln – Studio Akustische Kunst, Castello di Rivoli Torino, Neue Nationalgalerie/Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof, Schaustelle Berlin, Kunsträume Berlin und Galerie Lutz Fiebig, Galerie o zwei, Freunde Guter Musik Berlin e.V., Staalplaat Amsterdam, Ruine der Künste Berlin, gelbe Musik. Das Elektronische Studio der TU Berlin leistete freundliche technische Unterstützung.

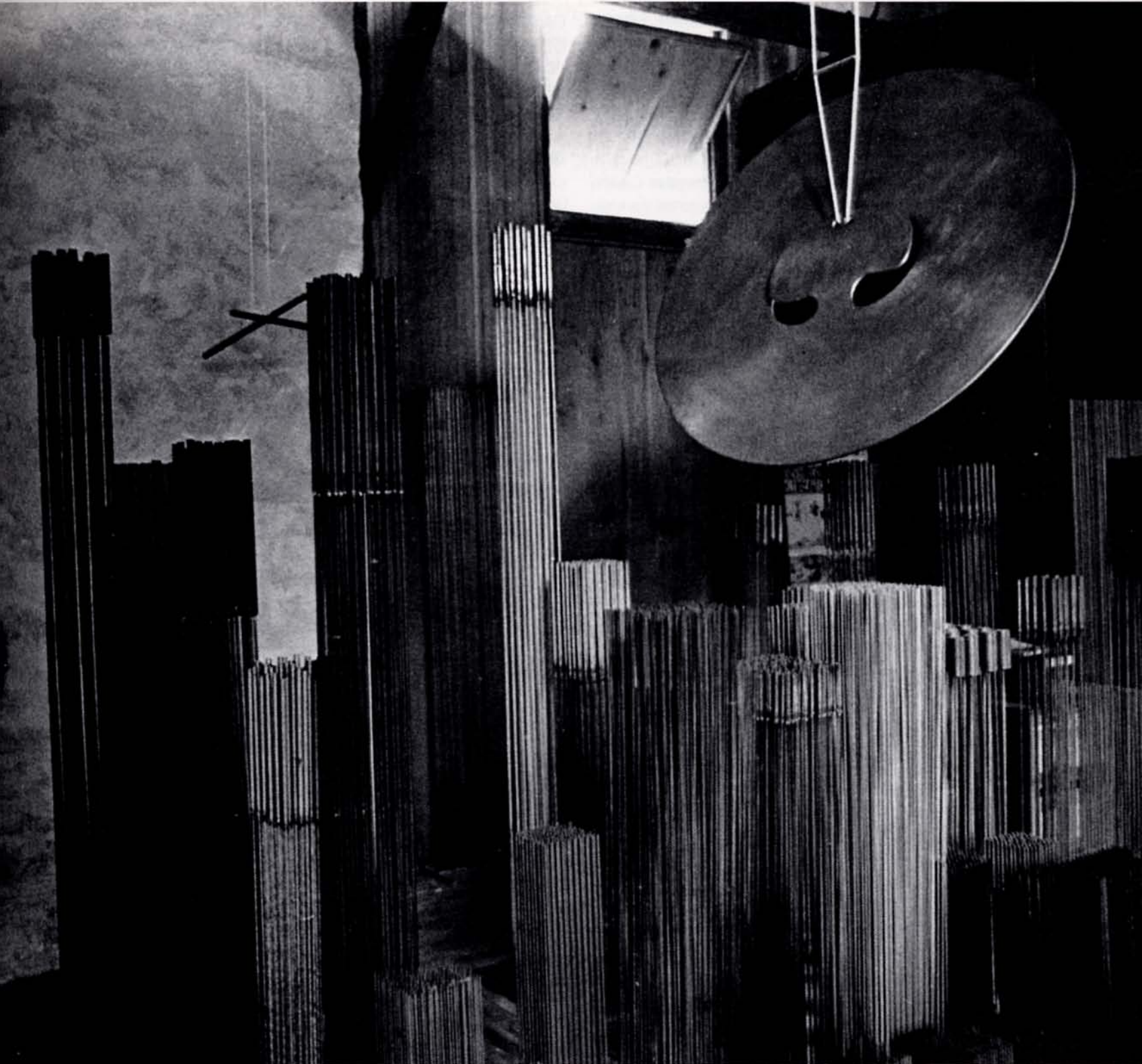
Neben den Autoren, Übersetzern und Fotografen gebührt unser besonderer Dank Prof. Helga de la Motte-Haber sowie den Mitarbeitern des Prestel-Verlags für die sorgfältige und umsichtige Betreuung dieses Buches. Daniela Haufe und Detlef Fiedler und ihren Mitarbeitern vom graphischen büro cyan sind wir in hohem Maße verpflichtet für ihre Ideen und ihre unerschöpfliche Langmut in der Zusammenarbeit.

Wie danken allen Mitgliedern und Helfern des ›sonambiente‹-Teams für ihren Einsatz. Stellvertretend für alle Kollegen und Mitarbeiter der Akademie der Künste, die uns unterstützt haben, nennen wir Marita Gleiss für die eingehende Beratung bei der Vorbereitung dieser Publikation. Achim Lang, dem Hausmeister und Hüter der Parkplätze am Pariser Platz, gilt für seine Fähigkeit, mit Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft die Atmosphäre jederzeit aufzuhehlen, unser aller Respekt.

In memoriam Harry Bertoia für ›sonambiente‹: Wir danken der Familie des Klangskulpteurs und Designers aus Barto, Pennsylvania, besonders Brigitte Bertoia, die ursprünglich aus Berlin stammt, für die spontane und freundliche Genehmigung, den Titel des Festivals dem Namen und eingetragenen Warenzeichen des Studios Bertoia ›Sonambiente‹ zu entlehnen.

Folgende Firmen und Institutionen leisteten zusätzlich wertvolle Unterstützung: Delta Air Lines, Data Translation GmbH Bietigheim-Bissingen, Panda-soft Dr.-Ing. Eden GmbH Berlin, edel company Hamburg, Contrib. Net TCP/IP GmbH Berlin, BlueTel Mobilkommunikation Berlin, LGB – Modell-Großbahn – Station Hardenberg – Berlin, Yamaha Europa GmbH, Insight Instruments Wien, Institut für Elektroakustik Wien, Spanisches Außenministerium und C.I.N.T. Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz no Udala.

Unser letzter, aber keineswegs geringster Dank gilt allen Künstlern für ihre Mitwirkung.



klangkunst – eine neue gattung ?

helga de la motte-haber

historische voraussetzungen – ästhetische implikationen

›Klangkunst‹ oder ›Soundart‹ zwingen in einem Begriff zusammen, was einmal getrennten Kunstgattungen zugehörte: der Musik und der bildenden Kunst. Sie sind geschichtlich rückgebunden an eine Entwicklung, die im 19. Jahrhundert von Friedrich W.J. Schellings Vorstellung angeregt wurde, daß der Vereinigung der Kunstgattungen der höchste Rang zukomme. In den vielfältigen Formen der Grenzüberschreitung im 20. Jahrhundert mußte nicht mehr das Pathos von der »vollkommensten Zusammensetzung aller Künste«¹ mitschwingen, wohl aber spielte immer die auch von Richard Wagner gehegte Vermutung eine Rolle, daß die extreme Spezialisierung auf ein einziges Sinnesorgan, die von getrennten Kunstgattungen verlangt wird, einen fiktiven Rezipienten voraussetzt. Wagners Idee eines Gesamtkunstwerks, die er im **Kunstwerk der Zukunft** äußerte, respektierte bereits die ganzheitliche Funktionsweise der Wahrnehmung.

›Klangkunst‹ oder ›Soundart‹ sind Begriffe, die erst in letzter Zeit häufiger benutzt wurden. Vielleicht handelt es sich dabei gar um Verlegenheitslösungen, um nützliche allerdings, mit denen man sich am Ende des Jahrhunderts über Phänomene verständigt, die davor noch viel unschärfer charakterisiert werden konnten. Einige Versuche der Annäherung an die neuen Kunstformen, die Gattungsgrenzen überspielen, die zugleich gehört und gesehen werden wollen, seien aufgezählt, wobei aus Anlaß eines Festivals der Akademie der Künste Berlin zuerst an Theodor W. Adornos Vortrag vom 23.6.1966 über **Die Kunst und die Künste** am selben Ort erinnert sei. Adorno hatte damals die von ihm so bezeichnete »Verfransung« der Künste heftig gegeißelt. Zu einem Zeitpunkt, da die Entgrenzung der Gattungen unübersehbar war, versuchte er, seinen Zuhörern die Doktrin einer materialspezifischen Trennung der Künste einzuschärfen. »**Ein jedes (Kunstwerk) hat Materialien, die dem Subjekt heterogen gegenüberstehen. Verfahrensweisen, die von den Materialien sich herleiten.**«² Nur darin sah er »authentische« Kunst begründet. Adorno formulierte damit einen Widerspruch zu einer wichtigen ästhetischen Maxime, die vor allem die Entwicklung im 20. Jahrhundert bestimmte. Entgrenzung der Kunstgattungen – damit hatten allerdings schon lange davor viele Künstler die Vorstellung verbunden, akademische Fesseln abzustreifen, um Neuland betreten zu können.

Die Begriffe, die dafür gewählt wurden, besaßen einen weiten Radius. Von ›Universalkunst‹ sprach Philipp Otto Runge, um seine Malerei in einen Kontext von Architektur und Musik stellen zu können. Wie auch von der Idee eines Gesamtkunstwerks gingen davon Anregungen bis in die jüngste Zeit aus. Der Wunsch nach »Wiedervereinigung der zerstreuten Künste«³, die Leonid Sabanejev in Alexander Skrjabin von Licht begleitetem Orchesterwerk **Prometheus** verwirklicht sah, war um 1910 in Rußland als Kunstsynthese (oder auch als synthetische Kunst) bezeichnet worden. Belegt ist ein Vortrag, den der Maler-Komponist Mikalojus K. Čurlionis zu diesem Thema in St. Petersburg hielt.⁴ Wassily Kandinsky hatte später für die synthetische Kunst die lapidare Abkürzung »und« gewählt.⁵ Keiner dieser Begriffe hat eine generelle Verbindlichkeit erhalten, auch nicht die Lokalisierung des »und« – jenseits einer bloßen Addition – in einem Zwischenbereich, wie dies der Ausdruck ›Intermedia‹ besagt (der später zur Charakterisierung der Fluxusevents von Dick Higgins aufgegriffen wurde).

Bedeutende Ausstellungen, vor allem Harald Szeemanns große Ausstellung ›Der Hang zum Gesamtkunstwerk‹ von 1983, haben gezeigt, welche Wirkungen

von der Utopie des Gesamtkunstwerks ausgegangen sind. Als umfangreichste und wissenschaftlich sorgfältigste Aufarbeitung kann ›Vom Klang der Bilder‹ von Karin v. Maur gelten (1985). Diese Ausstellung ließ die Faszination deutlich werden, die der Gedanke der Entgrenzung der Kunstgattungen auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ausübte. Geschichtliche Rückblicke sind bereits möglich geworden. Für die klingende Skulptur – Augenmusik – dokumentierte dies 1995 Daniëlle Perrier. Welche Vielfalt an Kunstformen im Zwischenbereich von Auditivem und Visuellem möglich ist, rückte schon 1975 eine Ausstellung in Düsseldorf mit dem Titel ›Sehen um zu Hören‹ von Inge Baecker ins Bewußtsein. 1980 folgte die eindrucksvolle Schau ›Für Augen und Ohren‹ von René Block und Nele Hertling, auch sie für die Berliner Akademie der Künste.

veränderungen der thematik

In den letzten 15 Jahren hat eine große Zahl von Künstlern im Zwischenbereich zwischen Musik und bildender Kunst gearbeitet. Sie haben wesentlich zur Veränderung der Thematik beigetragen. Das zeigt sich schon an der Selbstverständlichkeit, mit der sie von einer Vermischung der Medien ausgehen. Der revolutionäre Ausbruch aus den Gattungsgrenzen, der noch bis in die 70er Jahre thematisiert wurde, ist zu einem Nebengedanken geworden, und an die Stelle der Aufhebung einer materialspezifischen Ästhetik hat sich oft ein neuer Begriff von Material durchgesetzt, mit dem wichtige Veränderungen der Umwelt durch die Technik reflektiert werden. Nicht mehr nur Farbe und Licht, sondern auch der Klang kann inzwischen mühelos einem neuen Gegenstand hinzugefügt werden. Die Trennung des Schalls von der Schallquelle, die durch die digitalen Sampling-Techniken perfektioniert wurde, machte Geräusch und Klang zu mehr als Zeichen. Sie werden zu formbarem und kombinierbarem Material, in dessen neue Qualitäten seine ursprüngliche Zeichenhaftigkeit integriert sein kann, aber nicht muß. Klangkunst signalisiert medienspezifisches Denken, jedoch jenseits der gewohnten Medien. Bereits dem traditionellen Musikbegriff liegt die Idee zugrunde, daß sein Material nicht durch den Ton, sondern durch die Bezüge zwischen den Tönen definiert sei, was gern damit paraphrasiert wurde, daß nicht der Ton die Musik mache. Neu ist jedoch, wenn es um Klänge und Töne oder nur um Klänge geht, daß diese Beziehungen über den akustischen Bereich hinausreichen und die intermodalen Qualitäten des Klangs zu ganz neuartigen Zusammenhängen genutzt werden können. Klänge haben immer visuelle Eigenschaften. Sie wirken nicht nur ›tiefer‹ und ›höher‹, sondern auch ›runder‹, ›dicker‹, ›dünner‹, ›spitzer‹ und ›größer‹. All dies sind Materialeigenschaften, die im herkömmlichen Medium der Musik nicht voll genutzt werden konnten, die sich aber nun grafisch, räumlich und plastisch fügen oder in einer intermediären Synthese verschmelzen lassen.

Mit der Überschrift dieses Aufsatzes ist die Frage gestellt, ob sich am Ende dieses Jahrhunderts eine neue Gattung etabliert hat – wie unscharf umrissen auch immer. Es scheint sich eine Kunstform herausgebildet zu haben, die nicht mehr allein ex negativo als mediale Auflösung definiert werden kann. Auch wenn sie nicht so recht in die herkömmlichen Institutionen paßt, das Museum oder das Konzert, so hat sie doch einen Platz im Geflecht unserer Kultur gefunden. Sie beginnt auch im Rahmen all der möglichen Geschichten von Kunst ihre eigene Geschichte zu schreiben. Beziehungen haben sich ergeben, die Vorläufer, Weiterentwicklungen, auch Epigonales zu unterscheiden erlauben. Ist damit nicht eine neue Kunstform herangewachsen, die ihrerseits fordert, daß sich die anderen Künste zu ihr ins Verhältnis setzen?

Ein sehr großflächig angelegter, durch den gesteckten Rahmen grober Aufriß gibt im nachfolgenden einen historischen Überblick über die Entgrenzung der Kunstgattungen. Dabei werden systematische Aspekte freigelegt, die zu epochenspezifischen Lösungen führten. Nicht nur historische Wandlungen sollen dokumentiert werden, sondern auch das Wiederauftauchen von Ideen in neuen Kontexten. Nur eine solche breit angelegte Recherche erlaubt zu beurteilen, ob sich eine neue Gattung entwickelt hat. Der Gattungsbegriff im Bereich der Kunst ist weich und dehnbar. Dennoch reflektiert er künstlerische Ansprüche, die über ein einzelnes Werk hinausgehen, ohne dessen Singularität zu verletzen. Er ist damit auch eine Voraussetzung, um über ästhetische Phänomene zu kommunizieren.

die Künste Das System, das die Künstler im 20. Jahrhundert verabschieden wollten und das am Ende um eine neue Gattung bereichert erscheint, hatte sich erst im 18. Jahrhundert herausgebildet. Erstaunlich oft wurden noch im 20. Jahrhundert mit Vehemenz Argumente gegen jene Schrift vorgetragen, die einmal das klassizistische Denken zusammengefaßt hatte: Lessings **Laokoon**. So schrieb Paul Klee: »In Lessings Laokoon, an dem wir unsere Denkkraft noch immer schulen zu müssen vermeinen, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht, und bei genauerem Hinsehen ist es nur gelehrter Wahn.«⁶ Klee wandte sich wie viele andere Künstler gegen eine Einteilung der Kunst in Künste gemäß ihrer materialspezifischen Ausprägung. Lessing hatte die Zeit- und die Raumkünste voneinander geschieden. Die große Wirkung seiner Schrift auf seine Zeitgenossen war jedoch nicht von seiner Einteilung ausgegangen, sondern von anderen damit verbundenen Gedanken, nämlich der Freisetzung der Kunst von Zweckbestimmungen und ihre abschließliche Rechtfertigung durch die Kraft der Phantasie. Die einzig objektive Rückbindung der Imagination schien ihm durch das Material gegeben, in dem sich der Künstler ausdrückt. Der kleine Affe, als welcher die Kunst in den Jahrhunderten davor oft dargestellt wurde, am Gängelband einer eisernen Kette der Natur, hatte sich über alles auf dieser Welt Geschaffene erhoben. Darin schwingt ein Freiheitsmoment mit, das auch in Schriften mit dem Titel **Anti-Laokoon** bis zum heutigen Tage wirksam geblieben ist.

Die grundlegende Einteilung der Künste gemäß der wichtigsten menschlichen Anschauungsformen, Raum und Zeit (damit auch Auge und Ohr), wurde schnell angezweifelt. Eine Entwicklung setzte ein, die als Musikalisierung der Künste beschrieben worden ist. Sie war die Voraussetzung dafür, daß jene Kunstform, die sich vordem schlecht zur Nachahmung geeignet hatte, eine so rasche Entfaltung erfuhr, daß sie schließlich zum Vorbild der anderen Künste wurde: Keine andere Kunstgattung ließ die Realität zugunsten einer reinen Fiktion so weit hinter sich wie die immateriell erscheinende Instrumentalmusik. Die Sinfonie wurde im 19. Jahrhundert zum Anschauungsmodell der anderen Künste. Schopenhauers Philosophie wurde das theoretische Pendant für die Umwandlung des ästhetischen Denkens. Dort war lapidar formuliert: »Wie die Musik zu werden, ist das Ziel jeder Kunst.«⁷ Die wichtigste Überlegung darüber, wie ein solcher Schritt vollzogen werden könnte, findet sich schon bei Friedrich Schiller, der darlegte, daß verschiedene Künste einen gleichen Gemütszustand hervorrufen können. Die Musikalisierung der Kunst wurde damit durch einen psychologischen Vorgang begründet. Die Maler bleiben Maler, die Dichter Dichter und die Musiker Musiker, selbst wenn sie sich wie

Robert Schumann die Idee zu eigen gemacht hatten, daß die Ästhetik der einen Kunst auch die der anderen sei. Die Verallgemeinerungsfähigkeit der Kunst wurde im psychologischen Prozeß der Rezeption gesucht. Eine gleiche Erschütterung, Erbauung, Andacht und Kontemplation zu erzeugen, wie im Sinfoniekonzert erlebt, wurde zur Aufgabe aller Künste.

Für Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin ebenso wie für Eugène Delacroix sind diese »Musikalisierungsvorstellungen« inzwischen vielfach nachgewiesen worden. Festzuhalten gilt es jedoch darüber hinaus, daß das 19. Jahrhundert nicht nur die Mittel auf einen übergreifenden Sinn hin befragt, sondern auch die oben erwähnte Vorstellung des Universal- und Gesamtkunstwerks hervorbrachte. Für Runge ist der Wunsch eines eigenen Gebäudes mit einer speziellen Musik zu seinen Bildern ein Traum geblieben. Wagner hatte die multisensorische Steigerung der Kunst durch die Addition korrespondierender Mittel realisiert, wobei die Verschmelzung unterschiedlicher sinnlicher Eindrücke und das Erlebnis von Korrespondenzen dem psychologischen Prozeß des Wahrnehmens anvertraut wurde. Tristans Aufruf »Wie hör' ich das Licht« wirkt wie ein Motto, das noch über vielen audiovisuellen Kunstformen des 20. Jahrhunderts stehen könnte. Auch die theatralische Inszenierung erscheint für das Aufsprengen der Gattungsgrenzen bei vielen Avantgardenkünstlern des 20. Jahrhunderts fast typisch. Unmittelbar auf Wagners Ideen einer multisensorischen Kunst hatte sich Nam June Paik berufen, als um 1960 die »boundary regions between various fields ... such as music and visual art ...«⁸ sein Interesse auf sich zogen. John Cage hat in einem Brief mitgeteilt, daß Paik seine ersten multimedialen Entwürfe als »whole art in the meaning of Mr. R. Wagner« bezeichnete.⁹ Die Hörbarkeit des Lichts und die Verwandlung von Ton in Bild, die Paik zum zentralen Problem seines künstlerischen Schaffens machte, scheinen nicht nur vordergründig durch die technischen Möglichkeiten der elektronischen Medien angeregt worden zu sein. Daß man in seinen Fernsehskulpturen »um die Zeit herumgehen« kann oder gar bei Satellitenübertragungen der leeren Zeit ansichtig werden könnte, geht von jener Identität von Raum und Zeit aus, die schon das Gesamtkunstwerk voraussetzte.

Die wechselseitigen Transformationen dieser beiden Kategorien spielen heute bei aller multimedialen Kunst eine Rolle. Diese hat sich durch die Entwicklung des technischen Interface so rasch entwickelt und verselbständigt, daß es inzwischen fraglos ist, daß sie den Kanon der traditionellen Künste zwar nicht in einer Synthese zusammengeführt, aber doch ergänzt hat. Daß die audiovisuellen Medien, vor allem Film und Video, vielfache Überlappungen mit anderen Künsten aufweisen, so auch mit der Klangkunst, die erst heute einen eigenen Platz zu finden scheint, verhindert nicht, daß sie als eigene Gattung aufgefaßt werden. Ihre Definition erfahren sie nicht nur als technisch bedingte Medien, sondern auch durch die Etablierung von Institutionen, die ihrer Präsentation dienen.

strukturanalogien Entwicklungslinien aufzuzeigen erleichtert meines Erachtens das bessere Verständnis von Neuem. Daher sei noch einmal die Vorstellung einer möglichen Verallgemeinerungsfähigkeit der Künste im sinnlichen Erleben aufgegriffen. Sie wurde schon im 19. Jahrhundert um die Vorstellung bereichert, gleichartige Relationen und Strukturen könnten eine Rolle spielen. Die pythagoreische Lehre von einer auf Proportionen gegründeten Harmonie der Welt spielt dabei eine Rolle. Schelling oder Novalis

haben unter anderem an solchem jahrtausendaltem Gedankengut angeknüpft. Die Idee einer Abstraktion vom unmittelbaren sinnlichen Eindruck durch ein gleiches Erleben fand zunehmend eine Entsprechung in der Annahme, daß »Komposition«, gleich in welcher medialen Ausformung, möglich sei. Das Vorbild für solche medienspezifisch unbegrenzten »Kompositionsgesetze« fand man in der Musik bereits verwirklicht, weil ihre Harmonien sich unmittelbar auf Zahlenproportionen zurückzuführen ließen und ihre polyphonen rhythmischen Vorgänge allgemeine abstrakte Beziehungen zu repräsentieren schienen.

Strukturbildungen, wie sie die Musik kennt, die jedoch unabhängig vom Material sind, führten zur abstrakten Malerei. In ihr zeigte sich eine Analogisierung verschiedener Medien, deren Vorbild die Strukturen der immateriell wirkenden Klangwelt waren. Kandinsky hat regelrechte Übersetzungen versucht, indem er etwa den Anfang der 5. Sinfonie von Beethoven in Linien und Punkten darstellte. Wie immer die Vorstellung einer Strukturäquivalenz die Künste in ihrem materiell abgesteckten Bereich beließ, so resultierte daraus doch eine Erschütterung des klassizistischen Systems. Die Malerei, die sich musikalische Rhythmen und Proportionen aneignete, verleibte dem Bild zeitliche Vorgänge ein. Grundsätzliche Unterschiede der Zeit- und Raumschauung wurden nicht mehr anerkannt. Damit veränderte sich das Verhältnis der Künste. Die Musiker begannen nun auch mit den Malern zu wetteifern, indem sie sich räumliche Momente aneigneten. In den Werken von Edgard Varèse oder Igor Strawinsky lassen sich Anregungen aus der kubistischen Theorie finden, indem Flächen, Blöcke, Schichten und Figuren in einem vielperspektivischen musikalischen Raum verschoben, projiziert oder rotiert werden. Aber mit diesen neuartigen kompositorischen Verfahren wurde Klang doch nur zu Musik geformt. Künstler, die eine Strukturäquivalenz zwischen den Medien zu realisieren versuchten, d.h. sich gleicher Prinzipien in unterschiedlichen Medien bedienten, rangen dem Material Eigenschaften ab, die es von sich aus nicht offenbart hätte. Die Verzeitlichung der Malerei und die Verräumlichung der Musik waren mit großen künstlerischen Innovationen verbunden. Bis zum heutigen Tag ist eine Synthese der Künste, die sich jedoch medienspezifischer Ausformungen bedient, ein wichtiges Prinzip der Kunstproduktion geblieben. Erinnert sei an die Gemälde von Jack Ox, die Bruckners 8. Sinfonie oder der Sonate in Urlauten von Kurt Schwitters gewidmet sind, erinnert sei an Hanne Darbovens Übersetzungen von Serigraphien in Töne, an das Vertrauen, das Gerhard Rühm in das Arbeiten mit verschiedenen Materialien setzt.

gefrorene musik Als Gegensatz und doch auch als Analogie wurden Musik und Architektur seit vielen Jahrhunderten begriffen. Das steinern Materielle und das tönend Immaterielle vereinigten die Konzerthäuser, derer sich die Architekten erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts annahmen und die unter dem Eindruck von Mozart, Beethoven und Wagner kaum anders denn als klingende Tempel gedacht werden konnten oder aber die Einheit der Künste nach griechischem Vorbild im Denken beschworen. Auch in der amphitheatralischen Gestaltung der Berliner Philharmonie lebt dieser Gedanke noch fort. Charakterisierungen der Architektur als »verstummt Tonkunst« (Goethe) oder als »gefrorene Musik« (Schopenhauer) stellen Metaphern bereit, die den Widerspruch dessen, was nur im Raum oder nur in der Zeit sich entfaltet, aufzuheben schienen. Und je mehr dem System der Künste

mißtraut wurde, umso stärker gewannen musikalisierte Vorstellungen einen Raum im Denken von Architekten. Die pythagoreische Lehre von der Sphärenharmonik gewann darüber hinaus in der Architekturtheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine große Bedeutung. Sphärische Sinfonien faszinierten jene Architekten, die als sogenannte »Gläserne Kette« bekannt wurden, ein Kreis, der sich nach dem Ersten Weltkrieg um Bruno Taut bildete. Taut hat seine Visionen als gläserne leuchtende Kristallpaläste festgehalten. Meist sind es Skizzen für Konzertsäle. Musikalisierte Architektur – nicht zu vergessen die anthroposophische Architektur – entmaterialisiert den Stein in Rhythmen und Proportionen. Fensteranordnungen, Vor- und Rücksprünge, gliederten Gebäude so, daß Motivumwandlungen ermöglicht wurden und Zeit in Beton integriert erschien.

Eine Sonderstellung kommt dem Philips-Pavillon (1958) für die Weltausstellung in Brüssel zu. Le Corbusier schuf für das Innere eine zeitlich fließende malerische Gestaltung, die er sich ohne Musik nicht vorstellen konnte. Varèse schuf mit elektroakustischen Mitteln eine »spatiale« Musik, die im Raum wanderte. Daß jedoch ein Modellfall für die wechselseitige Integration von Musik und Architektur entstand, verdankt sich vor allem dem Komponisten Iannis Xenakis, der damals als Ingenieur im Büro von Le Corbusier arbeitete. Xenakis hatte 1954 seinem Orchesterwerk **Metastaseis** architektonische Berechnungen von Regelflächen zu Grunde gelegt, die er dann auch für das kühne Bauwerk des Philips-Pavillons heranzog.

aktionskunst Stimmungsanalogien und Strukturäquivalenzen stellten bereits das klassizistische System der Künste in Frage. Sie tangierten auch schon den Herstellungsprozeß, aber nur insoweit er die Darstellungsform, nicht aber die Mittel selbst betraf. Auch das im 20. Jahrhundert wichtige neue Kompositionsprinzip der Collage blieb in den Anfängen auf das Zusammenfügen von nur visuell Wahrnehmbarem (bei Picasso oder Braque) oder nur akustischen Gegebenheiten (bei Strawinsky oder Pierre Schaeffer) beschränkt. Montagen und Collagen veränderten das Verhältnis zur Wirklichkeit. Die Hartnäckigkeit jedoch, mit der sich die Trennung der Medien hielt, ist erstaunlich. Erst mit der Preisgabe einer Vorstellung von Kunst, die die Funktion einer Ikone erfüllte, konnten die medial definierten Grenzen der Kunstgattungen überschritten werden.

Über die »abgehobene Welt für sich«, die in Gestalt eines Kunstwerks Andacht vom Betrachter forderte, fegte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein futuristischer Sturm hinweg. Die Aktionen, zu denen als erster Filippo T. Marinetti 1909 aufgerufen hatte, machten auch vor den Barrieren der Medien nicht halt. Berühmt wurde vor allem die Aneignung neuen Materials durch den italienischen Maler Luigi Russolo, der glaubte, mit Schall die Dynamik und Energie der bedrohlich und faszinierend empfundenen technifizierten Welt besser fühlbar machen zu können. Seine Intonarumori, große krachmachende Kästen mit Schalltrichtern, verkündeten lautstark, daß Klang und Geräusch keine der Gattung Musik ausschließlich zugehörigen Materialien mehr seien. Mit seiner Geräuschkunst (*L'arte dei rumori*), die den Krach der Motoren einfangen sollte, verband er eine neue Sinnggebung der Kunst. Dieser Lärm schien das Leben zu repräsentieren; er war nicht einfach als Erweiterung der Töne zu verstehen (auch wenn er de facto zunächst so wirksam wurde). Andacht vor der Kunst war nicht mehr gefordert. Die Idee des geschlossenen Werks war durch die futuristischen Aktionen bereits in Frage gestellt.

Für die Annäherung von Kunst und Leben gingen vor allem vom Dadaismus wichtige Anregungen aus. Trotz des beißend ironischen Aufschreis der Dadaisten, den der Erste Weltkrieg ausgelöst hatte, galt das Leben als künstlerisches Abenteuer. Aktionen wurden durchgeführt, die wie unmittelbare Vorläufer der späteren Happenings anmuten. Arthur Craven praktizierte in den zehner Jahren Kunstaktionen mit seinem Körper, wie sie sich erst wieder bei Piero Manzoni und Yves Klein Ende der 40er Jahre finden. Von Francis Picabia und Marcel Duchamp zu einem Vortrag eingeladen, zog er sich 1917 vor dem Publikum nackt aus und ließ sich anschließend von der Polizei abführen. Die dadaistische Publikumsprovokation war eng verbunden mit dem, was Hans Richter an Kurt Schwitters¹⁰ als die »ununterbrochene Verwischung der Grenzen und die Integrierung der Künste« bewunderte. In einer eindrucksvollen Beschreibung heißt es über Schwitters: **»Und so klebte, nagelte, dichtete, typographierte, verkaufte, druckte, komponierte, collagierte, deklamierte, pffiff, ballte und liebte er, brüllend, ohne Ansehen der Person, des Publikums, irgendeiner Technik und der herkömmlichen Kunst und seiner selbst. Er tat alles und meistens gleichzeitig.«**

Der Dadaismus wurde zu einer wichtigen Inspirationsquelle für die Aktionskunst, die sich seit den 50er Jahren in Amerika entwickelte. Der Pariser Dadaismus hatte ohnehin seinen Anfang in New York (in der Künstlergruppe um Marcel Duchamp) genommen. Fast wie ein erneuter Anstoß wirkte die 1951 von Robert Motherwell herausgegebene Anthologie **The Dada Painters and Poets** und 1961 dann die Ausstellung »Art of Assemblage« im New Yorker Museum of Modern Art. Für die neuen Erlebnisformen, die alle Sinne ansprechen wollten, wurde **Untitled Event** 1952 am Black Mountain College zum Initialereignis. John Cage las damals Texte von Meister Eckhart, David Tudor spielte ein präpariertes Klavier, exotische Musikinstrumente waren zu hören, Malereien von Robert Rauschenberg zu sehen, alte Grammophonplatten wurden abgespielt. Der Begriff des Happenings ist erst einige Jahre später von Allan Kaprow geprägt worden. Mit den multimedialen Happenings entstanden Aktionen, die den Schnittpunkt von Malerei, Musik und Theater sichtbar machen. Die Künste wurden mit Alltagsphänomenen collagiert. Die Wirklichkeitsfragmente, die herausgelöst und in neue Zusammenhänge gebracht wurden, ließen den Eindruck von absurdem Theater entstehen. Die Übersetzung des Werks von Antonin Artaud (1958) hatte einen unmittelbaren Einfluß. Allerdings spielten Klänge im amerikanischen Happening eine untergeordnete Rolle. Die Sprache der Geräusche, die Schreie, die Lautmalereien, die Artaud im Theater als Hieroglyphe der Wirklichkeit arrangieren wollte, regte daher keine unmittelbaren musikalischen Aktionen an. In Amerika hatte die Musik ihre merkwürdige Vorbildfunktion behalten im Unterschied zu Europa, wo es zu eindrucksvollen Vorführungen wie den happeningartigen musikalischen Szenen von Karlheinz Stockhausen kam (**Originale**, 1961). Die Vorbildfunktion der Musik schlug sich bei Kaprow in partiturähnlichen Notationen seiner Happenings nieder. Vage Vorstellungen von Musik scheinen manchmal einer Neustrukturierung von Alltagsvollzügen gedient zu haben, die als jenseits der normalen Logik gedacht und nur in einem vorübergehenden Prozeß erfahrbar waren. Diese »Heiligung des Lebens« (Wolf Vostell) partizipierte zwar nicht mehr an einem traditionellen Schönheitsbegriff, wohl aber an der Idee, »wie die Musik zu werden«. Interessant ist, daß die provozierend an den Kunstgrenzen rüttelnden Gesten des Happenings schon sehr früh in der theoretischen Diskussion nicht unter dem Aspekt einer Auflösung der Gattungsgrenzen betrachtet, sondern so be-

handelt wurden, als sei ein eigenes Medium, eine eigene Gattung entstanden. Bereits 1973, nachdem die Hochblüte des Happenings überschritten war, wurde ihm »die Qualität eines dauerhaften Gattungsbegriffs«¹¹ zuerkannt. Daß solche Eigenständigkeit beansprucht wurde – dazu hatte gewiß auch die Fluxusbewegung beigetragen, die sich fast parallel zum Happening entwickelte. Auch für die Fluxuskünstler war Cage die Stifterfigur. Stärker als im Happening sind die Musikalisierungsvorstellungen ausgeprägt. Die italienisch-spanische Gruppe »Zaj« bezeichnete sogar alle ihre Aktionen als »Konzerte«. Neueste Musik, Anti-Musik, von der die Fluxuskünstler sprachen, meinte nicht neue Musik im üblichen Sinne, sondern einen medial nicht begrenzten, oft einfachen »event«. Das fiktive Interview, das Emmett Williams (1962) mit dem amerikanischen Musiker Ben Patterson über dessen Variationen für Kontrabaß führte, weist sehr schön auf die imaginative musikalische Poesie solcher Fluxusaktivitäten hin: **»Ein zusammengesetztes Seil, das aus dem Instrumenteninneren herausgezerrt, durch die Saiten gezogen und so schnell als möglich reingestopft wird ... ist es Musik? ... Natürlich ist es Musik. Das Stück wird auf einem Musikinstrument in einer Konzerthalle gespielt ...«**¹² Eingebettet in dieses Interview ist auch die Antwort auf die Frage: »Würden Sie das ein Seh- oder ein Hörerlebnis nennen? Explizit beides!« Das deutet auf die Absicht hin, Auge und Ohr in einer Aktion gleichzeitig zu aktivieren. Alltagsgegenstände wie ein Seil werden in eine neue Beziehung gestellt. Neue Bedeutungen, die nicht völlig entschlüsselt werden können, intensivieren die Wahrnehmungsfähigkeit. Der musikalisch-poetische Gehalt, der den Gegenständen abgelascht wird, integriert in einem nicht mehr an Werke gebundenen Kunstbegriff die holistische Vorstellung, die die Romantik mit »Musik« verband. Nebenbei sei bemerkt, daß der Fluxuskünstler Higgins Novalis ins Englische übersetzte.

Eine entscheidende Neuerung war mit dem amerikanischen Aufbruch verbunden. Publikum wurde neu definiert. Die Auflösung der traditionellen Repräsentationsfunktion der Kunst durch die Aktion verband sich mit einem Abbau der herkömmlichen Präsentationsformen. Das Happening fand ohnehin oft in alltäglicher Umgebung statt. Die »events« der Fluxuskünstler mit ihrer Nähe zur Konzeptkunst sahen zwar oft keine unmittelbare Beteiligung des Publikums vor, sie setzten aber die Idee Marcel Duchamps voraus, daß die Vorstellungen des Betrachters so wichtig wie die Handlungen des Künstlers sind. Joseph Beuys' Satz »Jeder Mensch ein Künstler« wirkt wie eine Paraphrasierung dieses Gedankens. Die Neubestimmung des Rezipienten war eng mit dem neuen Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit verbunden. Der unabgeschlossene prozessuale Charakter erlaubte, Elemente des alltäglichen Lebens in die Kunst hineinzusehen. Handlungen oder Gegenstände des vordem außerhalb des Bereichs der Kunst liegenden Werktags konnten eingebunden werden und zwar so, daß sie in den ritualisierten Aktionen zu künstlerischen Vorgängen wurden. Sie behielten dennoch den Charakter eines Realitätsfragments. Daher mußte auch ihr sensorisches Potential erhalten bleiben. Nur wenn man zugleich sah, was man hörte, wurden die Alltagsqualitäten nicht völlig in ein neues Beziehungsgefüge integriert und damit nicht zu einem abstrakten Bestandteil. Die herkömmlichen Einteilungen von Materialien hatten für die Aktionskünstler keine Gültigkeit mehr. Erstaunlich oft wurde die Auflösung der Gattungsgrenzen durch Multimedia oder Intermedia thematisiert. Musik, Plastik, Tanz, Theater wurden zu einer neuen Einheit verschmolzen, um die illusionäre Welt der Kunst den Lebensvollzügen zu öffnen.

Die Hoffnungen auf eine Annäherung von Kunst und Leben haben sich zwar nicht in jenem Maße erfüllt, wie es im Aufbruch der 60er Jahre intendiert gewesen war. Aber eine Rückkehr zum alten Kunstbegriff war ebenfalls nicht möglich, obwohl viele Künstler dies in den vergangenen Jahrzehnten versuchten. Dessen Grenzen waren aufgeweicht, seine innere Systematik durchlöchert. Die hybriden Formen, die entstanden waren, forderten weiterhin zur Arbeit im Zwischenbereich der Künste heraus, zumal dort einzig noch der Wunsch realisierbar schien, der für unsere Kultur so typisch ist, nämlich Neues zu schaffen.

eine neue ästhetik Klangkunst meint nicht in erster Linie die zahlreichen Musikperformances, für die, durch Synthesizer und Computer angeregt, Künstler neue Instrumente entwickelten, die individuelle Spielformen erfordern. Die Musikperformance kann wohl einen Platz an den unscharfen Rändern der Klangkunst haben, und sie hat in der Nachfolge der Aktionskunst auch eine starke Erweiterung erfahren. Klangkunst im engeren Sinne ist jedoch wesentlich durch neue ästhetische Implikationen definiert, die sich in einem langwierigen historischen Prozeß herauskristallisiert haben. Dazu gehört vor allem die Preisgabe eines strengen Unterschieds zwischen räumlichen und zeitlichen Qualitäten, der schon durch die Musikalisierung der Malerei fraglich geworden war und mit der Prozessualisierung der Kunst aufgehoben wurde. Damit aber löste sich auch jener puristische Begriff des künstlerischen Materials auf, der von einer sinnlichen Trennung von Auge und Ohr ausging. Es entstand Kunst, die gleichzeitig gehört und gesehen sein wollte. Wirklichkeitsaneignung blieb mit ihr ein Thema, wenngleich daraus die alogischen, surrealistisch-absurden Vorstellungen der 60er Jahre verschwanden. Die Voraussetzungen der Klangkunst in der historischen Entwicklung aufzuzeigen, erleichtert es, ihren neuen ästhetischen Anspruch zu erklären. Die Prozessualisierung der Kunst hat nicht nur zu einem neuen Material- und Technikbegriff geführt, sondern von Anfang an die Entwicklung neuer Kunstgattungen angeregt. Der futuristische Maler Fortunato Depero entwarf um 1916 bereits Skulpturen, die durch Geräusche ihre innere Dynamik erfahrbar machen sollten. Heute existieren davon nur zwei Fotos und Skizzen. Seit den 50er Jahren, als Jean Tinguely seinen Objekten Klang zufügte, haben räumliche Dinge Teil an zeitlichen Vorgängen. Unabhängig davon, ob die Klänge aufgrund von intermodalen Qualitäten hinzugefügt oder aber aus dem Entstehungsprozeß gewonnen werden, setzten sie stoffliche Qualitäten frei. Sie betonen den räumlichen Charakter, indem sie das bildhauerische Werk in die Zeit ausdehnen. Eingangs wurde die Behauptung aufgestellt, daß hierbei an einen Umgang mit neuem Material zu denken sei. Im Herstellungsprozeß einer Klangskulptur transformieren sich heterogene Bestandteile in eine synästhetische Mischung, die zu einer nicht additiven, nicht collagierten und auch nicht durch Metaphern und Analogien gerechtfertigten Synthese führt. Sie ist nur durch die gleichzeitige Wahrnehmung von Auge und Ohr erfassbar.

Klang sensibilisiert für eine neue Sicht der alltäglichen Umgebung. In manchen Arbeiten von Rolf Julius werden Raumeindrücke (eine Wand, eine Fensterscheibe) oder Dinge (ein Stein) durch leise Klänge ins Bewußtsein gehoben und zugleich zu einem durchsichtigen zeitlichen Geflecht transformiert. Subjektivierung und zugleich Intensivierung erfahren Objekte in ihrem Klangbild auch in den Arbeiten von Ulrich Eller. Es steht nicht mehr fest, wo Klänge installiert sind, Entfernung und Nähe zum Rezipienten werden moduliert. Die Zeit ist nicht mehr linear zu denken. Sie breitet sich objekthaft im Raum aus.

Im Unterschied zu den multimedialen Formen, die das Zeitalter von Video und Computer ebenfalls als eine neue Gattung hervorgebracht hat, wird in den Klanginstallationen die Technik weitgehend verborgen. Selbst wenn in den imaginären Szenen von Hans Peter Kuhn Fernsehgeräte verwendet werden, so sind sie nur unsichtbare Projektoren für sich in der Farbe verändernde Wände. Die Technik, oft in sehr einfacher Form gebraucht, ist dennoch eine wichtige Voraussetzung, weil sie durch die Entfernung des Schalls von seinem Entstehungsort Neukonstruktionen von Klang, Geräusch, Licht und Objekt ermöglicht. Die Technik ermöglicht Denken in einem neuen Material. Sie ist wie nie zuvor individualisiert. Ein lehrbares Handwerk steht nicht mehr zur Verfügung. Das Finden einer Technik gehört heute bereits zum Erfinden. Christina Kubisch gibt nur auf spezielle Nachfragen preis, wie die sich nie wiederholenden Klangveränderungen in ihren geheimnisvoll in Schwarzlicht leuchtenden Räumen gestaltet sind. Die Übernahme einer Technik ist bei der Klangkunst insofern unmöglich geworden, als sich damit automatisch der Eindruck des Epigonalen verbindet.

Was sich in den letzten 15 bis 20 Jahren unter dem Begriff der Klangkunst entwickelte, läßt eine Geschichte entstehen, die Abhängigkeiten zu erkennen erlaubt. So steht die Klangkunst nicht nur aufgrund eines neuen Raum-Zeit-Bewußtseins zwischen den traditionellen Kunstgattungen. Sie beginnt innerhalb ihres eigenen Bereichs Beziehungen auszubilden, die ihr den Charakter einer eigenständigen Kunstform geben. Und sie beginnt sich zu differenzieren. Obwohl die tönende Plastik vom Raum Besitz ergreift, ist sie zumindest partiell von den Klanginstallationen abzugrenzen, bei denen der Besucher in schwingender Architektur herumgehen kann, dabei einer lispelnden Ecke zuhört, hinter den sich bewegenden Klängen herlaufen kann oder aber in den leise webenden Tönen einen Meditationsraum findet. Klanginstallationen lösen die herkömmliche Präsentationsform der Kunst völlig auf: Kein Vis-à-vis zum Rezipienten mehr, sondern ein dialogisches Verhältnis. Die Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Rezipient, die in der Aktionskunst erfolgte, ist in ihnen erhalten geblieben. Man kann vielleicht sogar sagen, daß in der Klangkunst diese Neubestimmung des Ortes, an dem der Rezipient steht, noch wichtiger geworden ist und auch klarer und eindeutiger den ästhetischen Charakter bestimmt. Denn das künstlerische Subjekt, das vordem in den Aktionen präsent war, hat sich zurückgezogen. Es werden weitgehend nur noch Bedingungen geschaffen, die vom Rezipienten selbst strukturiert und komponiert werden müssen, indem er die tönenden Objekte und Räume im Umhergehen zu seiner Erfahrung macht. Er erlebt in den klingenden Architekturen von Bernhard Leitner die Veränderbarkeit des sichtbaren Raumes durch sich wölbende Bögen aus Tönen oder gezackte Linien aus Klängen. Die Welt scheint anders denkbar, als sie ist, wenn in den Sound Sculptures von Bill Fontana über Satellit eine akustische Umgebung in eine große Entfernung versetzt wird. Mit den Klanginstallationen sind keine neuen Galaxien gestaltet. Und doch gemahnt das von ihnen geforderte Ineins von Umwelt- und Selbsterfahrung an das Verhalten in einer virtuellen Realität. Aber im Unterschied zu den simulierten Welten der elektronischen Medien ermöglichen die Klanginstallationen strukturierende Aktivitäten des Rezipienten, mit deren Hilfe er seine eigene Position bestimmen kann. Indem er seine Koordinaten in der neuartig klingenden Umgebung festlegen muß, erfährt er seine Eigenzeit und seinen subjektiven Standort. Klangkunst ermöglicht Bewußtseinsexperimente. Sie hat als experimentelle Kunst einen unabgeschlossenen

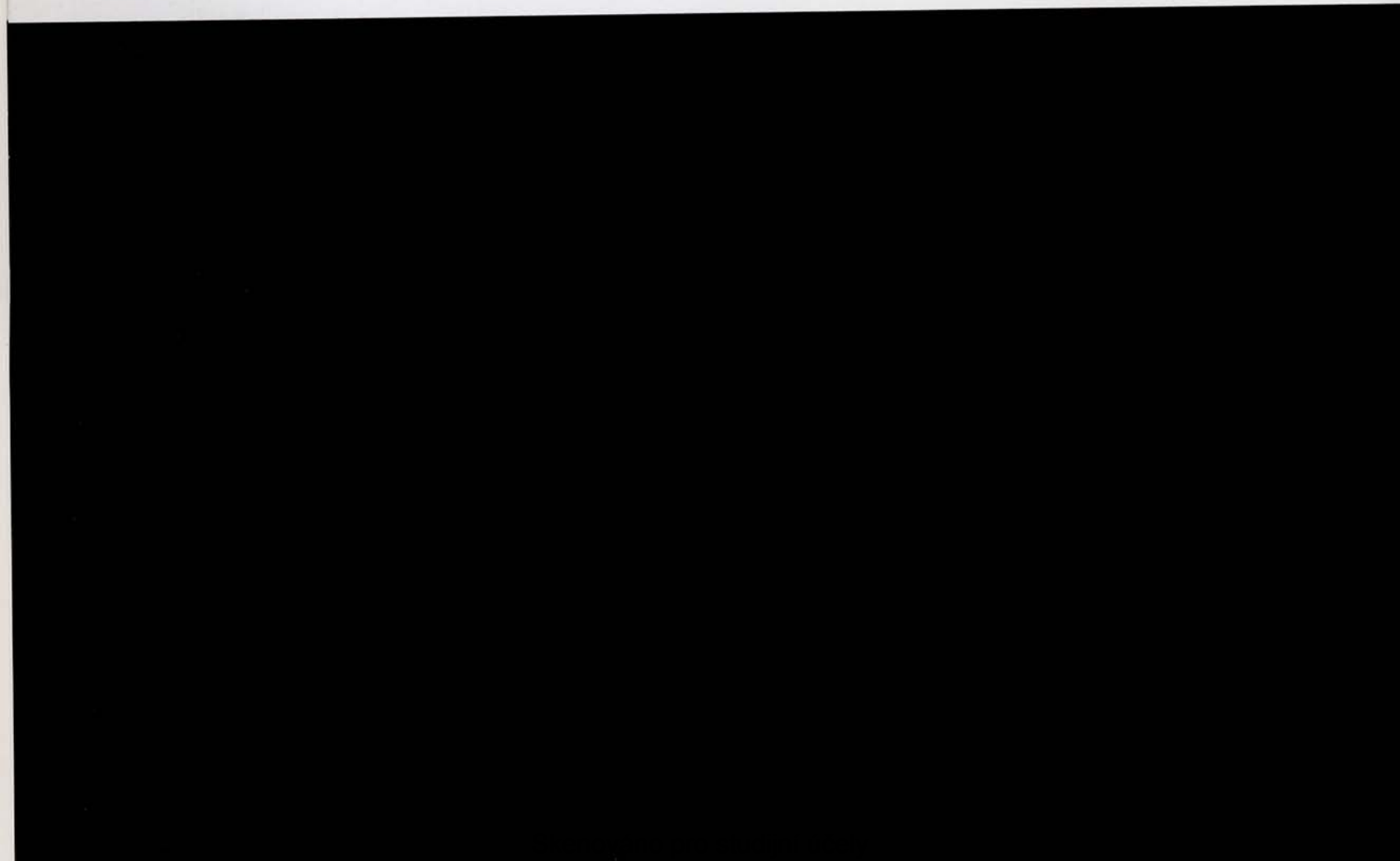
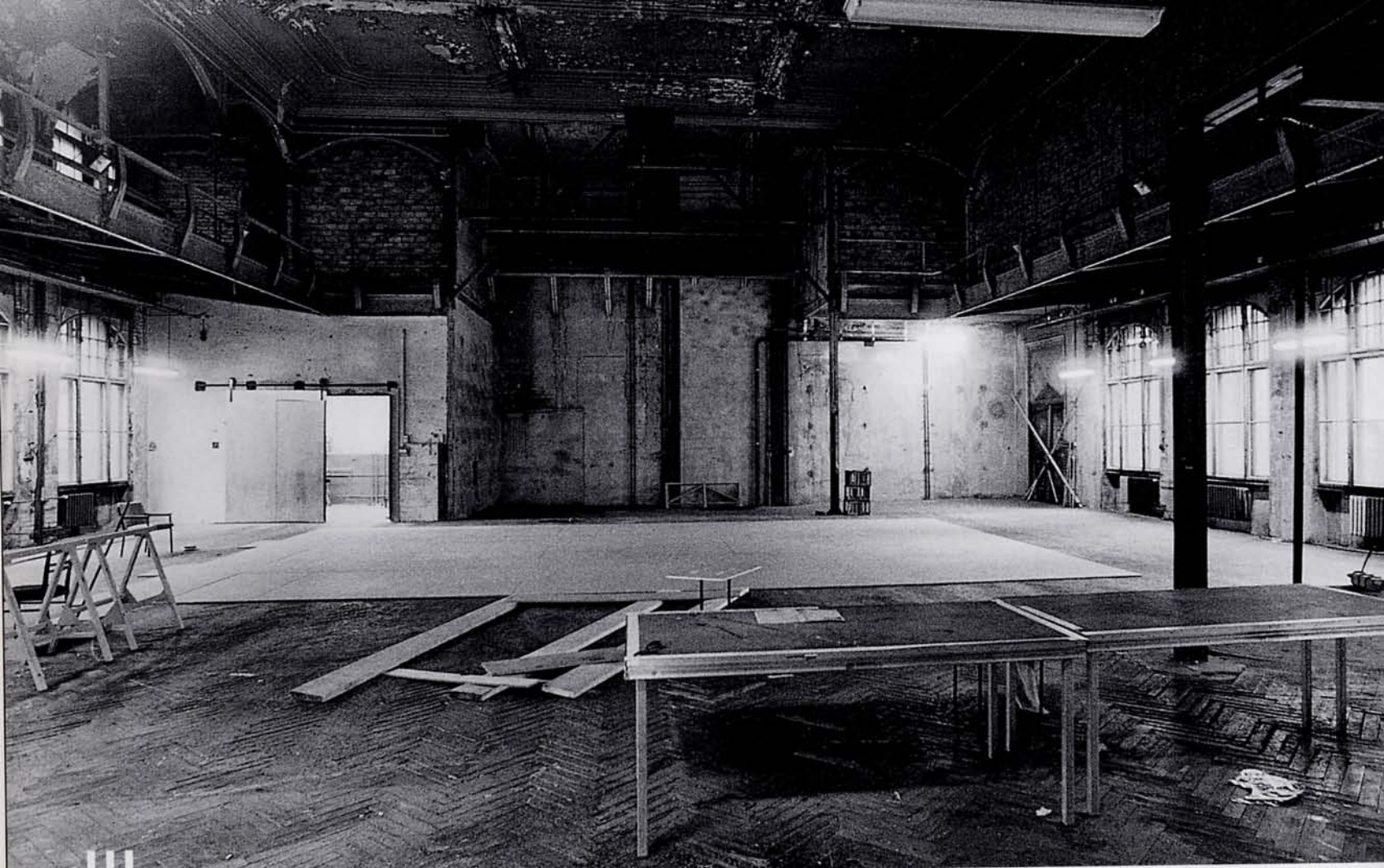
Charakter. Dennoch haben die Veränderungen von Material und Technik sie zu einem genuin eigenen, in sich differenzierten ästhetischen Bereich werden lassen. Sie hat sich neben die herkömmlichen Gattungen als eine eigene Kunstform gesetzt.

- 1 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802), Darmstadt 1976, S. 380.
- 2 Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste« in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main 1967, S. 168-192 (S. 177).
- 3 Leonid Sabanejev, »Prometheus von Skrjabin« in *Der blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc (1912), Reprint München 1979, S. 110.
- 4 Vgl. Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München/Zürich 1983, S. 323, und Katalog zur Ausstellung *Sieg über die Sonne*, Akademie der Künste, Berlin 1983, S. 17, 233.
- 5 Wassily Kandinsky, »und« (1927) in *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Zürich 1955, S. 97-108.
- 6 Paul Klee, »Graphik« in *Schriften, Rezensionen, Aufsätzen*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 119.
- 7 Arthur Schopenhauer, *Werke in 10 Bänden*, Zürich 1977, Bd. 1, S. 329.
- 8 Nam June Paik, *New Projects 1972/73*, Katalog Everson Museum 1972/73, o.S.
- 9 John Cage, *A Year from Monday*, Middletown Connecticut 1969, S. 90.
- 10 Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln 1964, S. 155.
- 11 Rainer Wick, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*, Köln 1965, S. 603, zitiert nach Jürgen Schilling, *Aktionskunst*, Luzern/Frankfurt 1978, S. 57.
- 12 Emmett Williams, »The Stars & Stripes« in *Wiesbaden Fluxus 1962-1982*, Katalog, DAAD Berlin 1983, S. 82.

orte

fotografien von kay-uwe rosseburg

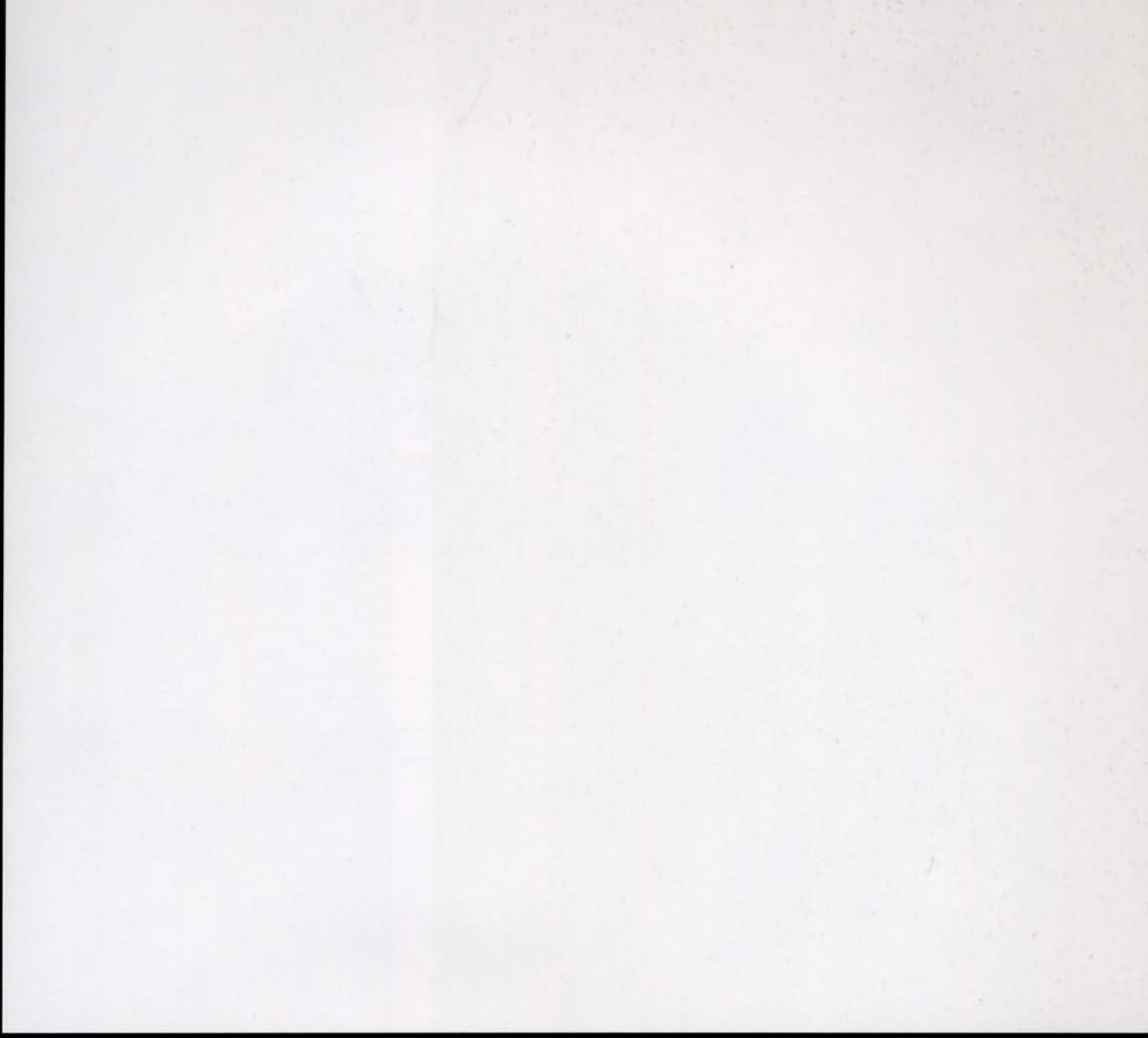




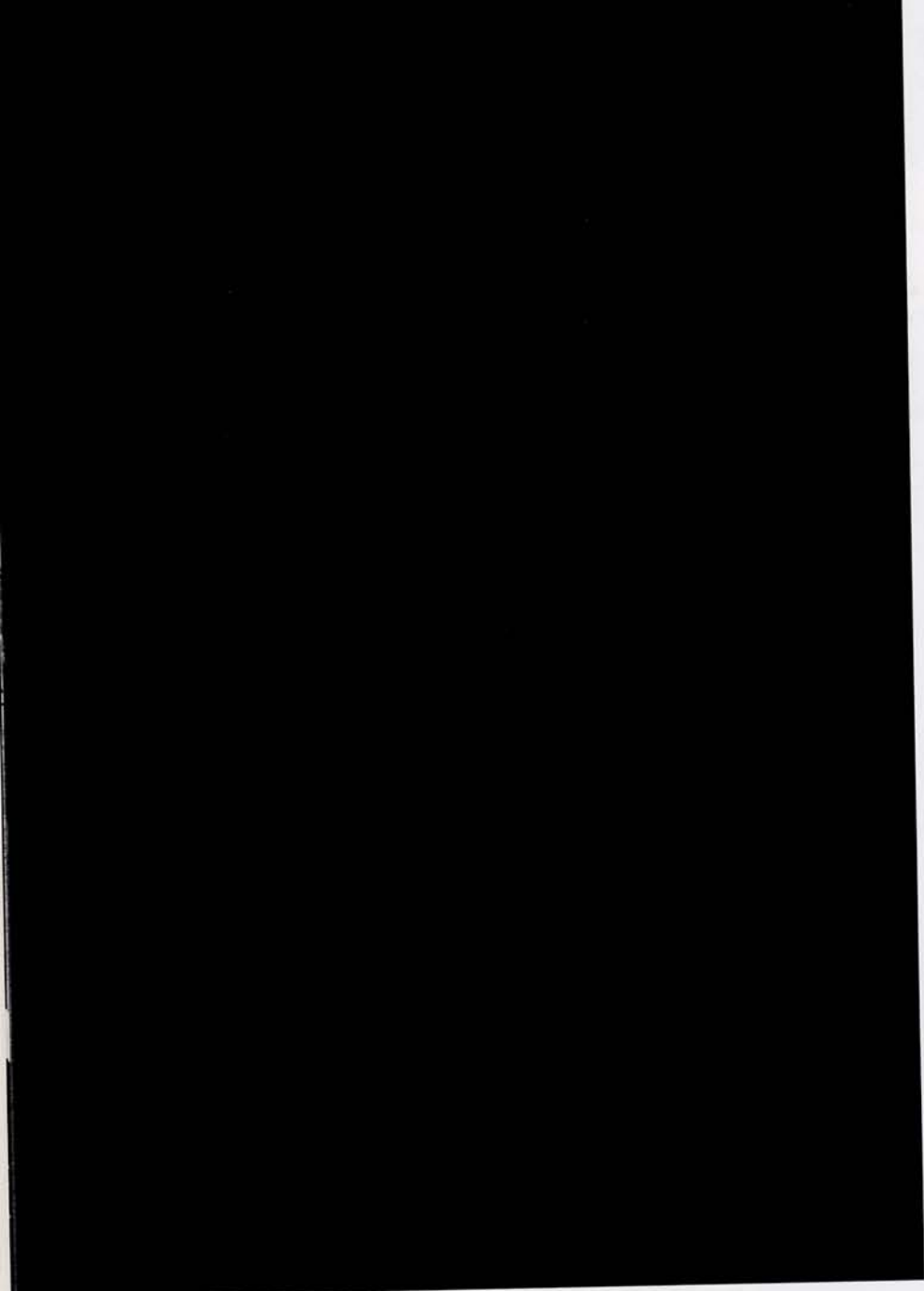




v



renovano pro... dijni učely



VI



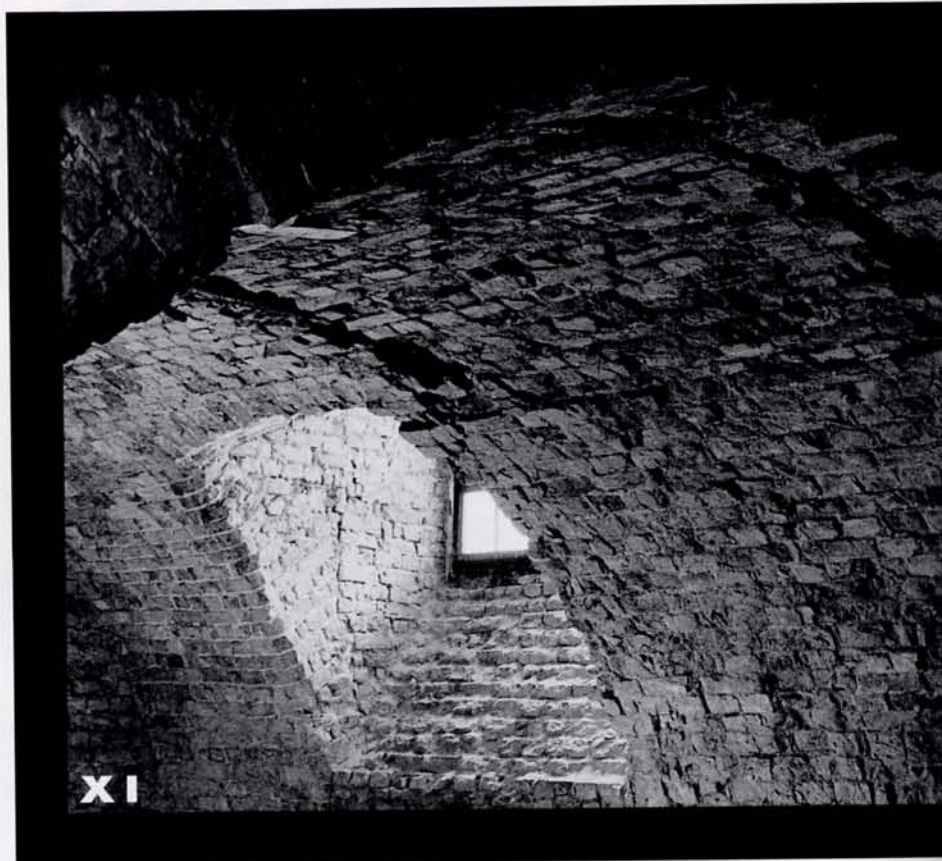
Stěna zhotovena pro studijní účely

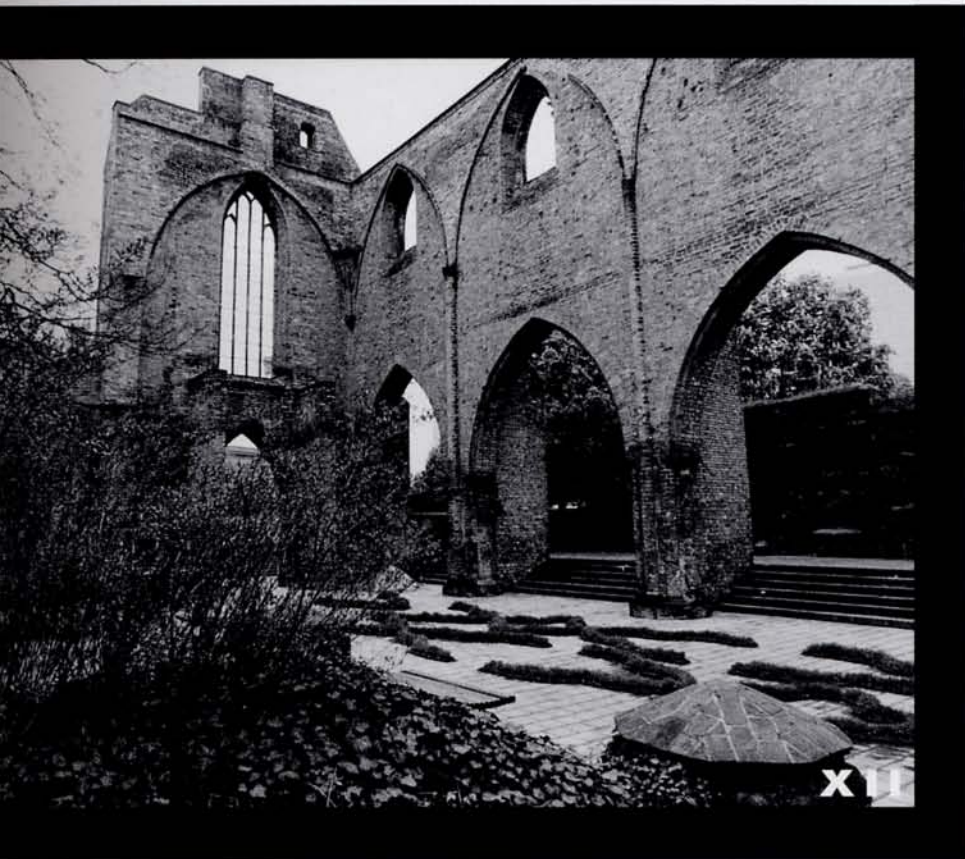














XIII

- I** **Akademie der Künste am Pariser Platz** Glasdach über den Meisterateliers
- II** **Akademie der Künste am Hanseatenweg** Studio-Foyer
- III** **Sophiensäle** in der Sophienstraße, ehemaliger Versammlungssaal
- IV** **Weinhaus Huth** am Potsdamer Platz
- V** **Stadtbad** Oderberger Straße
- VI** **ehemaliges Postfuhrant** in der Oranienburger Straße
- VII** **ehemaliges Staatsratsgebäude** der DDR am Schloßplatz, Bankettsaal
- VIII** Garderobe
- IX** Foyer im zweiten Obergeschoß
- X** Festsaal
- XI** **Parochialkirche** in der Klosterstraße, Glockenraum
- XII** **Ruine der Franziskanerkirche Zum Grauen Kloster** in der Klosterstraße
- XIII** **Siegessäule** auf dem Großen Stern im Tiergarten

laurie anderson sam auinger / bruce odland llorenç barber andres bosshard

henning christiansen nicolas collins paul demarinis louis-philippe demers / bill vorn

gunter demnig ulrich eller brian eno terry fox paul fuchs hans gierschik

gün josefine günschel matt heckert felix hess gary hill stephan von huene

robert jacobsen arsenije jovanović rolf julius mauricio kagel christina kubisch

hans peter kuhn ron kuivila bernhard leitner götz leMBERG beate lotz / dirk schwibbert

alvin lucier christian marclay benoît maubrey robin minard fátima miranda

gordon monahan david moss max neuhaus ed osborn roberto paci dalò / isabella bordoni

künstler und projekte

nam june paik charlemagne palestine paul panhuysen yufen qin martin riches

don ritter jon rose nicola sani / mario sasso sarkis leo schatzl dieter schnebel

sodomka / breindl laetitia sonami kyra stratmann akio suzuki ana torfs mark trayle

trimpin peter vogel red white young farmers claim future achim freyer / alvin curran

lutz glandien / malte lüders wolfgang rihm / klaus vom bruch junko wada / hans peter kuhn

vortex a space without sound art sound bar sonambiente-filmreihe

a view of ears – ein tonfilm sfb-klanggalerie singuhr-hörgalerie sound and environment

the listening room staalplaat baitz mit klang brand ruine der künste

laurie anderson

- 1947 geboren in Chicago; lebt in New York.
1969 Bachelor of Arts in Kunstgeschichte am Barnard College.
1972 Master of Fine Arts an der Columbia University, New York.
1973 Besuch der Bildhauerklasse an der School of Visual Arts, New York.

Künstlerische Arbeiten im Bereich Installation, Literatur, Lyrik, Film, Video, Fotografie und Musik; seit 1973 Performances mit Sprache, Songs und Geige, mit Dias und Film; seit Anfang der 80er Jahre Verwendung elektronischer Medien für Multi-Media-Performances; seit 1990 zusammen mit Brian Eno und Peter Gabriel Entwurf und Realisation des Real World Experience Park in Barcelona.

Performances (Auswahl):

- 1983 United States, Brooklyn Academy of Music, New York, anschließende Tournee USA, Europa
1986 Natural History, Tournee USA, Europa, Japan, Australien
1992 Stories from the Nerve Bible, EXPO'92, Sevilla

Installationen (Auswahl):

- 1978 The Handphone Table, The Museum of Modern Art, New York
1983 Retrospective: Works from 1969-83, Institute of Contemporary Art, Philadelphia

literatur: Laurie Anderson, **Notebook** [= Artist book series, no. 1], New York 1977 Laurie Anderson, ›Dark dogs, American dreams‹ in **The Guests Go in to Supper**. John Cage, Robert Ashley, Yoko Ono, Laurie Anderson, Charles Amirkhanian, Michael Peppe, K. Atchley, hrsg. v. Melody Sumner, Kathleen Bruch, Michael Sumner, Oakland 1986 Laurie Anderson, ›From United States‹ in **Out from under. Texts by Women Performance Artists**, hrsg. v. Lenora Champagne, New York 1990 William Duckworth [Interview mit Laurie Anderson] in ders., **Talking music. Conversations**, New York 1995, S. 368-385 16 projects/4 artists 1977-78. Laurie Anderson, Dennis Oppenheim, Michelle Stuart, William Wegman, Ausstellungskatalog California State University, Long Beach Moore College of Art, Philadelphia University of New Mexico, Albuquerque Wright State University, Dayton, Long Beach 1977 Laurie Anderson. **Works from 1969 to 1983**, Ausstellungskatalog Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, hrsg. v. Janet Kardon, Philadelphia 1983 Barbara Naumann, ›Laurie Anderson‹ in **Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste** [= Musik Konzepte Heft 81], München 1993

Laurie Anderson ist ein Star, der sowohl in der Kunst wie in der Rockszene beachtet wird. Sie studierte Kunstgeschichte in New York und zeigte ihre Werke 1970-79 bei Einzel- und Gruppenausstellungen u.a. in New York, Washington, Chicago, Boston, Bochum, Genua. Ab 1974 tritt sie international vor allem mit Performances in Erscheinung, in denen Sprache, Klang und Bild zu einer Einheit verschmelzen. Ihre ersten Kompositionen und Auftritte

waren kurz und siedelten sich in der Nähe von Happening und Avantgarde-Theater an. Sie spielte Violine in ungewöhnlichsten Situationen und baute dieses Instrument eigenwillig um, indem sie es beispielsweise mit einer Schallplatte kombinierte (**Viophonograph**, 1976). Ihr Beitrag auf der Doppel-LP **Airwaves** (eine Anthologie mit Musik und Texten bildender Künstler) bestand u.a. aus zwei Liedern für Violine, die mit einem Tonband-Bogen gespielt wurde. Aus dieser Verbindung des klassischen Instrumentariums mit elektronischen Medien gingen musikalische Skulpturen hervor, die akustisch wie optisch ungewöhnliche Signale aussandten.

Anderson kam 1981 mit der Schallplatte **O Superman** in die amerikanische Hitparade. Ihren größten Erfolg hat sie jedoch mit der vierteiligen Performance **United States** (auf Schallplatte 1984), die der Musikkritiker John Rockwell als ›Solo-Oper‹ bezeichnet. Anderson verbindet hier musikalische Auf-führung mit Klang, Licht, Tonbandaufnahmen, Dia- und Filmprojektionen zu einer einzigartigen Auseinandersetzung mit ihrer Heimat.

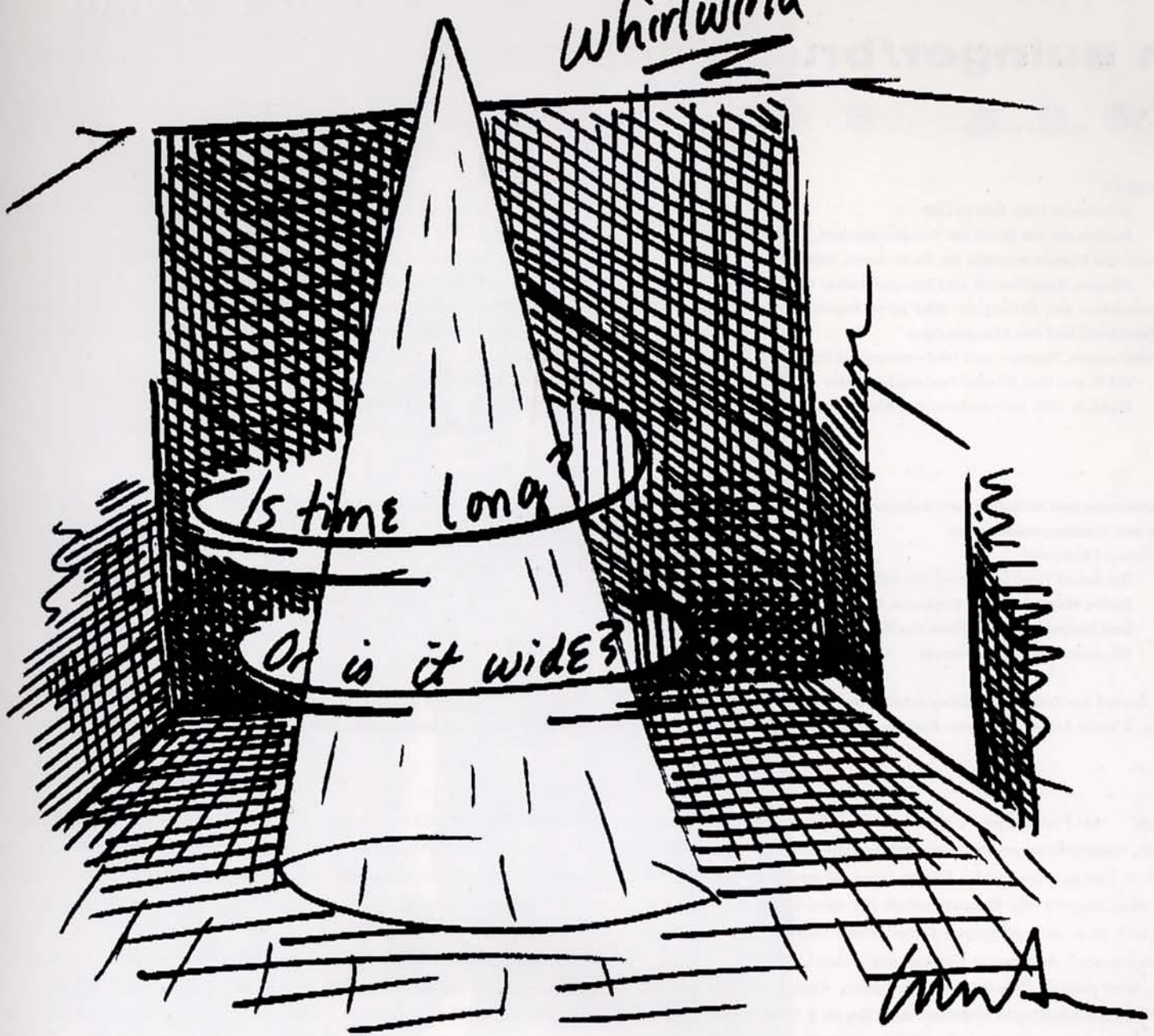
Im Gegensatz dazu ist ihre Klanginstallation der **Handphone Table** weniger auf ein allgemeines Publikum bezogen, sondern eine praktische Umsetzung individueller Hörerfahrung. Die Künstlerin schreibt dazu: »Das Prinzip des **Handphone Table** beruht auf Schallübertragungen durch Knochen. Stereomusik in niedrigen Frequenzbereichen wird verstärkt und umgewandelt und die Impulse auf die Metallstäbe übertragen, die an vier Punkten die Unterseite der Tischplatte berühren. Wenn der Hörer seine Ellbogen auf den Tisch stützt und die Hände über die Ohren hält, hört er Töne, die durch das Holz und die Knochen seiner Unterarme – die ebenso wie das Holz porös sind – übertragen werden.«

Michael Glasmeier

aus: **Klangskulpturen, Augenmusik. Grenzgänge zwischen Musik und Plastik im 20. Jahrhundert**, Ludwig Museum, Koblenz 1995

1 The Handphone Table, 1978

2 Stories from the Nerve Bible, 1992, Performance im Hebbel-Theater Berlin, 1993; Laurie Anderson mit sprechendem und Geige spielendem Dummy



Whirlwind, 1996; elektronisches Design und Programmierung: Bob Bielecki; Herstellung: Bohdan Bushell

In der Mitte eines dunklen und stillen Raums schimmert und kreist ein Wirbelwind von Liedern und Geschichten über die Zeit und das Verschwinden. Im Zentrum des Wirbelwinds gibt es einen Fokus – das Auge des Klangsturms –, wo Fragmente von Sprache in Hörbilder verwirbeln.

You know Stephen W. Hawking has this theory – about information and where it goes when it disappears. According to his theory, when a black hole implodes all the information about the objects that have disappeared begins to skid down an infinitely long tunnel. All those numbers and calculations and deviations are swirling around in a huge whirlwind.

So here are the questions: Is time long? Or is it wide? Are things getting better or are they getting worse? Can we start all over again?

You know I did an interview with John Cage and I spent some time with him and I noticed that he seemed to be such a happy guy. I mean he was eighty years old and he was always smiling. Now a lot of old people are in pretty bad moods by that point but he wasn't and I was supposed to be asking him about music and information theories but what I really wanted to know was whether he thought things were getting better or

worse, because this was something that was really just on my mind.

But it seemed like such a stupid question that I was afraid to ask. So I talked around it for a while, sort of building up to it, and I was saying things like »Well according to theories of evolution, if there was a race between a modern horse and a prehistoric horse the modern horse would win because it's faster more efficient it has adapted and are we like that too? And then on the other hand, according to Richard Dawkins, there are some problems with this. For example, it would have been a great thing if fire-breathing animals had evolved. I mean this would have been a very convenient thing just – wwwff! cook your food on the spot. And then asbestos coated nostrils could have evolved so the nose wouldn't get singed and so on... but the fire-breathers never evolved and why didn't they since...«

Finally Cage said, »Exactly what are you trying to say?« And I said »Arethingsgettingbetteroraretheygettingworse?« And he stopped only for a moment and said, »Oh better. Much better. I'm sure of that. It's just that we can't see it. It's just that change happens so slowly.«

Laurie Anderson

sam auinger/bruce odland

sam auinger

- 1956 geboren in Linz; lebt in Linz.
1979-81 Jazzklasse am Bruckner-Konservatorium, Linz. 1982-85 Studium der Komposition und Computermusik am Mozarteum, Salzburg.
1977-81 Sänger, Saxophonist und Songschreiber in der österreichischen Rock- und Punkszene; seit Anfang der 80er Jahre Auseinandersetzung mit Fragen der Psychoakustik und des Klangdesigns.
Seit 1980 Ausstellungen, Theater- und Medienkompositionen (Auswahl):
1983 NO In and Out, Wiener Festwoche, Wien
1986 Music in 1000 Information, 'Ars Electronica', Linz

bruce odland

- 1952 geboren in Milwaukee, Wisconsin; lebt in Croton-on-Hudson, New York.
1970-74 Studium der Komposition, elektroakustischen Musik und des Dirigierens an der Northwestern University, Evanston, Illinois.
In seinen ersten Werken arbeitet Odland mit melodischen und rhythmischen Strukturen von Naturgeräuschen. Anfang der 80er Jahre Klangdesigner für das Denver Center.
Kompositionen für Theater, Tanz und Film, seit 1979 Klanginstallationen:
1979 Sun Song, Colorado
1985 Rippleworks, 'New Music America', Los Angeles
1987 Riverworks, 'Ars Electronica', Linz

Seit 1990 Zusammenarbeit zwischen Sam Auinger und Bruce Odland im Bereich Klanginstallation (vorwiegend im öffentlichen Raum) und Klangdesign für Ausstellungen, Festivals und Theaterproduktionen.

Klanginstallationen (Auswahl):

- 1990 Garden of Time-Dreaming, Schloß Linz
1992 Traffic Mantra, Forum Trajanum, Rom
1993 Lost Neighbourhood, Haus der Kulturen der Welt, Berlin
1995 R3, 'SoundArt 95', Hannover

literatur: Garten der Zeiträume. Klanginstallation von Bruce Odland & Sam Auinger, Ausstellungskatalog Schloßmuseum Linz, 1990 Secrets of the Sun. Millennial Meditations. A Solar Artwork by Peter Erskine, Sound Installations by Bruce Odland and Sam Auinger, Ausstellungskatalog, Mercati di Traiano, Rom, 1992

bruce & sam Mit Fischköder, Knochenstücken, Pianozinken, ramponierten E-Gitarren, Keramiklautsprechern und Unterwassermikros tauchte Bruce Odland 1987 in Linz auf, um an der Donau seine **Riverworks**-Installationen aufzubauen. Hier beginnt die Bekanntschaft mit dem Linzer Musiker Sam Auinger, die sich zu einer fruchtbaren Künstlerfreundschaft entwickelte und zu vielen gemeinsamen Arbeiten in Europa und in den USA führte.

Der Versuch, eine präzise Charakteristik zu liefern, führt in die Irre. Ein Begriff, der mir gleich einfällt, ist: Offenheit. Weil Bruce & Sam selten fixfertige Gerichte offerieren, sondern viel Spielraum lassen für Entwicklungen und Zufälle, auch für das Publikum, dessen Reaktionen sie genau beobachten, zuweilen davon lernen, was wiederum in die künstlerische Arbeit einfließt. Eher sind sie Alchimisten als Haubenköche, die Forschung ist ebenso bedeutend wie das Resultat, das sowieso immer ein vorläufiges ist.

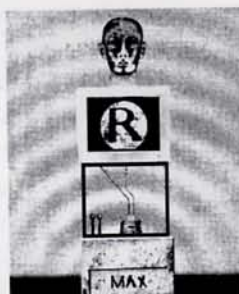
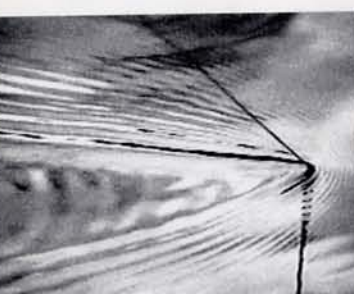
Und sonst? Die Klänge der Natur sind wichtig. Das genaue Hören, das kontemplative Be-Lauschen. Aber auch Großstadtlärm, akustischer Müll, der einem Klang-Recycling unterworfen wird. Die kosmische Dimension, dazwischen das Banale, das ja auch Teil des Kosmischen ist.

Der 'öffentliche Raum' als Quelle, Arbeitsplatz und Aufführungsraum. Die Transformation, das Spiel, der Austausch. Kommunikation/Interaktion?

Schnittlauch in jeder Suppe heutzutage. Aber bei Bruce & Sam besonders grün. Ich wünschte, mir würden bessere Begriffe dafür einfallen – aber seit Stunden ist in der Nachbarschaft eine Kreissäge in Betrieb, ich muß einen Punkt machen und flüchten.
Gottfried Hattinger

Wir lernen, einen Sinn aus der Klangumgebung zu ziehen, indem wir sie wahrnehmen, ihr zuhören, sie erforschen, sie erkennen und als Sprache zu verstehen versuchen. Wenn wir Fortschritte gemacht haben, sammeln wir Briefe aus diesem Alphabet der Klänge und entwickeln Werkzeuge, um damit unsere Umgebung zu verändern.

Als Komponisten, die an Formschaffung und Umformung von Klangmaterial interessiert sind, haben wir einige Werkzeuge für unsere eigene Arbeit entwickelt. Diese speziellen Resonatoren, digitalen Filter, Lautsprecher, Matrix-Verteiler etc. ermöglichen es uns, mit unserer eigenen Art von konkreter Musik in Echtzeit und vor Ort zu arbeiten. Wir können Harmonien und Melodien aus dem Stadtlärm herausziehen und versteckte Stimmen hörbar machen. Dieses akustische Material können wir filtern, formen und im gleichen Augenblick zurückspielen, um die Gefühle, die Atmosphäre und das Klangdesign der Umgebung zu verändern.
Sam Auinger/Bruce Odland



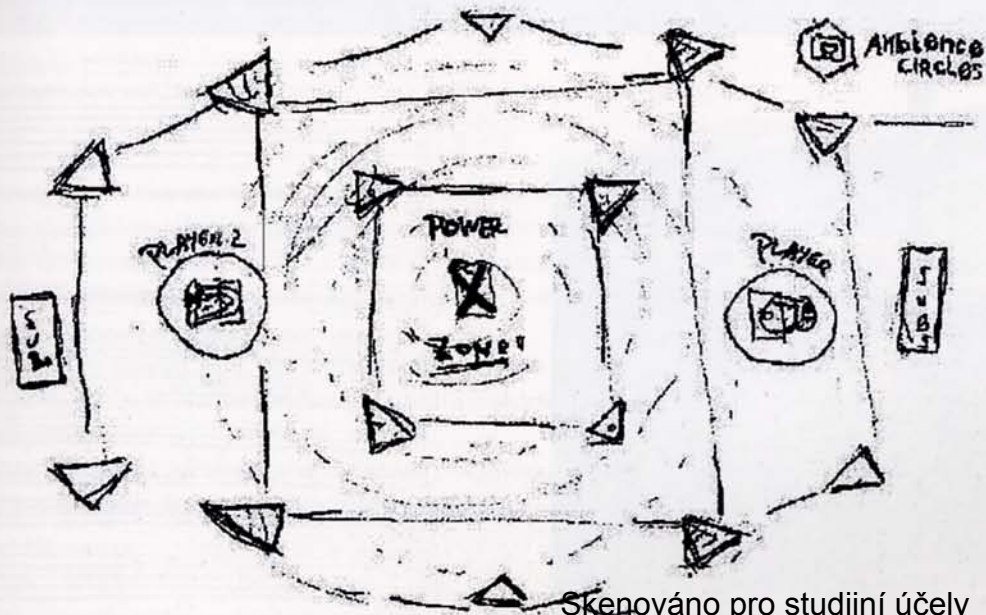


It works, but it doesn't seem to. or:
It doesn't seem to work, but it does

»Es funktioniert, obwohl es nicht danach aussieht, ODER: Es scheint nicht zu funktionieren, obwohl es das tut.«

Balance ist ein Spiel zum Zuhören aus Klang, Raum, Rhythmus und Atmosphäre, das von einer oder vielen Personen gespielt werden kann. Es ist ein Spiel für die Ohren, eine Installation, die sich ständig umprogrammiert. In einem abgedunkelten Keller befindet sich ein Multi-playback-System, das mehrere Klanggeometrien und -räume gleichzeitig übereinanderlegen kann und das mit interaktiven Eingängen verbunden ist. Zwei Spielstationen, die auf Berührungen reagieren, stehen zur Interaktion zwischen Publikum und Spiel zur Verfügung. Sensoren erzeugen Energiezonen, um die Atmosphäre zu verändern. Wenn mehrere Personen anwesend sind, ändern sich die Programmierregeln. Viele Ebenen sind möglich. Der Unterschied zwischen Performance und Installation ist absichtlich aufgehoben ebenso wie der zwischen Zuschauen und Teilnehmen.

Sam Auinger/Bruce Odland



Llorenç barber

1948 geboren in Aielo de Malferit; lebt seit 1972 in Madrid.

Klavier-, Orgel-, Kompositions- und Dirigierstudium an Konservatorien in Valencia und Madrid, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Madrid und der zeitgenössischen Musik in Darmstadt und Siena.

Seit 1990 Professor am Institut für Ästhetik in Madrid.

Elemente seiner Kompositionen nach 1980: Obertongesänge, Improvisation, Glocken, Lautgedichte und Volksmusik verschiedener Länder; seit 1980 Stadtkonzerte mit Glocken und Marathonkonzerte von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang; 1981 Konstruktion eines tragbaren Glockenturms.

Konzerte und Performances (Auswahl):

- 1978 sambori, ›music/context-festival‹, London
- 1990 Musikverein, Wien
- 1991 Music for cosmic Transit, Oaxaca, Mexiko
- 1994 ›Abschlußkonzert Kulturhauptstadt Europa‹, Lissabon

Literatur: Rubén Lúpez Cano, ›Stimmen der Städte. Zu den Glockenkonzerten von Llorenç Barber‹ in **Positionen**, 27, Mai 1996, S.45-48

de irregularis musica Mit ihrer grenzenlosen Komplexität, ihren inneren Schwankungen und unerforschten Winkeln gleicht die Stadt einem lebenden Organismus. Jede Stadt hat eine Seele, einen die meiste Zeit schlummernden ›Geist der Stätte‹. Barber erweckt diesen für kurze Zeit zum Leben. Er verwandelt den (urbanen) Raum in Poesie und tritt selbst vor der Wirkung seiner eigenen Provokationen zurück.

Nicht Barber hört man zu, sondern der Stadt, ihren Erinnerungen, ihrer ephemeren Musik. Das Läuten der Glocken rührt an das kollektive und individuelle (Unter-)Bewußtsein, die Resonanz der Glockentöne erfüllt die Stadt trotz ihrer scheinbaren Schmucklosigkeit mit einer Unzahl an Konnotationen und uralten Botschaften.

Der Klangraum ist reich an Widersprüchen: Die Glocken sind Sprachrohre einer bestimmten Straße, eines Gebäudes. Bei dieser ursprünglichen Bestimmung bricht sich ihr Klang unerwartet an den Mauern, Unebenheiten und Resonanzkörpern der Stadt. Man hört eine irreführende, richtungslos vagabundierende Musik, an jedem Ort verschieden. Barber hat die Musik aus dem geschlossenen Raum befreit, um sie in den Wind zu streuen. Er kompo-

niert mit dem realen Ort, sucht das Festliche wiederzuentdecken und nimmt dabei äußere Einflüsse und Ausschweifungen der Natur in Kauf, macht diese sogar zu seinen Komplizen.

Mechanik und körperliche Anstrengung des Glockenläutens ermöglichen eine unendliche Variation: ein Gemisch aus Schweiß (Schlagen und Pulsieren auf der Haut eines kollektiven Körpers), Erschöpfung von einem die ganze Nacht andauernden Konzert und ein Zustand von Trunkenheit; Katharsis, einer urbanen und modernen Version tranceartiger Riten nahe. Der Glockenklang mag diffus klingen, die Zeit ungewiß und die Stadt seltsam erscheinen: Klanggetöse, eine unbeständig tobende Musik, eben Irregularis musica, wie man den Tumult der Volksfeste des 15. Jahrhunderts bezeichnete.

Der Zeremonienmeister tritt zurück, erhoben wird der Anspruch auf die soziale Funktion des Musikers, auf das Wiedereinführen des bukolischen und karnavalesken, auf das Aufwühlen verstaubter Erinnerungen und vor allem auf das Wiedererlangen des Gemeinschaftssinnes innerhalb der Stadt und unter ihren Einwohnern. Eine Sehnsucht nach einem ›Miteinandersein‹ (l'être ensemble) in einer dionysischen Feier.

Alain Limoges

1 De Sol A Sol, 1995, Arreciado

2 Partiturseite aus einem Stadt-Konzert für eine größere Anzahl von Glockentürmen





De Sol A Sol, 1995, Arreciado

Klang zu werden und nicht Wille: das ist das Ziel dieser kräftezehrenden Konzert-Installation. Die Leute haben die Sorte Kunst satt, die nur von sich selbst spricht: Glocken, der Metallklang dieser Glocken, immer voller Konnotationen, voller Erinnerungen – laßt uns zur Realität zurückkehren, zum Zusammenhang.

Wenn, wie gesagt wird, die Metaphysik durch die Haut eintritt, dann sind die Glocken meta(II)physikalisch, weil sie sich in unsere Ohren einschleichen.

Eine ephemere Architektur aus Kabeln und Glocken bildet ein Netzwerk, ein Spinnennetz, das den Raum erbeutet, das Haar, den Geist der

Zuhörer. (Ein Zuhörer, der herumgeht, verbleibt im Zentrum der Klänge, man sollte in einiger Entfernung stehen, um einen umfassenden Effekt zu hören...)

Einige Glocken fliegen, zerteilen den Raum mit ihren pendelnden Bewegungen (mit einigem Risiko für den Interpreten, aber auch für die Hörer) und führen dazu, daß auch der Klang über die Köpfe der Zuhörer fliegt. Mehr als ein Konzert, mehr als eine Installation, dies ist eine Musikskulptur, Musik aus Dimensionen gemacht, aus Raum, Nähe und Weite, Tiefe, Annäherung und Distanz: reine meßbare Musik, die unsere inneren Glocken zum Läuten bringt.

Llorenç Barber

andres bosshard

1955 geboren in Zürich; lebt in Zürich.
1974-80 Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Zürich.
Anfangs Malerei, Aktionen und Beteiligung an experimentellen Musiktheaterproduktionen.
1985 Gründung der Improvisationsgruppe ›Nachtluft‹.
Klanginstallationen, Klangobjekte (Auswahl):
1987 Staudamm in Fusio, Tessin
1991 Telefonía Simultankonzert via Satellitenverbindung zwischen New York und Winterthur
1995 Magnetic Island, ›SoundArt 95‹, Hannover

literatur: P. K. Wehrli, ›Die Emanzipation der Dinge‹ in *Du*, 1983, 8, S. 18-27

sound in sound – space in space abc Andres Bosshard Catalysator: man bringe ihn in nahezu jeden beliebigen Kommunikationsverlauf, er wird darin etwas bewegen. Der Appenzeller Multimedia-Künstler ist ein Alchimist von KlangRäumen. Ein Hör-Katalysator, der als Musiker, Elektroniker und Handwerker, ja auch als Maler und Designer eine eigene multimediale Geometrie entwickelt hat. Er sucht die Vernetzung im Kontext von Transit-Datenkonzerten, wirkt als akustisch-ökologischer ›Wirbelforscher‹ im Projekt WasserKultur der Universität Kassel. Bosshard überlagert klassische Radioschaltungen mit veränderlichen Nah- und Fernräumen, ›radial‹ oder via ›TelePhonie‹ oder um den Klangturm herum während der Radiotage Nürnberg 1995.

Die Stadt Bern, ihre Brücken, das Wasser dienen ihm als urbaner Konzertsaal, wo er Musiker in überraschenden Wendungen und Klang-Attacken auf die Bewohner losläßt.

Bosshard, der Live-Designer von Raummelodien, schafft für das Ensemble ›Nachtluft‹ fließende Klangfelder musikalischer Improvisation. Im Studio transformiert er ›materiale Klänge‹ durch räumliche Verschiebung.

Klangraum, Klangturm, Klangfeld und Klangstadt sind Zwischenphasen seiner Suche nach dem definitiven HÖR-STANDORT – der Utopie des Klangobservatoriums. Sein Umweg über die Klangstadt Benares mit ihren Klangtempeln bringt uns einen Soundscaper nahe, der im Raum wie in einer Landschaft liest und hört und kommuniziert und Chaos und fließende Stille organisiert. Raum ist nicht wie in der Dialektik von Herr und Knecht ein bloßer Klangschatten. Bosshard erweitert das akustische Ambiente in unendlich vielen Raumfiguren wie ein globales Gespräch aller mit allen.

Hans U. Werner

Ich bin der festen Überzeugung, daß wir im Moment daran sind, ›Raum‹ überhaupt erst zu entdecken. Durch die elektronischen, rechnergestützten Instrumente sind wir in der Lage, diesen Raum zu erkunden und ihn vielleicht auch zur weiteren Entfaltung zu stimulieren. Von mehreren Weltbildschocks durchgerüttelt kam ich zur Ansicht, daß ›Raumklang‹ sich komplementär zur ›Musik‹ verhält. Genauso wie sich ›Radar‹ komplementär zu ›Radio‹ verhält, verhält sich offenbar ›Raum‹ komplementär zu ›Information‹. Das Radar ist ein Instrument zur Ortung eines Objekts im Raum, das Radio ein Instrument zur Kontaktaufnahme, zur Herstellung einer Kommunikationsverbindung zwischen beliebigen Punkten innerhalb der Reichweite des Senders. Nicht nur aufgrund unserer Wahrnehmung, sondern offensichtlich auch aufgrund der physikalischen Gegebenheiten der elektromagnetischen Wellen kann nicht gleichzeitig der Ort eines Zieles festgestellt und eine Verbindung mit dem sich dort Befindenden aufgenommen werden.

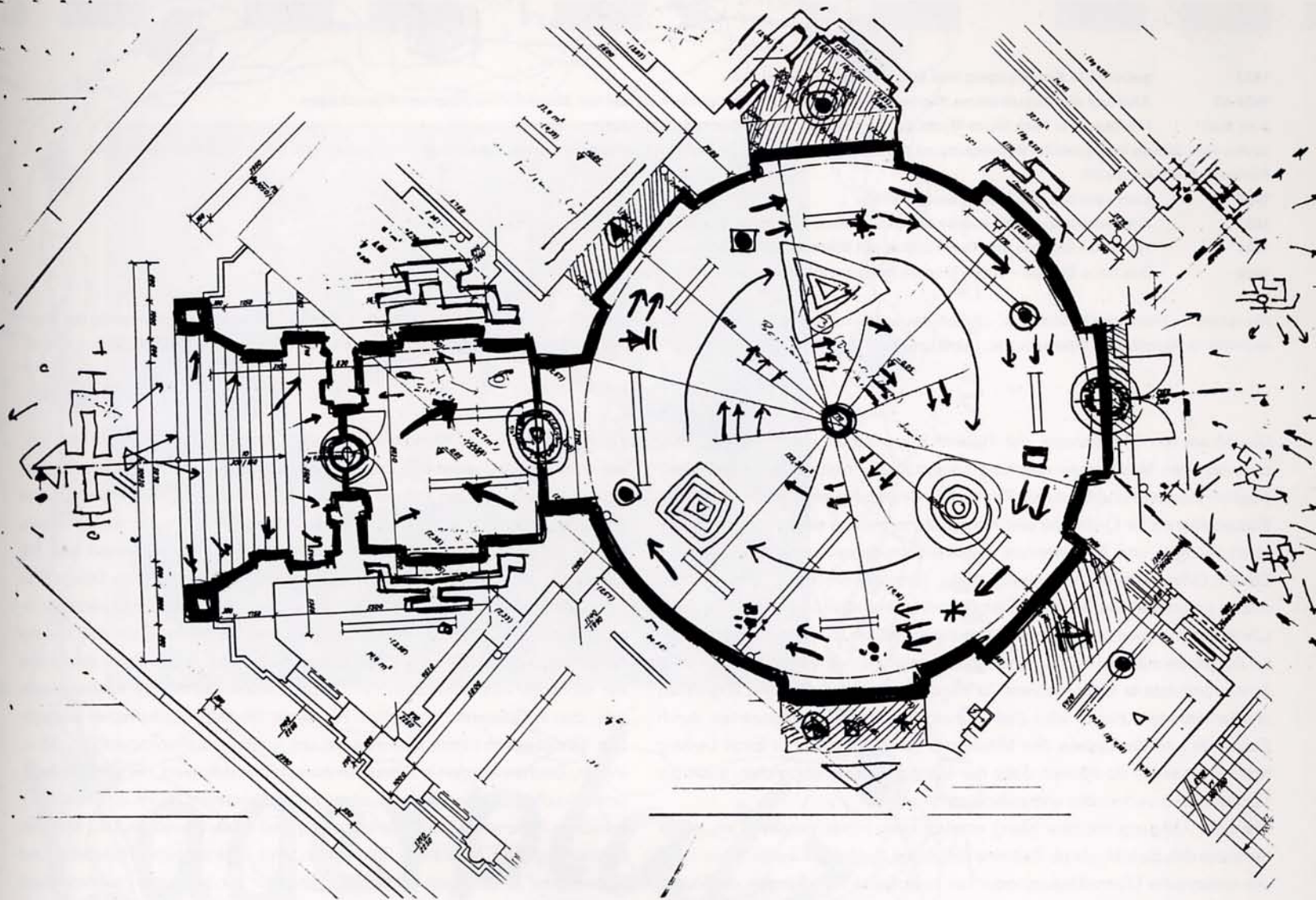
Wenn wir also Musik als Information betrachten, wenn wir den Melodien folgen, verlieren wir den Raum, und wenn wir die Klänge als in den Raum vordringende Sonarimpulse verstehen, verlieren wir den musikalischen Zusammenhang. Diese Hypothese wird sehr durch die Tatsache unterstützt, daß Klanginstallationen und auch ›ambient music‹ für musikalische Ohren äußerst langweilig erscheinen und umgekehrt Musik für ›Raumklang-Ohren‹ ortlos ist.

Komplementär meint aber nicht sich gegenseitig ausschließend, sondern sich gegenseitig bedingend, sich ergänzend. Wir haben es hier mit einer Art Heisenbergscher Unschärferelation zu tun. Es wäre für mich doch zu einfach, ›Raumklang‹ als postmoderne Mode abzutun, die mit einer musikalischen Beliebigkeit neuartige Spektakel generiert. Ganz im Gegenteil bin ich sicher, daß wir es hier mit einem ›hot spot‹ zu tun haben. **Andres Bosshard**

aus: Andres Bosshard, ›Aufführung als Erzeugung von Klang und Raum‹ in *Positionen* 26, 1996



- 1 Arbor Sonor/Klangbäume, 1994, Klanginstallation am Zürichsee
- 2 Electric City, 1996, Lautsprecher und Generatoren zur Stromerzeugung für eine Installation in Benares, Indien. »Ich war richtig elektrisiert, als mir der Radio Wala in Benares erklärte, daß für ihn Radio ›Das Herumfliegen der Klänge‹ bedeute. Er sprach auch nicht von ›electricity‹, sondern von ›electric city‹ und zeigte mir ›seine siebentausend‹ Lautsprecher, die überall in der Stadt verschiedene Funktionen zu erfüllen haben.« (Andres Bosshard)



Manandarbandr – radarradio Klangstation, 1996; Andres Bosshard mit Christof Cargnelli und Peter Szely

Klänge rotieren um ein unsichtbares Zentrum in einem offenen Innenhof, schrauben sich vertikal in die Höhe und werden von den nahen Hausfassaden vielfach verspiegelt zurückgeworfen. In einem der anliegenden Innenräume werden die eben aufgetauchten Klänge abgehört, auf eine Innenkreisbahn geschickt und wieder nach draußen ins offene Klangfeld geleitet.

Drei verschiedene Räume werden akustisch zusammengeschaltet, bilden Resonanzkammern einer zusammenhängenden, offenen Klangarchitektur.

Im geschlossenen Klangraum werden in einem dreidimensionalen Modell der gesamten Umgebung verschiedene Hörpunkte wiedergegeben.

Die gesamte Netzwerkinstallation wird während vier Wochen laufend ausgebaut und auf drei verschiedene Arten betrieben: latent automatisiert, interaktiv stimuliert und von MusikerInnen gesteuert und bespielt. MANANDARBANDR (wörtlich etwa: schnell herumfliegende Klangkugel, sich um sich selbst drehender Resonanzzylinder) ist ein unsichtbarer, klingender Nachbau von Jai Singhs begehbaren ‚Zeitmaschinen‘, den Jantar Mantars (Jaipur, Delhi, Benares, 17. Jahrhundert)

Andres Bosshard

henning christiansen

1932 geboren in Kopenhagen; lebt seit 1970 auf der Insel Møn.
1950-55 Studium der Komposition, Klarinette und Klavier am Königlichen Dänischen Musikkonservatorium, Kopenhagen.
Seit 1985 Professor im Fach Multi-Media an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg.
In den 60er Jahren maßgebliche Beteiligung an der Fluxus-Bewegung; im Bereich Performance enge Zusammenarbeit mit Joseph Beuys und Bjørn Nørgaard.

Performances (Auswahl):

1967 Eurasienstab, mit Joseph Beuys, Wien
1985 Friedenskonzert, mit Joseph Beuys und Nam June Paik, Hamburg
1988 Tiefland – Deep in my Hirsch Heart, mit Bjørn Nørgaard, Schweden
1994 Das neue Europa – jeden Morgen müssen, mit Bjørn Nørgaard, Kopenhagen

literatur: Henning Christiansen, ›Joseph Beuys. Fluxusmensch‹ in **Kunstforum International**, 115, Sept./Okt. 1991, S. 156-165 Peter Weibel, ›Momente der Interaktivität‹ in **Kunstforum International**, 103, Sept./Okt. 1989, S. 87-99 Michael Glasmeier und Niko Tenten, ›Pick-up on Henning Christiansen‹ in **Siksi**, 1991, 4, S. 4-16

Die Musik von Christiansen, der 1932 in Kopenhagen geboren wurde, auf dem dortigen Musikkonservatorium (königlich) Klarinette, Klavier und Komposition studierte und heute als Professor in Hamburg lehrt, ist mehrstimmig. Kompositionen für Orchester und Klavier stehen neben elektronisch bearbeiteten Klängen und Performance, musikalische Auseinandersetzungen mit Edvard Grieg und Ivan Wyschnegradsky, Filmmusiken (viel für Per Kirkeby) neben minimalen akustischen Ereignissen wie ›Klopfen‹. Auffällig ist, daß Christiansen schon früh beginnt, seine eigene Musik zu recyceln, d.h. in neuen Zusammenhängen und Konfrontationen wiederzuverwenden. In den 60er Jahren benutzte er dafür mehrere Tonbandgeräte, die gleichzeitig abgespielt werden konnten. Heute wird dies mühelos auch bei Live-Konzerten durch Elektronik und die Gnade des Mischpults (meist besetzt mit Ernst Ludwig Kretzer) erreicht. So können nicht nur Klänge beliebig abgerufen, auch die Sprache kann verfremdet und zeitversetzt werden.

Der feine Umgang mit dem Klang erzeugt beim Hörer gerade auch seiner Konzerte das Gefühl, als ob Zeit eine langsame Sache sei. Es geht hier nicht um sinfonische Überwältigung oder um opernhafte Handlungen mit Musik. Um diese Haltung des sich Einlassens zu verdeutlichen, legt Christiansen großen Wert auf den Aspekt des Lebendigen, aber nicht als irgendeine Schauspielerei auf der Bühne, kein nachempfundenes Leben, sondern im Augenblick der Aufführung lebendiges Leben.

Christiansens eigene Stimme spricht, singt, flüstert, brüllt, murmelt den Text, der mehrsprachig redet und dem wie bei Erik Satie eine besondere Bedeutung zukommt. Es sind Poeme als Stellungnahmen zu Politik, Musik, Kunst oder Landleben, oft unverständlich, aber maßgeblich wie der instrumentale Klang. Die häufige Verschränkung von Musik und Text verwandelt sich mit den Notationen in Bilder, die einen eigenen Charakter besitzen. Dieses Material spaltet sich wiederum in ›Nur‹-Bilder und ›Nur‹-Texte. Dazu kommen Instrumente und Dinge als ›Nur‹-Objekte, wobei die Farbe Grün den Namen ›Christiansen‹ signalisiert und nicht eine Partei. **Musik als Grün** macht aus der stummen Repräsentation der Dinge, beispielsweise der **Keulenmusik** oder den in Glaswolle verpackten Klavieren, Objekte musikalischer Imagination. Christiansen nimmt auseinander, um wieder zusammenzusetzen. Töne, Worte, Zeichen werden in Einzelteile zerlegt, mikroskopiert, um anschließend, umso frischer repariert, den akustischen und visuellen Raum zu besetzen – zwischen Stille und Lärm, Wiederholung und Knall, Rauschen und Melodie, Bedeutung und Nuscheln, Einfachem und Vertracktem, Handlung und Schweigen, Anfang und Ende. Man muß nur zuhören und zusehen; denn »Die Freiheit ist um die Ecke«.

Michael Glasmeier

aus: Michael Glasmeier, ›Die Freiheit ist um die Ecke‹. Henning Christiansen komponiert in **Neue Bildende Kunst** 5, 1993

- 1 Der wandernde Mensch – die wandernde Stimme, 24.5.1991, Nykyaiteen Museo, Helsinki, Aktion/Performance mit Henning Christiansen (links) und Bjørn Nørgaard
- 2 Gno-sti-ker, Freedom is Social, 1996



Henning Christiansen + foodking: Gordon W



'how to eat music'

Lagerplatz

freedom is social

"Geräusche sind wie Klöße auf der Suppe des Schweigens" H6

Save the nature
— use FLUXUS

Henning Christiansen

Animals
Animals
Animals

Mit: Björn Nørgaard – Christophe Charles –

Lagerplatz - Beuys Pit -
75 Jahre - Walhalla, 1996

Lowland trilogy, 11.-12.-13.5.1990,
Cell-Block-Theater, Sydney;
Henning Christiansen (hinten),
Bjorn Nørgaard

nicolas collins

1954 geboren in New York; lebt seit 1992 in Amsterdam.
1972-76 Studium der Komposition bei Alvin Lucier an der Wesleyan University.
1992-96 Kodirektor der STEIM-Stiftung, Amsterdam.

Mehrere Jahre Zusammenarbeit mit David Tudor; neben selbstentworfenen elektronischen Geräten und umgebauten Musikinstrumenten frühe Verwendung von Computern in Performances. In seinen neuen Arbeiten tritt das gesprochene Wort in den Vordergrund.

Seit 1977 zahlreiche Schallplattenaufnahmen, Konzerte und Performances (Auswahl):

1980 The Kitchen, New York
1985 ›STEIM Symposium on Interactive Music, STEIM, Amsterdam
1990 Tokyo P/N, Tokyo
1993 ›Ars Electronica, Linz

Literatur: Nicolas Collins, ›Low Brass. Trombone-Propelled Electronics‹ in *Leonardo Music Journal*, 1, 1991 Mark Dery, ›Sound Collage‹ in *Elle*, Juni 1990 Guy de Bievre, ›The Improvisation Moderator. An Interview with Nicolas Collins‹ in *Musicworks*, 49, 1991 Peter Behrendsen, ›Musik aus und über Musik. Nicolas Collins – ein amerikanischer Live-Elektronik-Komponist‹ in *MusikTexte*, 48, Feb. 1993, S. 4-8

›Ich bearbeite ausschließlich bereits vorhandene Stücke – einige Sachen sind allerdings leichter zu identifizieren als andere.‹ Ob es nun ein Song von Roy Orbison ist, eine fehlerhafte CD mit italienischer Barockmusik, eine Rede von Reagan über den Krieg in Nicaragua oder die Platte eines befreundeten Improvisationsmusikers – Nicolas Collins bearbeitet sie elektronisch, um zu verzerren und um neues Leben in das Material anderer Künstler zu bringen. In einer Zeit, in der braves Sampling zur Routine geworden ist, zieht eine solche radikale Aneignung zunehmendes Publikumsinteresse auf sich.

Zu seinen transformierenden Arbeiten gehören die **Umkehrgitarren**, bei denen ein Eingangssignal (Radio, Tonband, elektronisches Spielzeug) die Saiten in harmonische Schwingungen versetzt; eine sampelnde, aber stotternde Computerschaltung, die in seiner **Teufelsmusik** die Signale des lokalen Radiosenders zerhackt; und als neueste Arbeit CD-Spieler, deren Pins zur Stummschaltung entfernt wurden, wodurch die gewöhnlich stillen Überspring- und Loopingvorgänge hörbar werden.

Collins' bekannteste Arbeit ist wahrscheinlich seine Sampling-Posaune (›trombone propelled electronics‹). 1986 nahm er ein einfaches Hallgerät auseinander, setzte das Innere in einen Mikrocomputer und baute die Bedienungsknöpfe in eine alte Posaune, die er für 12 Dollar beim Trödler erstanden hatte. In etwa vier- oder fünfmonatiger recht anstrengender Arbeit baute Collins sie zur ersten Echtzeit-Sampling- und Processing-Anlage um, mit der er Samples nehmen und sofort bearbeiten konnte, sei es mit Schleifen

und/oder hinsichtlich ihrer Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe. Sie sah noch so aus wie ein ›richtiges‹ Instrument: Das elegante Design verzichtete auf klobige Equipmentzusätze, Bedienungstastaturen und das lästige Laden von Computerdisketten.

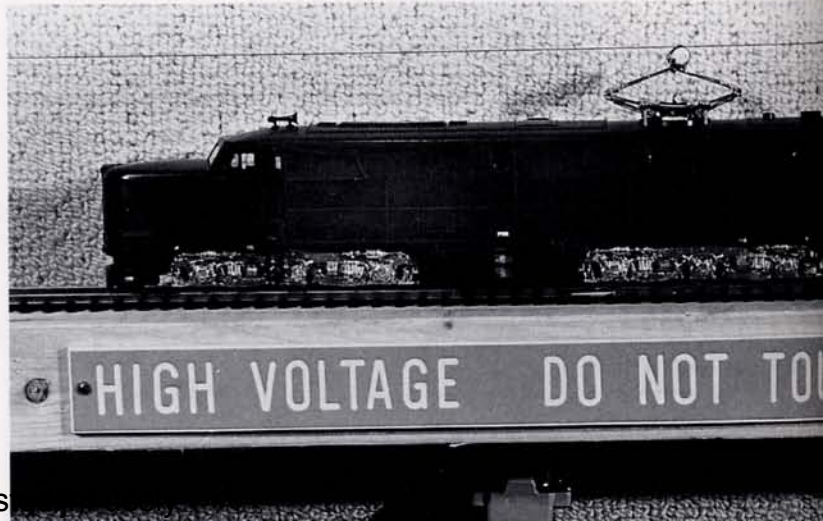
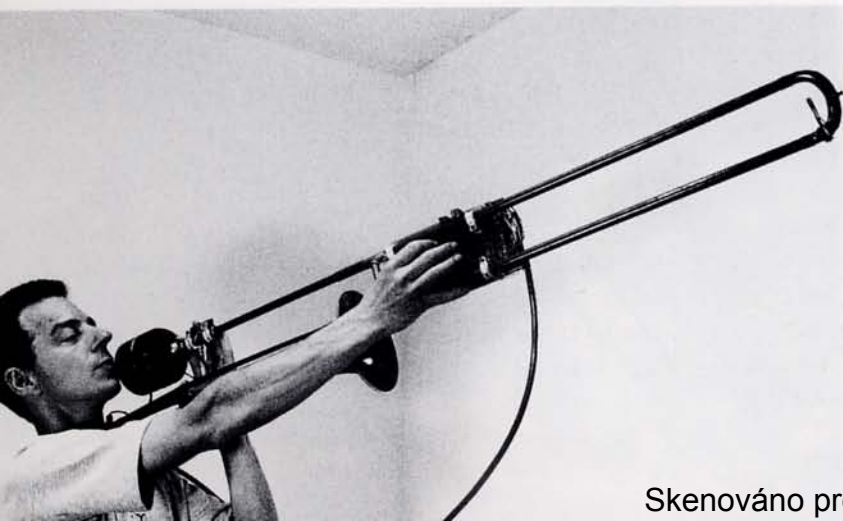
Obwohl für ein spezielles Stück – **Tobabo Fonio** – entwickelt, eine eigenwillige Umarbeitung peruanischer Blaskapellenmusik, wurde das Posaunen-System zu einem sehr interessanten Instrument für Improvisationsmusik, das ihn mit Leuten wie John Zorn, Zeena Parkins und Christian Marclay zusammenbrachte.

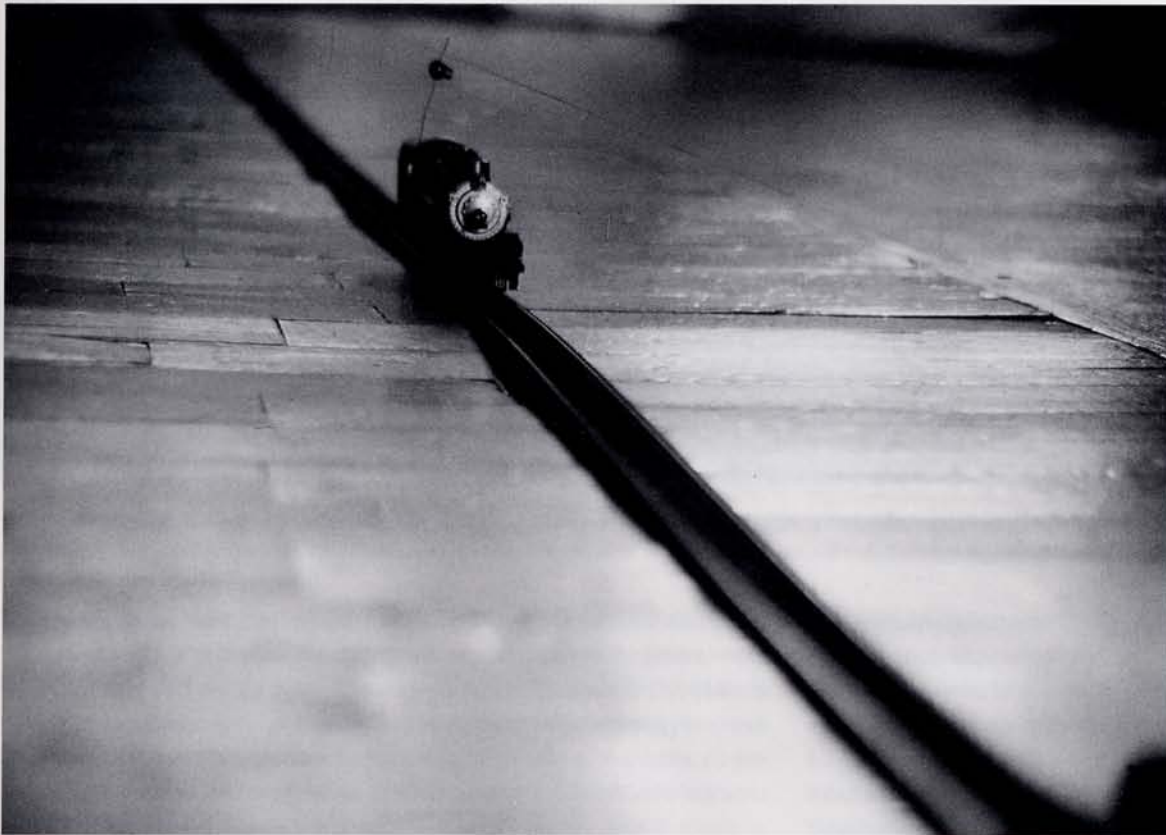
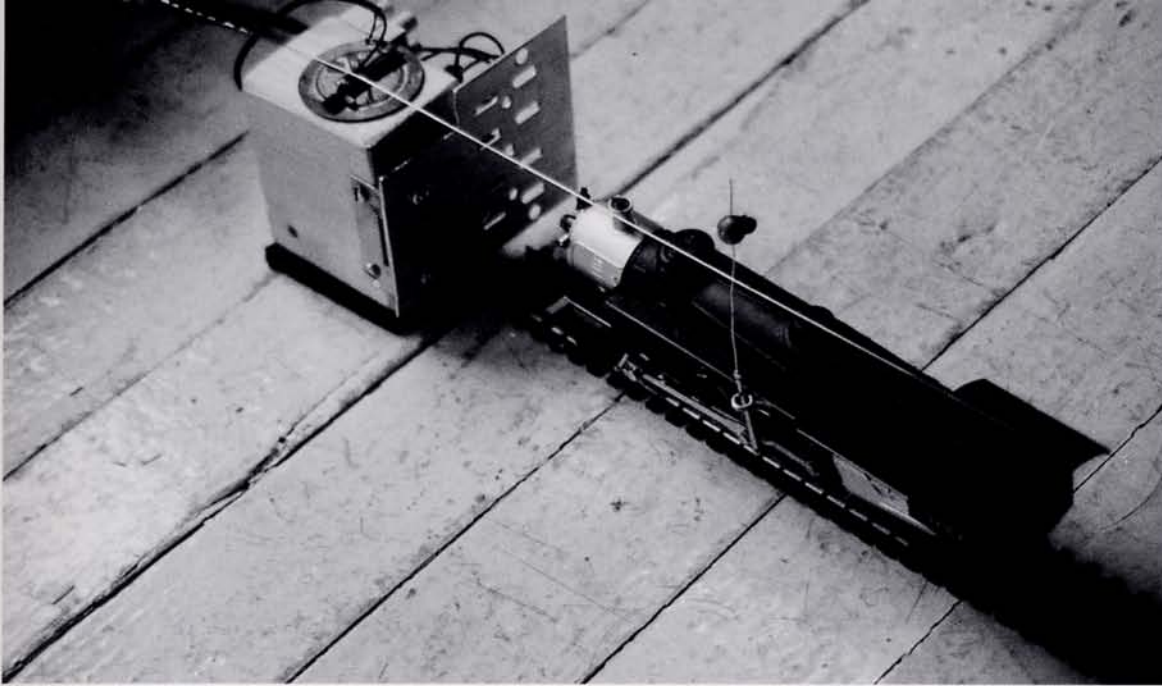
›In den 80ern gab es eine erstaunliche Energie in der Improvisations-Musikszene in New York. Diese Leute waren ungeheuer aufnahmefähig. Ich vermute, sie interessierten sich auch deshalb für mich, weil ich nicht der 1000. Cello-Spieler auf Job-Suche war, sondern eben ein völlig ungelerner Instrumentalist. Ich wollte anfangs nur eine Schaltung bauen, ein Computerprogramm, das ein Stück macht. Das macht man eine Weile, und dann fängt man von vorne an, baut eine neue Schaltung und macht ein anderes Stück. Ich habe nur wenige Systeme entwickelt, die in mehr als einem Kontext funktionierten, und dieses gehört dazu; es stellt sich als eine Katze heraus, die schwer zu ertränken ist.‹

Phil England

aus: Phil England, ›Nicolas Collins brass deconstruction‹ in *The Wire*, September 1993

- 1 Nicolas Collins mit der von ihm entwickelten ›trombone propelled electronics‹
- 2 Under the Sun, 1984, Detail





When John Henry Was A Little Baby – ein postindustrielles pythagoreisches Experiment, 1993/96

Wo Pythagoras seinen Finger benutzte, um harmonische Beziehungen zwischen Tönen durch genaue geometrische Teilung einer schwingenden Saite zu demonstrieren, setzt *When John Henry Was A Little Baby* Modelleisenbahnen ein, um ein ähnliches Experiment, freilich auf weniger analytische Weise, durchzuführen.

Gleise werden auf dem Boden ausgelegt. Ein Stahldraht wird auf voller Länge über jedes Gleis gespannt, auf dem eine Modelllokomotive fährt. Die exzentrische Bewegung des Radgestänges der Lokomotive wird auf eine vertikale Stange übertragen, die an der Spitze mit einem kleinen Angelgewicht beschwert ist. Wenn der Zug auf dem Gleis hin- und herumpelt, bewegt sich das Gewicht hin- und herwackelnd auf und nieder und schlägt so den Stahldraht in einer halb-vorhersagbaren, halb-erratischen Weise an. Die Schwingungen der Drähte werden an den Enden

mit Kontaktmikrofonen abgenommen und über acht Lautsprecher hörbar gemacht.

Mit Bedienungsknöpfen können die Besucher die Lokomotiven in Betrieb setzen und die Geschwindigkeit steuern, wodurch die Dichte der Klangtextur sich verändert.

When John Henry Was A Little Baby ist eine Klanginstallation mit einer starken visuellen Komponente. Seine einzelnen Elemente sind bekannt, sogar nostalgisch (Spielzeugeisenbahn, gong- oder gitarrenartiges Klangbild), aber ihr Zusammenwirken ist überraschend. Die Funktionsweise der Arbeit ist leicht durchschaubar, aber diese unwirkliche ›überspannte‹ Fahrt des Zuges fordert Aufmerksamkeit und ist äußerst fesselnd.

Nicolas Collins

1948 geboren in Cleveland, Ohio, lebt in San Francisco, Kalifornien.

1971 Bachelor of Arts am Antioch College, 1973 Master of Fine Arts am Mills College.

Seit 1971 Elektronik- und Multimedia-Kunst; Entwicklung von Software und Lehraufträge an verschiedenen amerikanischen Universitäten und Colleges in Computer-, Video- und Audiokunst. Ein Großteil seiner jüngeren Werke beschäftigt sich mit computergesteuerten Sprachprozessen.

Klanginstallationen (Auswahl):

Seit 1984 permanent Music Room / Faultless Jamming, The Ontario Science Center, Ontario

1989 The Edison Effect, Het Apollohuis, Eindhoven

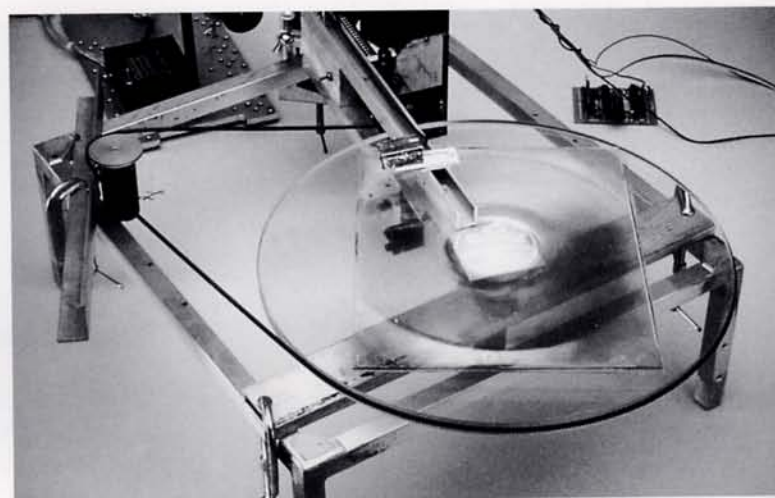
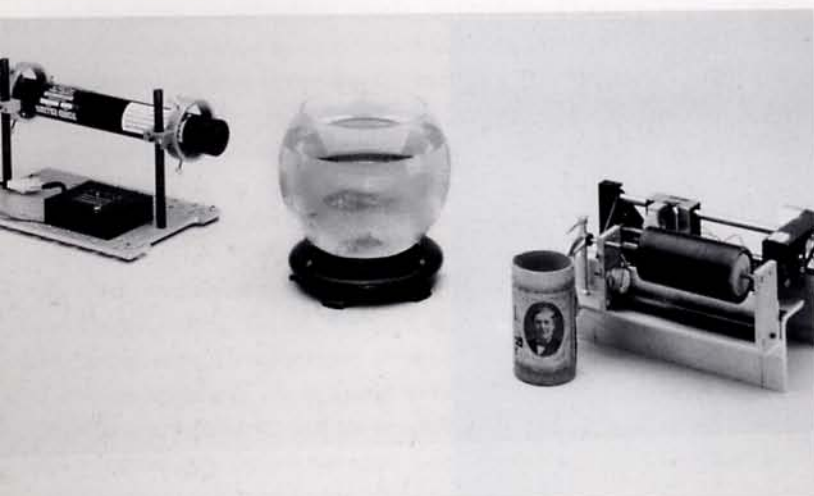
1991 Alien Voices, Multimediale 2, Karlsruhe

Performances (Auswahl):

1988 The Lab, San Francisco

1995 Interaction '95, Ohgaki, Japan

literatur: Paul DeMarinis, ›An Unsettled Matter‹ in Ausstellungskatalog Ars Electronica, Linz 1991 Kenneth Baker, ›Paul DeMarinis‹ in Artnews, Sept. 1993
Barbara Fisher, ›Wired for Sound‹ in Artweek, 18. März 1993 Shaun Davies, ›The Melodic Voice Box. [Interview]‹ in Essays in Sound, Sydney 1992



- 1 Al & Mary Do the Waltz, 1993, Edison-Wachszylinder, Laser, Optik, Elektronik, Fisch
- 2 Ich auch Berlin(er), 1993, Hologramm, grüner Laser, Motoren, Elektronik

DeMarinis' Arbeit erweckt immer den Eindruck einer fremdartigen Logik. Diese wird nachvollziehbar beim Hören der perfekten Wiederholungen, der endlosen Variationen und bei dem unaufhörlichen Spiel seiner ersten Komposition des **Pygmy Gamelan** (Zwergen-Gamelan). Dieses Werk ist in der Form eines einfachen Schaltkreises auf einer Platine in Plexiglas gegossen. Der Klang der Schaltung wird von einer kleinen Anzahl Filter erzeugt, die sich wie ein ›richtiges‹ Gamelanensemble verhalten. (Also erklärt der Titel gleichzeitig etwas über das Stück und gibt einen ironischen Kommentar zu der im technologischen Denken üblichen Verflachung von Unterschieden.) Gespielt wird das Gamelan von einer Schaltung, die die allgegenwärtige elektromagnetische Aktivität der Umgebung in eine Pulsfolge übersetzt. Die Pulse ›läuten‹ an einer kleinen Sammlung sorgfältig gestimmter Doppel-T-Filter, aus denen das Gamelan besteht. Die Pulse werden ebenfalls wiederholt und mit einer Logikschaltung variiert, die, um es mit ›Blue‹ Gene Tyranny's wundervollen Worten zu sagen, »das Gefühl einer Bedeutung erzeugt«.

Anfangs berührt einen die Sanftheit und Schönheit seiner Klänge. Später wird man von den Variationen und dem konstanten, aber unregelmäßigen Wechsel des Vorhersagbaren und Nicht-Vorhersagbaren angesprochen. Zum Schluß wird klar, daß **es niemals aufhören wird**. In diesem Moment wird, während man auf die kleine grüne Platine schaut, das, was einfach bezaubernd war, erbarmungslos.

Diese unerbittliche Qualität des elektronischen Prozesses ist das Herzstück einer anderen Komposition aus der gleichen Periode. In **Great Masters of Melody** erfindet eine Schaltung endlos Melodien, die ein Interpret vorausahnen und gleichzeitig mit der Schaltung spielen muß. In gewissem Sinne ist das Stück eine Mini-Metropolis, eine negative Utopie, in der der Interpret niemals der Produktivität der Maschine entsprechen kann. Aber ›Versagen‹ ist in dieser Situation kein Nachteil, es ist lediglich ein Bestandteil des Auführungsprozesses. Der wirkliche musikalische Kernpunkt des Werkes sind die Möglichkeiten einer Musik in einem Umfeld ohne Gedächtnis, das nur eine gnadenlose Vorwärtsorientierung kennt.

In seiner derzeitigen Arbeit konzentriert sich DeMarinis auf Sprachsynthese, die Entdeckung melodischer Muster in gesprochener Sprache und auf die physikalische Natur von Aufnahmemedien. Damit ist er auf dem Feld seiner grundsätzlichen Interessen tätig. Die Extraktion von Melodien aus der Sprache stellt auf rein hörbare Weise eine Art Kurzschluß getrennter Wissenssphären dar, die auf einem CD-Hologramm materialisiert sind. Die schlechte Wiedergabe von antiquierten Wachszylindern zwingt unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß die Sprecher dieser Aufnahmen heute tot sind, so wie es vielleicht auch der nichtsynthetische Sprecher ist, der die Geschichte des Schlachthofes intoniert.

Ron Kuivila



Stuck and Slipped, 1995, Tür, Toaster, Messingdraht, CD, Elektronik; Gray Matter, 1995, Zinkwanne, Kontrabaß, Messingdraht, CD, Elektronik; A Music Lesson, 1995, Waschschüsseln, Geigenkasten, CD, Elektronik, Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco 1995

Gray Matter bezieht sich auf die Forschungen von Elisha Gray, einem Erfinder des 19. Jahrhunderts, der heute hauptsächlich dafür bekannt ist, beinahe das Telefon erfunden zu haben (seine Patentanmeldung kam fünf Stunden nach der von Graham Bell). Seine Erfindung war aber anderen Ursprungs als die von Bell: Dieser allererste elektrische Apparat zur Tonerzeugung hatte seine Anfänge nicht im Salon, sondern im Badezimmer genommen.

»Ende Januar oder Anfang Februar des Jahres 1874 hörte [Gray] den Widerhall des Rheotoms¹ aus dem Badezimmer, wo er seinen jungen Neffen dabei erwischte, sich zur Belustigung der kleineren Kinder elektrische Schläge versetzen zu lassen. Mit einem vibrierenden Rheotom im Induktionskreis einer Primärspule hatte der Junge das eine Ende der Sekundärspule mit der Zinkbeschichtung der Badewanne verbunden und hielt das andere Ende in der Hand. Wenn er nun seine freie Hand über die Beschichtung der Wanne gleiten ließ, entstand ein heulender Ton in der Tonhöhe des Rheotoms. Gray probierte es selbst aus und stellte fest, daß der Ton durch schnelles, hartes Reiben sogar noch lauter als der des Rheotoms wurde. Veränderte er die Tonhöhe des Rheotoms, folgte ihr das Geräusch genau.«²

Durch ein obskures und kaum erforschtes Phänomen scheint ein elektrisches Wechselfeld den Reibungskoeffizienten unserer Haut zu mo-

dulieren, so daß mechanische Schwingungen entstehen, wenn man mit den Fingern über eine elektrisch geladene Oberfläche streicht. Sind diese mechanischen Schwingungen in einer bestimmten Größenordnung, so entstehen hörbare Klänge.

Streicht man über die Drähte, so fühlt und hört man schwach das elektrische Treiben im Draht – gleichzeitig als Textur und als Klang. Melodien, Tonskalen, Knarren und Glissandi besiedeln eine Welt, in der Fühlen und Hören für einen Moment eins sind. Dieses Phänomen mag eines Tages seinen Platz in den Strukturen unseres Lebens finden – vielleicht als elektrisch variierbare Oberflächenstruktur, zur akustischen Kommunikation im Vakuum oder in anderen Anwendungen. Im Moment dümpelt es noch im Kielwasser des kulturell Unangemessenen, Bedeutungslosen und Obskuren.

Paul DeMarinis

1 Vermutlich eine Art Hochspannungs-Induktionsspule wie die Rhumkoff-Spule oder das Inductorium. (Anm. des Übersetzers)

2 Robert V. Bruce, Bell, Cornell University Press 1973.

louis-philippe demers

1959 in Montréal geboren; lebt in Montréal.
1978-86 Studium der Informatik und Computer Aided Design Systems in Montréal.
1987 Promotionsjahr im Fachgebiet Robotik.
1988-89 Studium der Medienkunst am Banff Center.
Arbeiten im Bereich Softwareentwicklung, Lichtregie und Elektronikunst; seine computergesteuerten Lichtentwürfe haben skulpturalen Charakter.

Seit Anfang der 90er entwerfen Louis-Philippe Demers und Bill Vorn gemeinsam »Roboterorganismen«, die sich bewegen und Licht und Klänge erzeugen. Präsenz und Bewegungen der Besucher beeinflussen das Verhalten der Objekte.

Installationen (Auswahl):

1993 Espace Vectoriel, »European Media Art Festival '93«, Osnabrück
1995 At the Edge of Chaos, »Images du Futur 1995«, Montréal

bill vorn

1959 in Montréal geboren; lebt in Montréal.
Studium der Musik an der University of Québec, Montréal.
Ab Anfang der 80er Jahre für ca. 15 Jahre Komponist und Klangdesigner für Spezialeffekte in der Filmindustrie. Zur Zeit Promotion im Fach Kommunikationswissenschaften über das Thema »Interaktive und künstliche soziale Systeme« an der University of Québec.

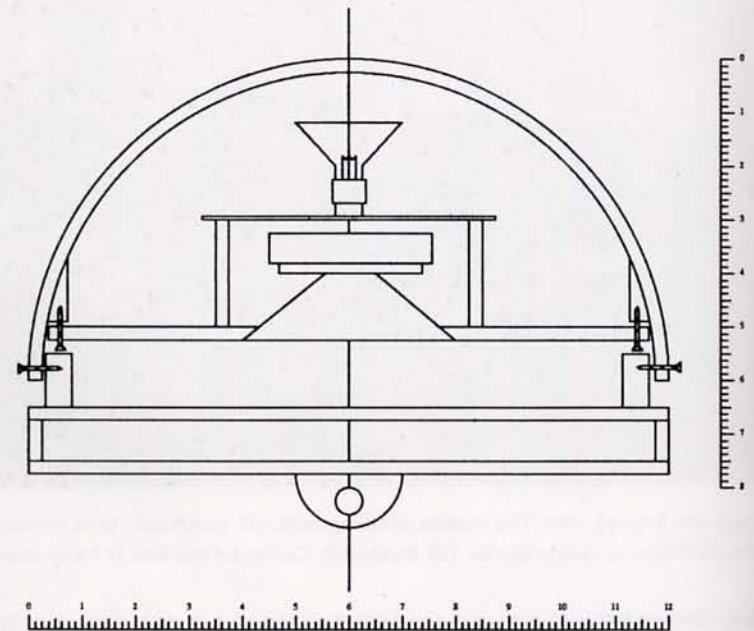


1 The Frenchman Lake, 1995, Detail

2 The Frenchman Lake, 1995, Konstruktionsskizze

Der Einsatz von Robotertechnik, die teils nach Programmierung agiert, teils durch die Besucher zu künstlichem Leben erweckt wird, ist ein kontinuierliches Arbeitsfeld der beiden Kanadier Louis-Philippe Demers und Bill Vorn. Ihre Installationen sind Laboratorien der Kybernetik, in denen die Wahrnehmung des Menschen bis an ihre Grenzen herausgefordert wird. Um den raumfüllenden Einsatz von Licht und Ton zu erreichen, gehört zum Handwerk der beiden Künstler die Entwicklung komplexer Steuersoftware wie auch mechanischer Robotikelemente.

Die Formel zur Entmystifizierung der tosenden und dampfenden Technikhölle **The Frenchman Lake** liegt in der Entdeckung des Zusammenspiels der Elemente Ton, Bewegung und Licht. Die Annäherung des Betrachters an die robotischen Organismen fördert deren Individualität zutage. Aus Versatzstücken von Rhythmen und synthetisch hergestellten oder gesampelten Tönen ist jeder Robot-Einheit ein spezifischer Charakter zugeordnet, der in der Licht- und Bewegungsregie seine Entsprechung findet. Bewegungsmelder erlauben dem forschenden Besucher die Beeinflussung des chaotischen



Ensembles. Mit einem Gang durch die Installation kann der Gast das Zufallsprinzip des Programms unterbrechen und die Aktivität einzelner Maschinen-Organismen auslösen.

Während die sinnliche Atmosphäre in **The Frenchman Lake** durch den Einsatz von Wasser, Rost, Nebel sowie pulsierender Licht- und Tonelemente beinahe eine körperliche Bedrohung ausstrahlt, wird in anderen Arbeiten, wie zum Beispiel in **Espace Vectoriel** (1993), durch die Inszenierung einer kühlen High-Tech-Ästhetik ein vermeintliches Vertrauen in die Technik stimuliert – welches dann durch abrupte Prozesse unerwartet wieder in Frage gestellt wird.

Ohne mit dem Medium der Bilder zu arbeiten, stehen Demers und Vorn in einer visuellen Tradition: In den Bildmedien haben ausgediente Industriebehältnisse mittlerweile eine ikonographische Rolle übernommen. Technik wird hier als ein die Welt des Menschen bedrohender und gleichzeitig faszinierender Lebensaspekt thematisiert.



The Frenchman Lake, 1995

The Frenchman Lake ist ein erfundenes Aqua-Ökosystem, das aus sensorischen und expressiven kybernetischen Organismen besteht. Es ist eine Metapher, die von organischen Klängen und Bewegungen zum Leben erweckt wird und deren Ziel es ist, eine hybride Mischung aus dem Natürlichen und dem Organischen zu erzeugen.

The Frenchman Lake untersucht den Beginn der Interaktionen zwischen einfachen robotischen Organismen und versucht diesen Scheinbildern künstliches Leben einzupflanzen.

Die Installation enthält eine Netzwerk-Gesellschaft aus 16 Unterwasser-Roboteinheiten, um die sich die Besucher frei bewegen können. Jeder Organismus besteht aus einem pneumatischen Antrieb, einem Lautsprecher, einer Lichtquelle und vier Fühlelementen.

Auf der Suche nach der Neuerschaffung ungewöhnlicher Habitate für robotische Organismen fiel die Wahl auf das Wasser, weil diese Umgebung auch als Katalysator für neue Möglichkeiten der Klang- und Lichtverbreitung fungieren kann. Die Installation gehört zu dem Teil unserer Arbeit, der sich mit metamorphisch-versunkenen Umgebungen für licht- und klangerzeugende, sich bewegende Maschinen befaßt.

Frenchman Lake ist ein Wüstensee in der Yucca Tiefebene (Nevada, USA). Dieser See gehörte zu den ersten nuklearen Testgebieten und ist heute immer noch radioaktiv verseucht. Wenn man sich ihm ruhig und gelassen nähert, kann man das flirrende unsichtbare ›Leben‹ im Tal beobachten.

Louis-Philippe Demers/Bill Vorn

gunter demnig

- 1947 geboren in Berlin, lebt seit 1985 in Köln.
1967-74 Studium der Kunstpädagogik in Berlin und Kassel.
1974-77 Studium der freien Kunst an der Gesamthochschule Kassel.
Seit 1979 Konstruktion von Klangskulpturen, die Infraschall (niederfrequente, für den Menschen unhörbare Schallwellen) erzeugen.
Seit 1980 auch rein bildnerische Aktionen, in denen er Spuren und Marken in Natur und Städten hinterläßt.
Ausstellungen seiner Klangskulpturen (Auswahl):
1982 Alte Oper, Frankfurt am Main
1985 Het Apollohuis, Eindhoven
1988 Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl
1991 MultiMediale 2, Karlsruhe

unhörbare monumentalität Seit 1979 beschäftigt sich Gunter Demnig mit dem akustischen Phänomen des Infraschalls, das er zunächst in übergroßen Trillerpfeifen skulptural umsetzte. Nach und nach näherte er sich monumentalen Formen, wie sie z.B. in der Skulptur **Schwarzer Turm** realisiert sind. Am Anfang seiner Arbeit waren unterschiedliche Hölzer (Holunder, Bambus) seine bevorzugten Baumaterialien. Da diese aber auf Schwankungen der Luftfeuchtigkeit zu empfindlich reagieren, ging er später zum Gebrauch von Aluminium und Messing über. Die Skulpturen **Schwarze Türme** werden auch als Musikinstrumente benutzt, so in Zusammenarbeit mit den Musikern Eckhart Liss (Querflöte) und Gerhard Klink (Kontrabaß). Ihr Zusammenspiel

orientiert sich an dem Wechselspiel von Festgelegtem, in der Partitur fixiertem Klang, und Improvisation.

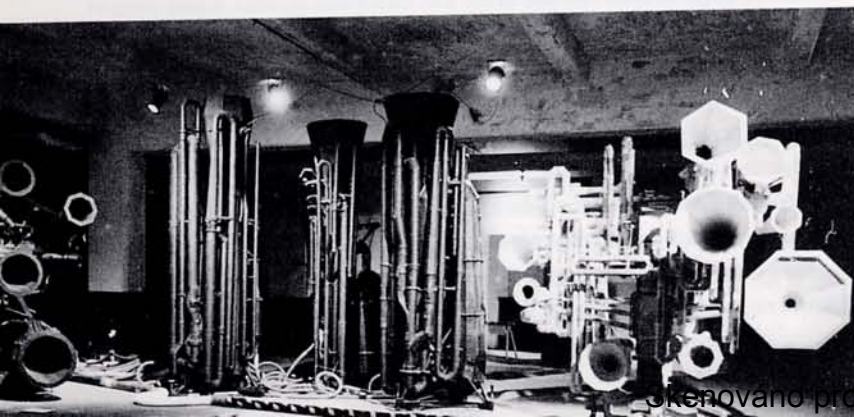
Das Gemeinsame an den verschiedenen Klangskulpturen von Demnig ist ihre Konstruktion ins Überdimensionale, ja Monumentale. Vielfach ineinander verschlungene und verästelte Krakenarme münden in runde oder mehreckige Trichter, Trillerpfeifen nehmen gargantueske Ausmaße an, tubaähnliche Formen geraten zu gigantisch übermäßigen Skulpturen. Gebaut werden diese Skulpturen aus Holz, Pappe und Papier, die Stimmen aus Aluminium und Messing. Mittels Luftgebläse werden sie – als der Familie der Aerophone zugehörig – zum Klingen gebracht. Unterschiedlich farbige Oberflächen (weiß, gelb oder schwarz) unterstreichen noch ihren plastischen Charakter. Sie nehmen die Räume, in die sie gestellt werden, ganz ein. So müssen die Trompeten von Jericho ausgesehen haben, unter deren mächtigem Schall die Mauern der Stadt ihren Widerstand aufgaben.

Doch es ist nicht dieser mit den Dimensionen assoziierte Höllenlärm, der aus diesen Klangskulpturen schallt. Demnigs Klangskulpturen arbeiten mit Infraschall. Dieser bezeichnet das Schwingungsgebiet unterhalb der Hörgrenze von 16 Hz. Infraschallwellen sind naturwissenschaftliche Bestimmungsgrößen bestimmter Bodenerschütterungen. Sie sind so wenig hörbar wie Ultraschall. Aber auch Druckschwankungen außerhalb des Hörbereichs vermögen psychische Wirkung hervorzubringen.

Wenn diese Klangskulpturen auch keine Mauern zum Einsturz bringen, so versetzen sie doch die Räume, in denen sie installiert sind und die dort sich aufhaltenden Menschen in ein Zittern und Beben und machen, ohne daß ein Ton zu hören ist, Schallwellen physisch und psychisch erlebbar.

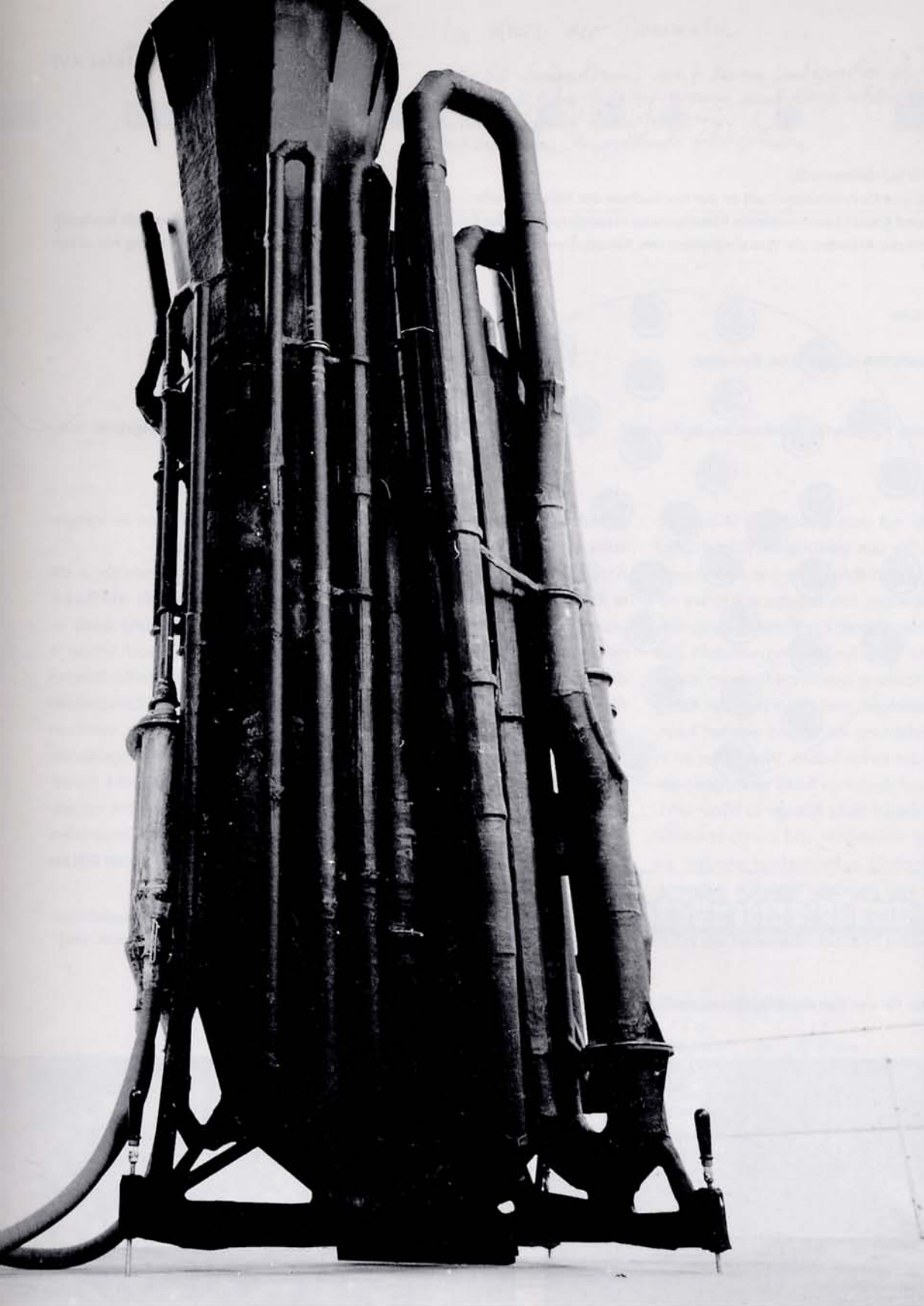
Barbara Barthelmes

aus: Barbara Barthelmes, „Gunter Demnig. Unhörbare Monumentalität“
in Positionen 25, Nov. 1995, S. 32 f.



1 9 Pfeifen und Schwarzer Klangwagen mit Manual, Salzburg 1996, ACP Galerie

2 Schwarzer Klangwagen, 3 Schwarze Klangtürme, Weißer Klangturm, 1988-1992, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (1991)



Schwarzer Klangturm, 1996

Drei schwarze Türme, 1990-96 Klangobjekt mit 9 Pfeifen (3 je Turm) und 1 Manual

Material: Pappe, Papier, Holz, Stimmen: Aluminium, Messing, beledert
Höhe: ca. 330 cm, \varnothing der Klangtrichter 75-88 cm

Der benötigte Luftstrom wird von einem Gebläse erzeugt: 2 m³/min; die Töne entstehen durch aufschlagende Zungen im Infrarotbereich. Hörbar sind die materialbedingten Obertöne, hinzu kommen Schwin-

gungen, die zwar unterhalb der Hörschwelle liegen, jedoch körperlich spürbar sind.

Über das Manual können sowohl einzelne Töne angespielt als auch verschiedene Kombinationen gewechselt oder variiert werden. Die entstehende Klangkulisse ›schwankt‹ innerhalb des Raumes, so daß der Zuhörer/Zuschauer in Bewegung bleiben sollte, um Raum und Klang zu erleben.

Gunter Demnig

1953 geboren in Leverkusen; lebt in Norderheistedt.

1977-83 Studium der Kunstpädagogik und Kunstwissenschaft an der Hochschule der Künste, Berlin.

Seit 1994 Professur für Plastik, Raum und grenzüberschreitende künstlerische Inszenierung an der Fachhochschule Hannover. Ellers Schaffen umfaßt kompositorische Werke für konkrete Räume, bildnerische Arbeiten als Transformation des Akustischen ins Visuelle und Skulpturen, deren Materialien auf Klang hin untersucht werden.

Seit 1981 Ausstellungen (Auswahl):

1986 ›Visuelle Musiktage‹, Amsterdam

1987 ›documenta 8‹, Kassel

1989-90 ›Ressource Kunst‹, Berlin, Saarbrücken, München, Budapest

1995 ›SoundArt 95‹, Hannover

literatur: Ulrich Eller, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1987 ders., Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Stadtgalerie Saarbrücken, Berlin 1992

Ulrich Ellers Installationen, die nicht mehr mit dem gewohnten Resonanzklang von Materialien, sondern mit deren für uns unhörbarem Körperschall arbeiten, inszenieren eine komplexe, also unüberschaubare und verwirrende Situation, weil sie die Orientierungsbemühungen des Zuschauer/Hörers zugleich einbegreifen und enttäuschen. Doch im Prozeß der Enttäuschung, also durch die von Neugier getriebene Suche nach Einordnung, entsteht das unerhörte und sich der begrifflichen Identifizierung sperrende Phänomen des Klangs erst wirklich. Interessant ist das deswegen, weil dabei zwar der Klang mit dem, was Eller zeigt, nicht aus der Erfahrung identifiziert werden kann, aber doch Klang und Sichtbares miteinander zu tun haben. Wenn Eller so in einem schmalen, langgestreckten Raum auf der einen Seite einen ganz gewöhnlichen Gong anbringt und auf der anderen Seite Klänge zu hören sind, die durch Regentropfen auf einen Gong verursacht und durch spezielle Mikrofone zur Aufzeichnung des Körperschalls aufgezeichnet wurden, so wird man sowohl akustisch wie visuell in eine paradoxe Situation gebracht. Man kann mit dem Blick nicht visuelles Objekt und Klangursprung gleichzeitig umfassen, man kann aber auch nicht die beiden Wahrnehmbarkeiten wie in der

gewohnten Umwelt miteinander akustisch verbinden, auch wenn die Installation gerade diese Synästhesie evoziert und auch bekundet.

Ähnlich setzt Eller eine der großen rauschenden Meeresmuscheln ein, in die er ein Mikrofon einbaut und mit deren Tentakeln er dann Wände und Böden entlangfährt. Die aufgezeichneten Geräusche werden gemixt und durch einen in der Installation unsichtbaren Zuspierer über einen Schlauch wieder in die Muschel eingespielt, die sich mir ihren seltsamen und fremdbleibenden Klangsequenzen für den Zuhörer unvorsehbar in wechselnden Zeitabschnitten meldet. So rücken uns Klänge und Sichtbares auf den Leib, verstören das Bewußtsein, lassen auch biologisch eintrainierte Orientierungsleistungen der Wahrnehmung unterschreiten und erzeugen eine poetische Situation, in der sich, bedingt durch kognitive Dissonanz, die Wahrnehmung zeitweise für eine intensionslose Zeugenschaft von Klängen und Gesehenem öffnen kann.

Florian Rötzer

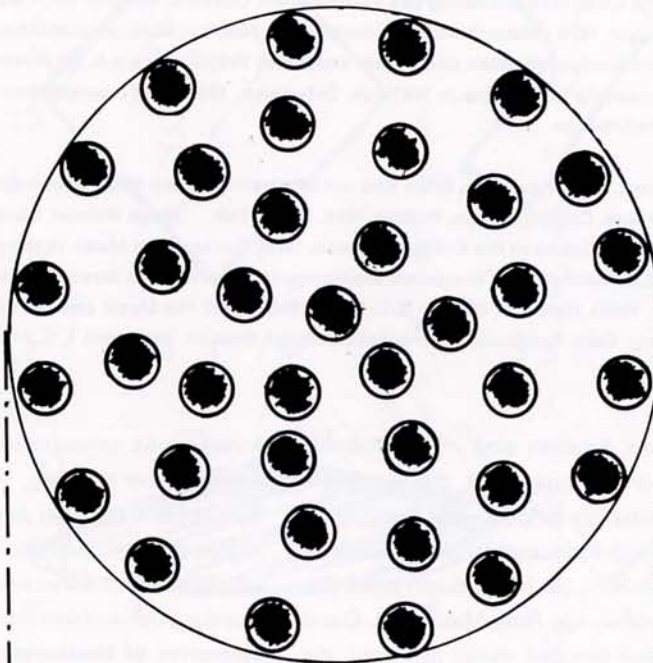
aus: Florian Rötzer, ›Inszenierungen des Unerhörten‹ in Ulrich Eller, Ausstellungskatalog, Neuer Berliner Kunstverein und Stadtgalerie Saarbrücken, Berlin, 1992

- 1 Hörstein, 1995, Permanente Klangskulptur für den Kunstverein Neuenkirchen/Soltau
- 2 Schneckengesänge, 1992



Im Kreis der Trommeln

40-50 Snaredrums mit einem Lautsprecher je Kessel.
Rechnergestütztes Zufallsprogramm mit Kombinationsausgrenzungen
Unvorhersagbare Klangabfolge
tritt kreisförmig in geräuschvollen Füllphasen.



Raum: 16 x 32 m
Techn. Bühne: \varnothing des Trommelfeldes:
16 + 16 m 12 m
h: 5-10 cm Abstände ca. 150 cm
Kabelverlauf unterhalb der Bühne

Im Kreis der Trommeln, 1996

Auf einer 10 cm hohen technischen Bühne, die sich kreisförmig auf dem rechteckigen Grundriß eines Raumes zentral ausdehnt, stehen auf 40 - 50 Originalständern montierte Snaredrums. Alle Trommeln sind gleichen Bautyps und mit einem Lautsprecher je Kessel versehen. Die räumlichen Abstände zwischen den Objekten sind so gewählt, daß ein bequemes Durchlaufen möglich ist.

Beim Betreten des Trommelfeldes wird ein in Lautstärke und Aktivitätszeit variierter Grundton auf alle Trommeln verteilt. Die akustische Zuordnung erfolgt durch ein rechnergestütztes Programm, welches über

ein Zufallsverfahren mit Kombinationsausgrenzungen arbeitet und mindestens ein Objekt und maximal 3 - 4 Objekte zur selben Zeit aktiviert. Dies geschieht permanent wechselnd und räumlich nicht vorhersehbar innerhalb der Gesamtanordnung. Tonalitätssprünge werden über die Stimbarkeit jedes einzelnen Schlagfells erzeugt, wobei der in der Zeitlänge variierte Grundton rein physikalisch nur dazu dient, die Eigenresonanz jeder Trommel für einen kurzen Augenblick hörbar zu machen, die dann in ihrem snaredrum-typischen Sound reagiert.

Ulrich Eller

brian eno

- 1948 geboren in Woodbridge, Suffolk, England; lebt in London und Suffolk.
1964-66 Studium an der Ipswich Art School.
1969 Diplom in Fine Arts an der Winchester Art School.
Seit 1994 Professor am Royal College of Art, London.

In den 60er Jahren erste Klangarbeiten; 1972 Mitbegründer der Popgruppe Roxy Music, 1973 Ausstieg; seitdem Solokarriere und Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, u.a. Robert Fripp, David Bowie, Nico, John Cale; 1973 Gründung des Plattenlabels Obscure; seitdem auch Musikproduzent u.a. für U2, Talking Heads.
1975 Konzept der ›ambient music‹; seit 1979 Videoarbeiten mit ›vertikalem‹ Monitor, Mediaeval Manhattan und Thursday afternoon; Ton-, Licht-, Video- und Dia-Rauminstallationen; Autor von Essays und Kurzgeschichten und Planer visionärer Projekte wie z.B. Real World Experience Park, Barcelona, zusammen mit Peter Gabriel und Laurie Anderson; 1995 erste permanente Installation in Wattens, Österreich; 1996 erste musikalische Umsetzung des Konzepts ›generative music‹.
Zahlreiche Schallplatten, Ausstellungen, Installationen

literatur: Eno & Mills, *More dark than shark*, Liedertexte von Brian Eno mit Illustrationen von Mills, kommentiert von Rick Poyner, London 1986 Leslie Berman, ›New Age Music?‹ in *Not necessarily the New Age. Critical Essays*, Buffalo 1988, S. 250-268 Klaus Hübner, *Lärm-Reise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, Augsburg 1992 Joseph Lanta, ›The Sound of the Cottage Cheese. (Why Background Music is the real World Beat!)‹ in *Performing Arts Journal* 39, 1991, Heft 3, S. 42-53 B. Milkowski, ›Brian Eno. Excursions in the Electronic Environment‹ [Interview] in *Down Beat* 50, 1983 Heft 6, S. 14 ff. S. Reynolds, ›Chill, the New Ambient. Muzak of the Fears‹ in *Artforum* 33, 1995, Heft 5, S. 60 ff. Eric Tamm, *Brian Eno. His Music and the Vertical Color of Sound*, Boston 1989, aktual. Aufl. New York 1995 Weldenbaum, ›Brian Eno and John Cale. Reconcile Differences‹, in *Down Beat* 58, 1991, Heft 1, S. 24 f.

die kunst der übergänge Brian Enos Arbeiten sind in einer bemerkenswerten Bandbreite künstlerischer Genres angesiedelt, die von Rock- und Avantgarde-Popmusik über Audioarbeiten bis zu Video- und Kunstinstallationen reichen. Als Musiker, Komponist und Produzent ist der diplomierte Künstler und musikalische Autodidakt seit 1972 bis heute durch seine Zusammenarbeit mit Rock- und Popmusikgrößen wie Roxy Music, U2, David Bowie, Talking Head, David Byrne und Nico bekannt, mithin Künstlern, die meist am Rand der kommerziellen Unterhaltungsmusik avantgardistische Tendenzen verfolgen und zudem mit außergewöhnlichen visuellen und dramatischen Mitteln arbeiten.

Auch Enos Soloarbeiten, die er seit 1973 veröffentlicht, sind – über die Grenzen der Rock- und Popmusik hinaus – avantgardistisch, genreübergreifend und zum Teil sogar genrebegründend. Am Anfang standen reine Klangarbeiten jenseits traditioneller Kompositionsformen, bei denen nach einem Konstruktionsschema erstellte in Dauer, Klanghöhe und -charakter unterschiedliche Tonbandschleifen zu permutierenden musikalischen Strukturen führten. Einige dieser Arbeiten gehören zum Genre ›ambient music‹, das Eno ab 1975 mit mehreren Kompositionen entwickelte. Es sind ruhige, fließende Klangumgebungen für private und öffentliche Räume oder Filme aus Umweltklängen und tonalen, gelegentlich auch atonalen Klangfolgen, die als klangliche Landschaftsbilder diese Räume akustisch erweitern – eine eigenständige Weiterentwicklung von Erik Saties ›musique d'ameublement‹. Über die Vertriebswege der Rockmusik fanden sie große Verbreitung und wirkten als

Anregung für atmosphärische Raumklanginstallationen und -kompositionen vieler jüngerer Künstler.

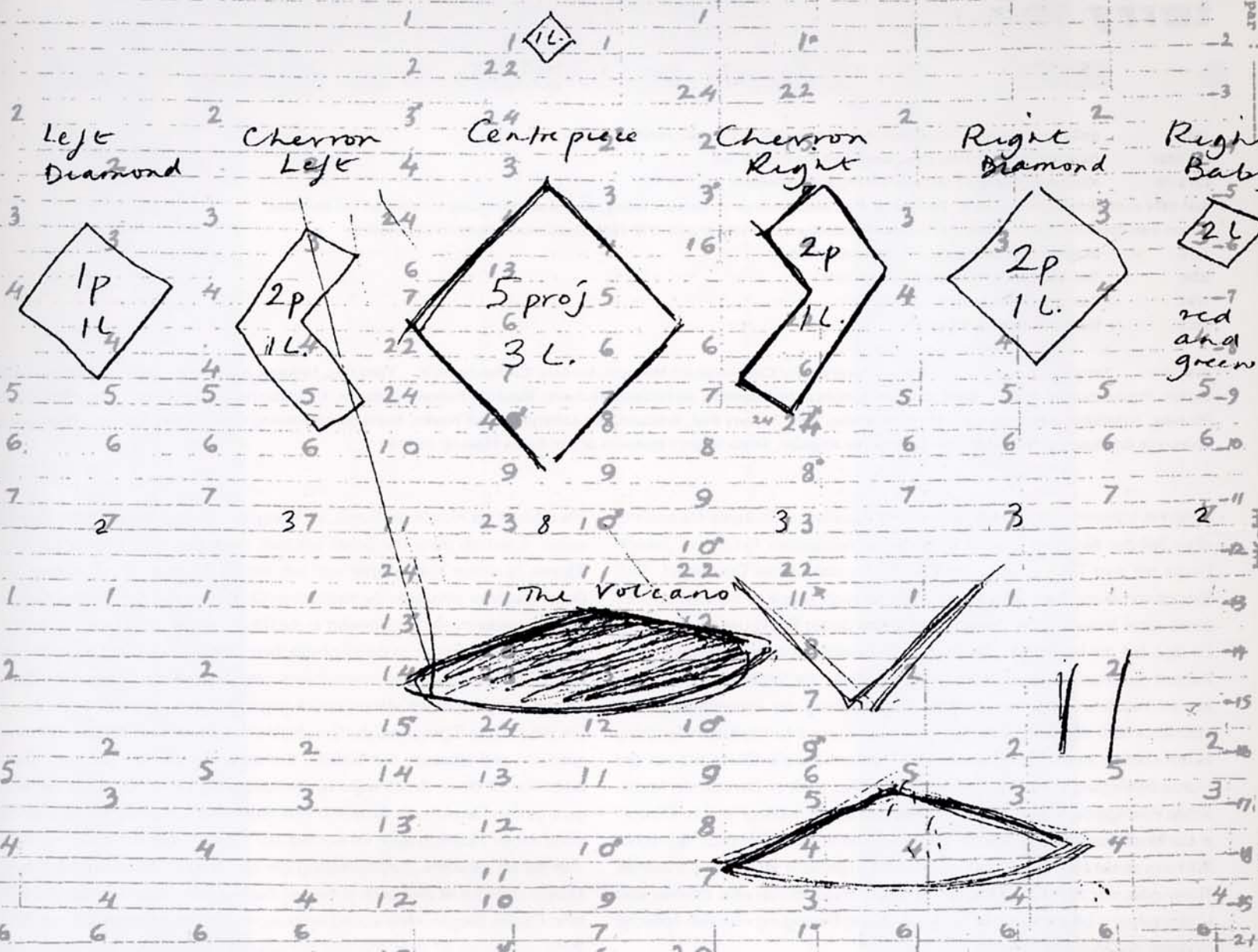
Bereits Ende der 70er Jahre setzte Eno Videobilder als optische Ergänzung zu den ›ambient-Kompositionen ein und begann später audiovisuelle Videoinstallationen zu entwickeln, in denen er die elektronisch erzeugte Klangverfremdung der ›ambient music‹ auf den visuellen Bereich übertrug. In *Mistaken Memories of Mediaeval Manhattan* (1981) z.B. läuft die farbintensivierte Skyline Manhattans langsam zu ruhigen Klängen über den vertikal gestellten Bildschirm und führt so zu einer Modifikation der Zeitwahrnehmung beim Betrachter. 1983 fügte dem Eno schließlich eine weitere Dimension hinzu und entwarf seither surreale, spärliche Welten in audiovisuellen Installationen aus Klang, Licht, Video, Dias und Objekten in abgedunkelten Räumen.

Für sein jüngstes Projekt kehrte Eno nun zur reinen Klangarbeit der ›ambient music‹-Ära zurück und überführte den Ansatz der Permutationsbeziehungen zwischen den Klangschichten in denjenigen einer Konzeptkunst. Aus der Überzeugung heraus, daß Musik und Hörer ein System bilden und der Hörer sich unabhängig von der vom Komponisten geschaffenen musikalischen Struktur seinen eigenen Verstehensweg durch die Musik bahnt, reduziert er die Arbeit des Komponisten in *Generative Music 1* auf die Definition von Klang- und Verbindungsparametern, deren Ablauf anschließend vom Computer mit kommerzieller Spezialsoftware komponiert und erzeugt wird. Die Beziehung des Komponisten zur Musik ist damit eine andere geworden.

Martha Brech

- 1 Ambient 1: Music for Airports (1978), Klanginstallation Flughafen Tempelhof 1996, ›Urban Aboriginals XI: The British Ambience‹, Freunde Guter Musik, Berlin
2/3 Generative Music, 1996, Klanginstallation Parochialkirche, Berlin, ›Urban Aboriginals XI: The British Ambience‹, Freunde Guter Musik, Berlin

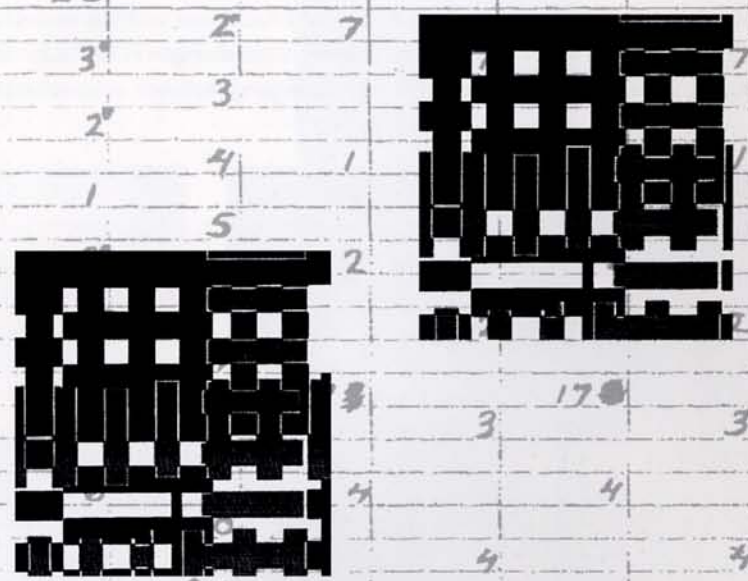




Bis vor 100 Jahren war jedes musikalisches Ereignis einmalig: Musik war flüchtig und unwiederholbar, sogar die Notation konnte nicht garantieren, daß zwei Aufführungen gleich gerieten. Dann gab es Gramofonaufnahmen, die eine bestimmte Aufführung festhielten, so daß man sie wieder und wieder identisch spielen kann. Generative Music dagegen ist eine Verbindung aus beidem und damit etwas Neues: Wie Live-Musik ist sie immer unterschiedlich und wie Musikkonserven ist sie nicht an Zeit und Ort einer Aufführung gebunden. Sie wird mit dem Computerprogramm »Koan« erzeugt.

»Koan« funktioniert über die Soundkarte im Computer. Eine Soundkarte ist ein kleiner Synthesizer, der als optionaler Zusatz zum Computer erhältlich ist. Der Computer gibt dieser Soundkarte Anweisungen und sagt ihr, welche Geräusche sie produzieren soll und welche Klangmuster. »Koan« ist eine hochentwickelte Möglichkeit das zu tun. Sie erlaubt dem Komponisten die Steuerung von ungefähr 150 musikalischen Parametern, wie Klangfarbe, Hüllkurve, Skala, Harmonie, Rhythmus, Tempo, Tonumfang. Die meisten dieser Instruktionen für »Koan« sind probabilistisch – so daß man statt zu befehlen: »Mach' ganz genau das!« (was ein Sequenzer als Eingabe benötigt), sagt: »Wähle Dir aus diesem Spielraum von Möglichkeiten etwas aus.«

Brian Eno



terry fox

1943 geboren in Seattle, Washington; lebt seit 1980 in Europa, zur Zeit in Köln

Bis 1967 freie Malerei, dann Installationen und Performances.

1972-78 Konzentration auf Klang als skulpturales Medium.

Seit 1974 zahlreiche Performances mit Pianosaiten und Arbeiten im Bereich Klang, Skulptur, Zeichnung kombiniert mit Sprache.

Neben zahlreichen Performances und Gruppenausstellungen hatte er seit 1970 viele Einzelausstellungen (Auswahl):

1970 Museum of Conceptual Art, San Francisco

1980 The Museum of Modern Art, New York

1982 Kunstmuseum, Luzern

1989 Het Apollohuis, Eindhoven

Literatur: Terry Fox, Ausstellungskatalog University [of California] Art Museum, Berkeley, California 1973 Terry Fox, Linkage. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, Emmenbrücke 1982 Terry Fox, Metaphorical Instruments, Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Essen, Daadgalerie, Berlin, 1982 Terry Fox. Catch Phrases. Ausstellungskatalog Kunstraum München, 1985 Terry Fox. Articulations, Labyrinth, Text Works, Ausstellungskatalog Goldie Paley Gallery, Philadelphia, University Art Museum, Berkeley, Otis Gallery, Los Angeles, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, 1992-94

Schon in früheren Aktionen setzte Terry Fox akustische Elemente als essentiellen Teil der Aktion ein, wie z.B. in der gemeinsamen Aktion mit Joseph Beuys mit dem Titel *Isolation Unit* in der Kunstakademie Düsseldorf. Sein Einsatz von akustischen Mitteln ist nie ein Versuch, Musik zu machen oder im Sinne einer Innovation im Bereich der Musik deren Spektrum zu erweitern. Es läge auf der Hand, Fox' akustische Performances oder Installationen im Kontext der musikalischen Entwicklung zu sehen, als Weiterentwicklung etwa der von John Cage eingeleiteten Überwindung der konventionellen Instrumente oder der in den 50er Jahren auch in Europa feststellbaren Tendenz, Musik sichtbar zu machen, was zu musikalischem Theater führte und von der Fluxus-Bewegung intensiv betrieben wurde, aber auch im Bereich der klassischen Avantgarde-Musik wie sie von Mauricio Kagel gepflegt wurde. Obwohl in der Musikgeschichte eine lange Tradition besteht, daß Musik nach räumlicher Wirkung strebt (schon die Mehrstimmigkeit implizierte im Raum wandelnde Töne, oder der Spielmann begann spaziale Musik durch sein Drehen und Umhergehen – bis zur Oper, in der Gesang und Bewegung räumlich-optische Wirkung der Musik erzielten).

Bei Fox stellt sich auch im Bereich Akustik und Raum eine wichtige innovative Leistung ein, die sich wesentlich von anderen Bestrebungen in der bildenden Kunst, vor allem im Rahmen der Fluxus-Bewegung realisiert, unterscheidet.

Fox arbeitet mit Akustik als Schall, als Klang, der von den betreffenden Räumen selbst, innerhalb derer der Schall entsteht, produziert wird. Er macht also die Räume zu einem Klangkörper und tritt nur als Auslöser dieser Klänge auf. Damit macht er einerseits die räumlichen Qualitäten des Schalls und Klanges sichtbar, andererseits transformiert er die Räume selbst mit akustischen Mitteln. Die dazu notwendigen materiell-physischen Interventionen sind nur Hilfsmittel zum Schaffen dieser Rauminstrumente oder Räume als Instrumente. Seine Person, sein Körper tritt stärker zurück gegenüber den früheren Performances. Die Räume, die Eigenarten, die Geschichte der Räume werden zum Sprechen gebracht und ersetzen den Spieler, der seine Geschichte offenbart. Damit bleibt Fox mit dieser Arbeit weiterhin im Kontext der bildenden Kunst, der einen ganz großen Bereich, die Akustik in ihrer räumlichen Qualität, öffnete. Man darf seine Arbeit natürlich auch im Kontext der Musik-Entwicklung sehen, sofern man sie als bewußte Zurückweisung der Musik im Rahmen einer Arbeit mit Akustik sieht. Es ist also auch in diesem Kontext eine radikale Arbeit und kehrt John Cages Slogan »Any sound is music« nicht um, sondern auf den Kopf. Nicht »alle Musik ist Ton«, sondern der gesamte Ton-Bereich ist nicht bloß als solcher Musik.

Martin Kunz

aus: Martin Kunz, »Gedanken zu Terry Fox« in Terry Fox. Linkage, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern 1982



1/2 Instruments to be played by the Movement of the Earth, 1987, Capp Street Project, San Francisco

T
H
E
S
C
H
O
O
L
O
F
V
E
L
O

C

I

T

Y

L
E
C
O
L
E
D
E
L
A
V
E
L
O

C

I

T

E

D
I
E
S
C
H
U
L
E
D
E
R
G
E
L
A
U
F
I
G

K

E

I

I

T

L
A
S
C
U
O
L
A
D
E
L
L
A
V
E
L
O

C

I

T

A

F. 96

paul fuchs

1936 geboren in München; lebt in Peterskirchen und Bocchesgniano, Italien.

1951-58 Lehre in einer Kunst- und Bauschlosserei.

1958-64 Studium der Bildhauerei bei Heinrich Kirchner an der Akademie der Bildenden Künste in München.

Ziel seiner künstlerischen Tätigkeit war stets, nutzbare Skulpturen zu schaffen. Seit 1967 Bau erfundener Musikinstrumente, die in von ihm mitinitiierten Musikprojekten erklingen; Mitte der 70er Jahre bis Mitte der 80er Jahre Entwicklung des Skulpturtyps Ballastsaiten; bei seinen aktuellen Ausstellungen und Konzerten häufige Zusammenarbeit mit dem Komponisten und Schlagzeuger Zoro Babel

Musikprojekte und Klangskulpturen (Auswahl):

1971 ANIMA Sound-Musik für alle, Bühnenwagentournee

1979 Ballastsaiten, Stein- und Holzschlagwerk und Klangweg, für das Bezirkskrankenhaus Kaufbeuren

1988 Spiel- und Klangskulptur, Saarbrücken

1995 Klang- und Windskulpturenausstellung, Kulturzentrum Gasteig, München

Literatur: Paul Fuchs, Carry B., Ausstellungskatalog Kulturzentrum Gasteig, München/Kunstraum Klosterkirche Traunstein, München 1995

Man muß Fuchs nicht nur zusehen, man muß ihm zuhören. Mit einem kurzen Schlag wird ein Stein, eine Platte zum Instrument. Schon früh hat er begonnen, dieses Hörbarmachen in seine plastischen Arbeiten miteinzubeziehen. Durch Schlagen, Zupfen oder durch den Wind beginnt das Material zu klingen, zu tönen, zu sprechen.

Der *Exterrestische* ist dafür ein Beispiel. Man vergißt sie nicht, diese zarten, dunklen Töne, die mit den langen Antennenfühlern erzeugt werden.

Noch etwas ist für Fuchs typisch. Er sieht die Dinge in Zusammenhängen. Es gibt nichts in sich Isoliertes. Bei allen seinen Plastiken ist der Umraum aktiviert, arbeitet und wirkt mit.

Es war ein unvergeßlicher Abend im Loksuppen von Rosenheim – einem faszinierend ungewöhnlichen Raum. Hier standen die Instrumente von Fuchs. In sich stellen sie schon ein höchästhetisches Ensemble dar: die riesengroßen Gestelle mit ausgeklügelten Proportionen. Darunter hängen die großen Trommeln, in deren Fellen die Saiten befestigt sind. Lange, gebogene Bronzestangen pendeln daran. Eine sechsfingerige Holzhand, in der eine 20 cm große Kugel rollt, vervollständigt die Figurengruppe.

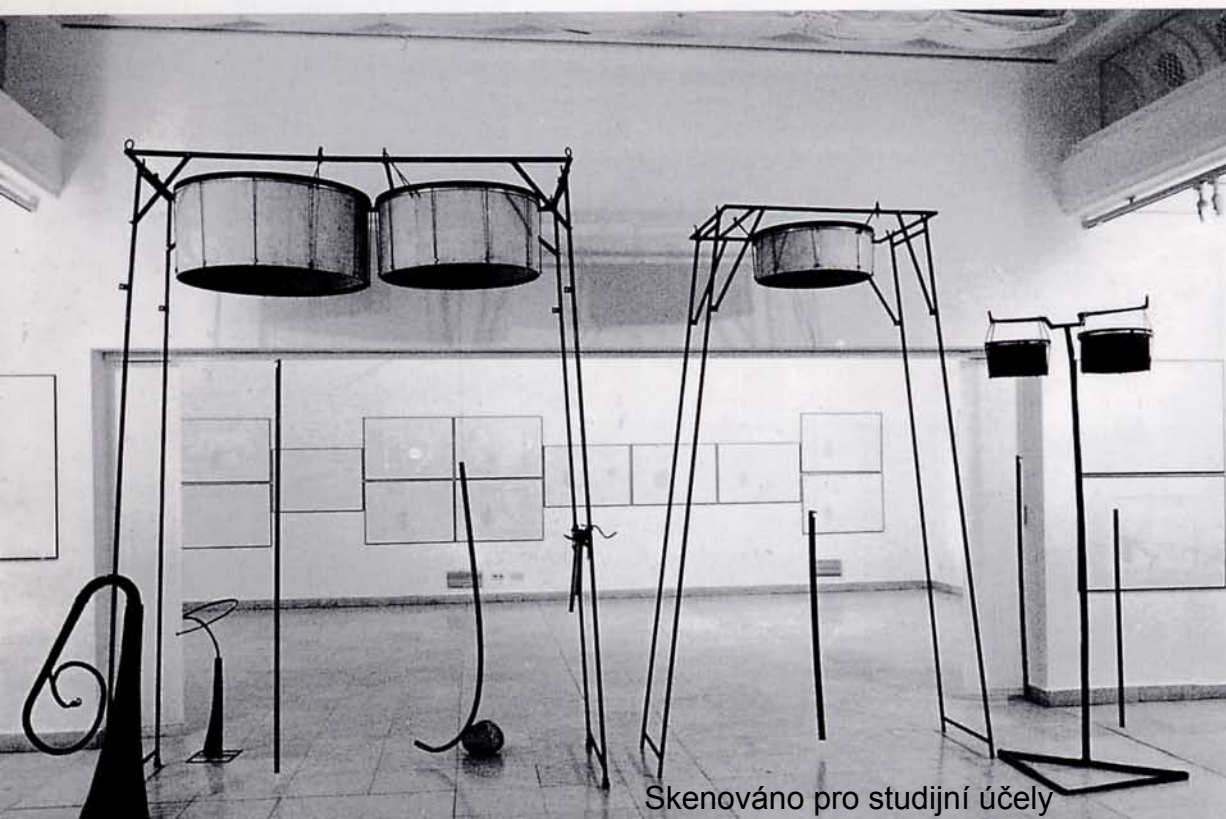
Ein unwirklicher Ton bricht aus, fährt los, quer durch den Raum, als wenn aus einem Überdruckventil Dampf entweicht, heiß, unüberhörbar. Es folgen andere Töne. Ein Raumgeflecht entsteht mit Verdichtungen und entspannteren Zonen. Fuchs baut seine akustische Plastik konzentriert, ruhig, aber unglaublich zielstrebig auf. Wie Föhnhechte schiebt er neue Tonimpulse dazwischen, sich aufbauende Gewitterfronten, in der Thermik nach oben wegdriftende Gebilde sind da – alles in Tönen, Klängen, plastischen Ereignissen.

Die Fuchstuba und das Fuchshorn durchstießen die Plastik und setzten neue Akzente. Mit der rollenden Kugel, diesem fast unendlich anmutenden Rhythmus, versanken Bilder, Zuhörer und Akteur, wurden alle wirklich Teil der großen Plastik.

Anschließend stand er da, als ob alles selbstverständlich gewesen wäre, aber nichts war selbstverständlich.

Rudolf Seitz

aus: Rudolf Seitz, »Die Arbeits- und Lebensräume von Paul Fuchs« in Paul Fuchs, Ausstellungskatalog Kunstbetrieb Dachau, Dachau 1991



1 Ballastsaiten-Ensemble, Fuchs-Tuba, Fuchs-Horn, Kleines Ballastsaiten-Haus, Kleiner Ballastsaiten-Turm, Ballastsaiten-Kuh, 1981-88



High B, 1995, Wind-Klangfigur, Stahl ST 52, Höhe ca. 16 Meter, Kulturzentrum Gasteig, München, Juni - Oktober 1995
 the long I - il grande indicatore - der große Zeiger, 1996; Modell

ein halbes leben lang bildhauerei Seit einiger Zeit mache ich aus
 ›Rücksicht‹ auf den immer lauter werdenden Verkehrslärm sehr hohe,
 im Wind tanzende Stahlfiguren, die die Töne sichtbar werden lassen,
 gleichsam wie ein unter die Hörgrenze gesunkener Baßton, die Wind-
 Klangfiguren. Dieser Figurentypus, der sich grafisch nach oben in den
 Raum reckt, lebt von der ›Luft‹. Der Wind bewegt die hohen Stahlbänder,
 er dreht die beweglichen Teile, läßt sie wippen, schräg verharren und
 tönen. – Die Federwirkung des Stahls ganz ausnützen heißt, den Stahl
 in seinem Wesen zeigen, den Stahl aufrichten zu unwirklichen Höhen,

ihn in seiner modernen Festigkeit nutzen, als Produkt einer Industrie,
 die aus ihren Walzwerken den ›ST 52‹ jeden Tag in unheimlichen Mengen
 ausstößt. Dieses Produkt erkennbar machen, den Raum, den Geist, den
 Klang, die Luft, die Kraft, den Konsum, die Macht, den Umfang, die Ruhe,
 die Gewalt, das Licht, die Gravitation, das Wissenwollen, die Endlich-
 keit, den Unverstand, die Leidenschaft, die Hoffnung, den Abgrund, die
 Weisheit, den Schatten und sich selbst mit einzubeziehen, ist mein
 gegenwärtiges Verlangen.

Paul Fuchs

hans gierschik

1960 geboren in Hannover; lebt in Hannover.

1981-87 Studium für Lehramt Musik an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover.

Mitinitiator und Veranstalter des Klangkunstfestivals ›SoundArt 95‹ in Hannover; seit 1980 Beschäftigung mit experimenteller und improvisierter Musik; seit 1991 Performances und Klanginstallationen.

Performances (Auswahl):

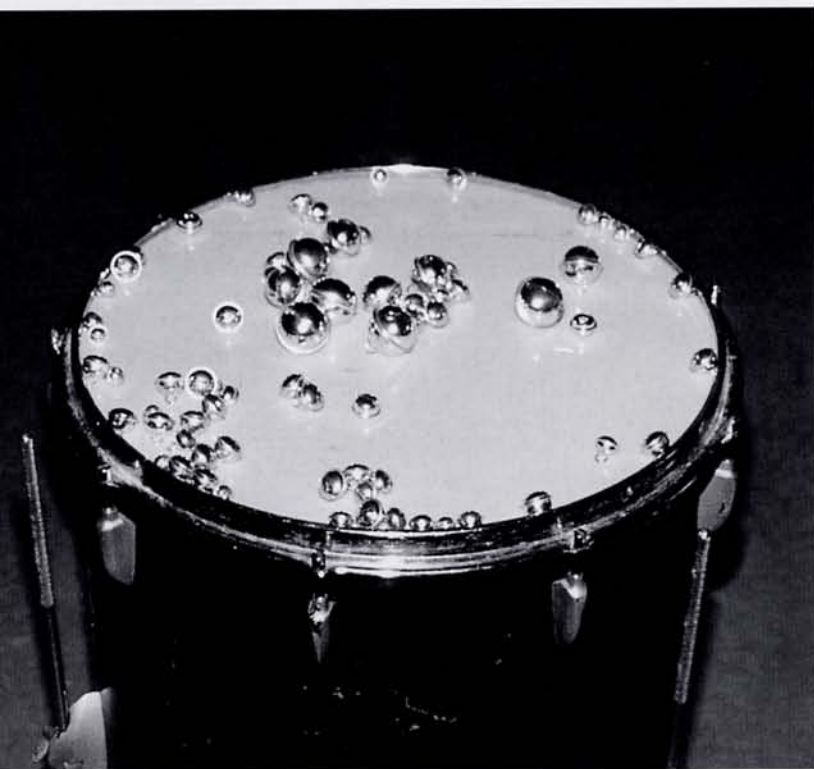
1991 The beat of Noise mit Robert Jacobsen, Hannover

1994 Scardanelli, Tacheles und Volksbühne, Berlin

Klanginstallationen (Auswahl):

1992 Weidensymphonie, Hannover

1995 Stadtgeschichte I, II, ›SoundArt 95‹, Hannover



1 Resonanzmusik, 1994, Detail mit Trommel und Schellen

2 Stadtgeschichte I, 1995, ›SoundArt 95‹, Sprengel Museum, Hannover



Die ›innere Stimme‹ unterschiedlichster Plätze aufzuspüren und in Klanginstallationen zu verwandeln – das ist das Anliegen des hannoveranischen Klangkünstlers Hans Gierschik. »Ich bringe Klänge an Orte, die ich schon in meiner Phantasie zu hören glaubte.« Um seinen vielkanaligen Klangapparat ergänzt, erweitert und bereichert er diese Orte.

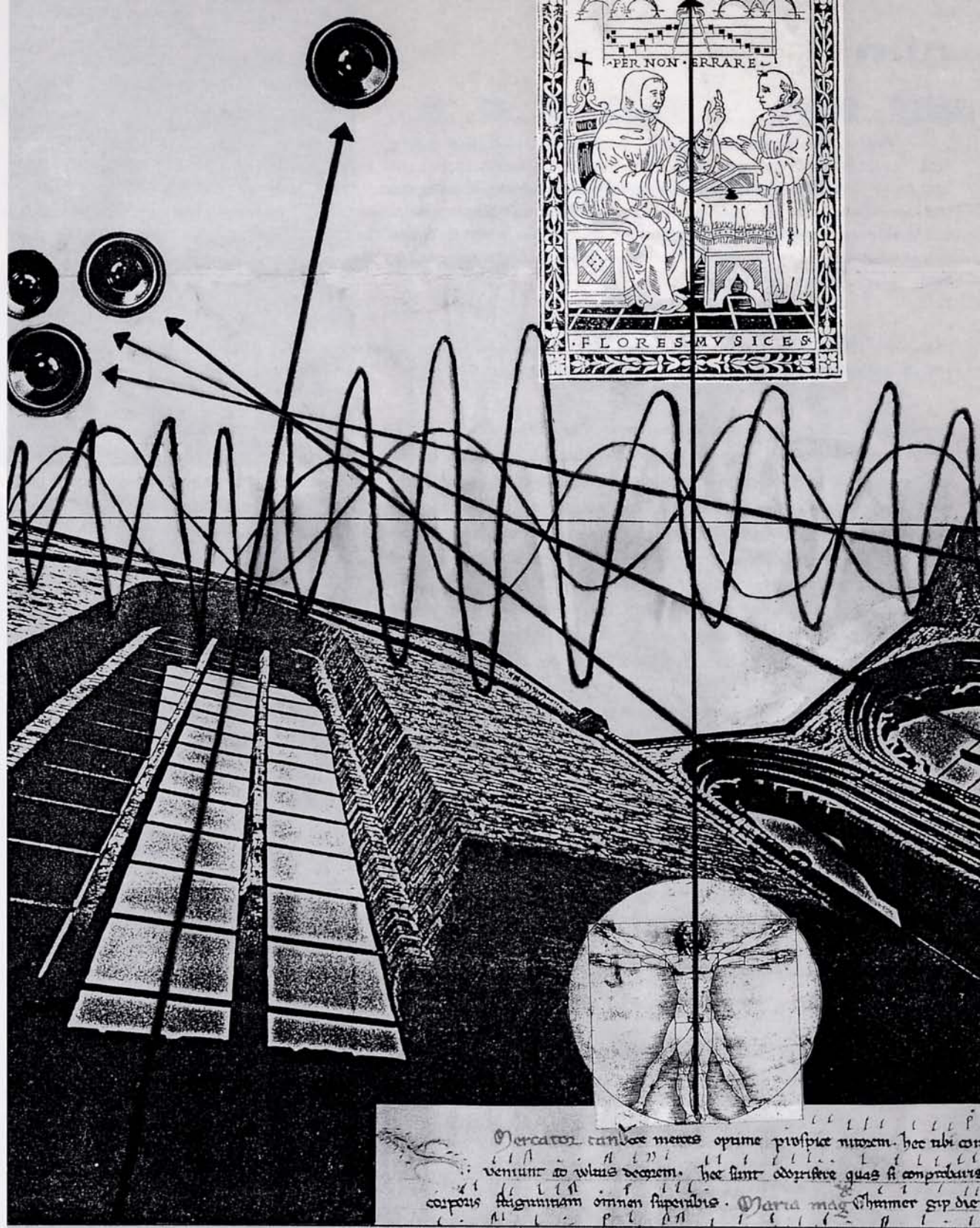
Für die Auswahl der ›akustisch bereicherten Orte‹ spielt subjektives Interesse für Gierschik eine ausschlaggebende Rolle. So kommt es, daß ihn einmal die besondere Gestalt und Anordnung von alten Weiden an einem Kanal faszinierte und ihn dazu veranlaßte, für diese Bäume eine zwölfstimmige *Weidensymphonie* zu komponieren. Ein anderes Mal ist es ein historischer Bezug, der ihn zur *Stadtgeschichte I und II* anregte, oder der Grundriß einer Galerie (*Electric City*). Auch eine begrünte Straßenbahnhaltestelle veranlaßte ihn, dort eine akustische Landschaft zu installieren (*Kleine Welt*).

Immer werden die Besucher durch die Klänge intensiv mit dem Installations-

ort verbunden. Die Klänge, die Gierschik mit seinen bis zu 20 Lautsprechern installiert, entfalten eine räumliche Dimension. Damit Klangraum und Ausstellungsort zu einer neuen Räumlichkeit verschmelzen, ist es für Gierschik neben der Auswahl der Klänge ebenso wichtig, die Orte der Quellen genau zu fixieren. Etwa bei der Installation *Stadtgeschichte I*, bei der sich Klänge in einem langen, engen Schlauch drängeln, der einen belebten Platz umspannt.

Besonders eindrucksvoll gelingt dies auch bei seiner *Weidensymphonie*. Jeder Baum bekommt dort seine eigene, charakteristische Stimme. Und die Besucher, die nachts den abgelegenen, 400 Meter langen Parcours von Weide zu Weide abschreiten, erfahren durch das intensive Zusammenspiel der einzelnen Stimmen und der einzigartigen Atmosphäre des Ortes sehr eindrucksvoll, was Gierschik meint, wenn er von der »inneren Stimme eines Ortes« spricht.

Julia Förster



Die Klosterruine bildet eine Insel zwischen der Verkehrsbrandung der Grunerstraße, der Stralauer Straße und der S-Bahnlinie in Berlin. Nicht nur visuell, sondern auch akustisch hebt sich dieser Ort von seiner Umgebung ab. Der Straßenlärm wird am Eingangsportal nach außen reflektiert, ja man kann fast sagen, durch den Torbogen der Tür verwiesen. Der hintere Seitengang ist der einzige abgeschlossene Bereich mit Überdachung. Den Weg durch die Kirche empfinde ich als Besinnungs- und Einstimmungsmoment. – Die Installation in der Klosterruine/Seitengang hat sowohl einen historischen als auch einen raumakustischen

Bezug: Das Klangmaterial bilden Mönchsgesänge, die wiederum so transponiert sind, daß sie durch Ausnutzung der vorhandenen Raumresonanz sozusagen als klanglicher Innenabdruck des Ganges und des »Kamins« fungieren. Die Klänge in den Seitenräumen sind auf die Obertöne des Hauptklanges abgestimmt. Der von mir als Kamin bezeichnete Anbau, in dem sich der Hauptlautsprecher befindet, liegt und strahlt durch Schlitze zu der Seite hin ab, wo früher das alte Klostergelände anschloß. Die Töne verlieren sich dort im Großstadtrauschen.

Hans Gierschik

1956 geboren in Istanbul; lebt in Berlin.

1977-83 Studium der Malerei an der Akademie für bildende Künste, Wien.

Bildender Künstler und Schriftsteller; seit 1985 auch Arbeiten mit Klang: elektroakustische Tondbandarbeiten und Klanginstallationen, die er als Klang und Installation bezeichnet. Die Trennung der beiden Wörter betont für ihn die künstlerische Eigenständigkeit beider Komponenten.

Neben Ausstellungen seiner bildnerischen Werke Klang und Installationen (Auswahl):

1985 Mixing Tape, Istanbul

1995 Untitled war, Berlin; M. Cioran, Berlin

literatur: Gün: Hölle (essay), Eigenverlag Gün, Berlin 1991. Gün. Arbeiten 1988, Ausstellungskatalog Galerie Wewerka, Berlin 1988 Gün. Arbeiten 1991-92, Ausstellungskatalog ›Aya İrini Exhibition‹, Istanbul 1992

Gün ist auf der Suche nach dem »Eigensein«. Dieses Projekt erscheint als Ziel in seinen Gedichten, in seinen Texten und in den bildnerischen Arbeiten wie **Apparence, La Séduction – le Simultané** oder **1. Bild, 2. Bild**. Immer geht Gün von der eigenen Krise der Gefühle aus, die er »in der Transparenz des Raums« mittels »Transparenz des Verschwindens« überführen will in eine »phänomenologische Écriture«, die auch die innere Welt festhält und so die Brücke zwischen Individuellem und Kollektivem schlägt. Es sind Etappen eines künstlerischen Kampfes, dessen Plan in Splittern auf den neuen Werken zu lesen ist. Die einzelnen Etappen enden mit einer »Überwindung«, aber: »Überwindung« ist nicht das Ende. Nach der Überwindung: Man muß immer bereit sein, alles wieder zuzulassen. Dieser Prozeß ist quälend, aber er verhindert das Entstehen einer Metasprache oder einer Metadisziplin, die dem Menschen zu sehr entrückt ist. In dem Werk **Apparence** verdeutlicht Gün solche Etappen, indem er »Befreiung« in einer Auflistung Baudrillards (Libération politique, libération sexuelle, libération des forces productives etc.) umdeutet in »Sieg«; Libération wird zu Victoire. Worte wie »Frau«, »Kunst«, »Verführung«, »das Simultane« werden von Gün in blendendem Weiß hervorgehoben und erhalten dadurch die Aura von Schlüsselworten seiner Suche.

Aber es wäre falsch, unser Augenmerk auf den Text allein zu lenken. Auch in Güns Verständnis ist sie integrativer Bestandteil des Werkes, das insgesamt versucht, tastend und in Fragmenten die neue Sprache zu finden, welche Menschsein, »Eigensein« erlaubt.

Die bildnerischen Mittel mit ihren vielen Abstufungen des Dunklen, das matte lebende Schwarz des Leders, die Fotografien der sakralen Räume mit ihrem brutal-melancholischen Spiel von Sonne und Schatten, das flüssig erkaltete Zinn, die Aschepartikel, die im Lufthauch zittern, der Zusatz sinnlicher Elemente wie das fluoreszierende Licht in **La Séduction** – sie alle schaffen den Raum, der Güns Suche mit ihren Oszillationen zwischen Privatestem (Gedicht-Palimpsest) und Welt (Philosophie, Metaphysik) erst ihre Eindringlichkeit verleiht.

Warum berühren uns diese Werke? Weil Gün die Dialektik, die er will, auf allen Ebenen, auf denen ein Kunstwerk zu uns spricht, durchhält: auf der Ebene der Wahrnehmung (Licht und Schatten), der des Denkens (Ton und Verschwinden), der der Geschichte (Bewahren und Vergessen) und des Fühlens (Liebe und Krieg). Schon ihr Entstehungsprozeß reflektiert diese Dialektik. Gün zerstört – er verbrennt Fotografien, er schmilzt brennendes Zinn in den Grund – und erhält das Vergehende. Das Versehrte lebt im Schutz des Künstlers Gün fort.

Joachim Sartorius

aus: Joachim Sartorius, »War nicht ich es, der einen Becher Feuer reichte«. Zum bildnerischen Werk von Mehmet Gün in **Gün. Arbeiten 1991-92, Ausstellungskatalog Aya İrini Exhibition, Istanbul 1992**

Zitate stammen aus Güns eigenen Schriften **Die Hölle** und **Hot Memories** sowie aus Texten in neuen Arbeiten.

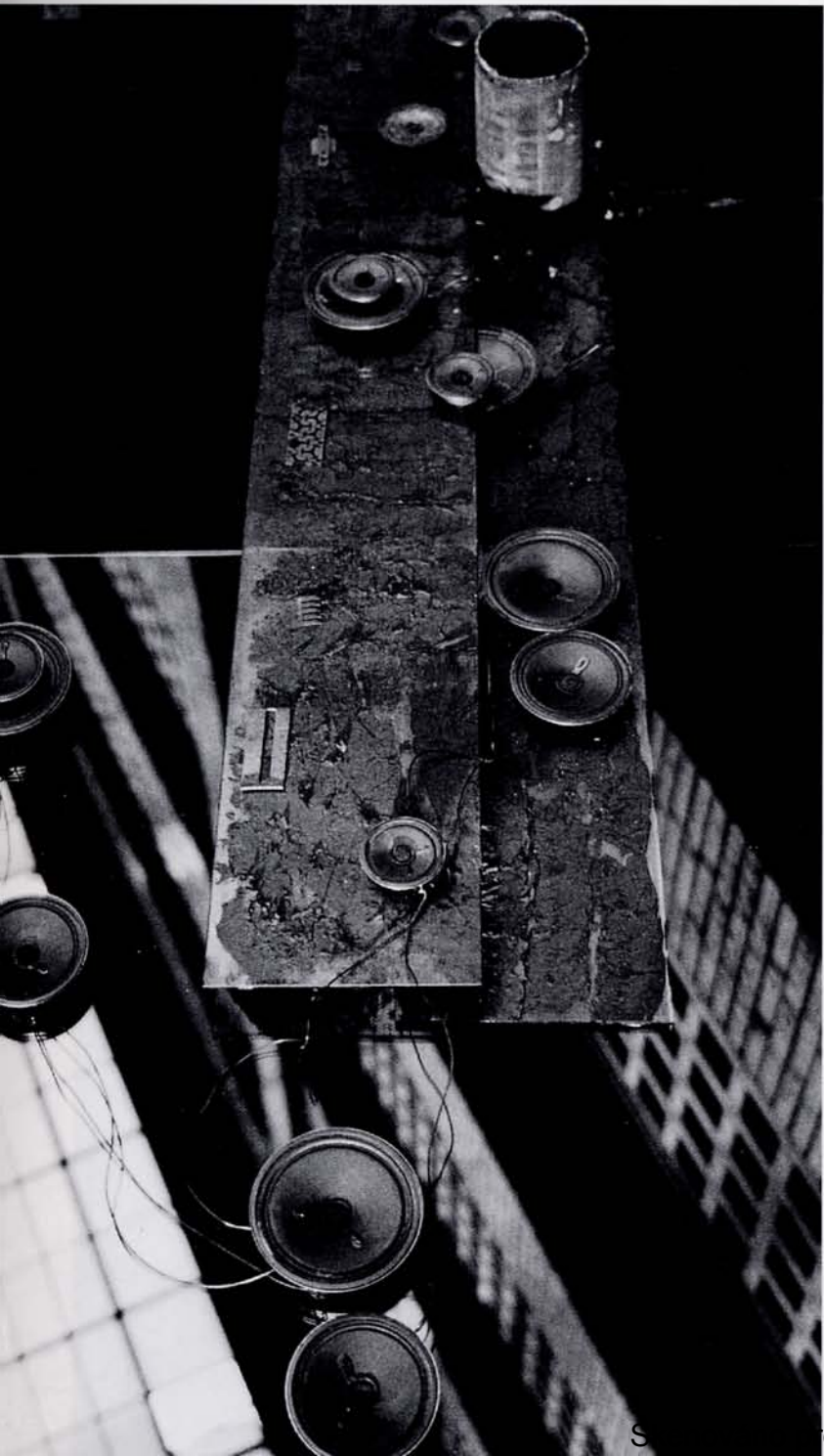
1 Photograph-Tin-Wax-Glass on Wood, 1991, 40 x 50 cm

2 Balance-Photograph Ash-Glass-Wax-Paper-Cartridge Belt, 1991, 14 x 24 x 13 cm





un Hommage à Heiner Müller, Mai 1996, SFB - Klangalerie/sonambiente - festival für hören und sehen, Berlin (Klang und Installation und Live-Elektronik)
 Material: 2St. Glas, Metall, Lautsprecher, Asche-Text (von Heiner Müller)
 20 Min. Tonband und Sprecher (für die Live-Elektronik)
 16 x 150 cm groß, Heiner Müller gewidmet



Konzept: Ich habe einen Text von Heiner Müller verbrannt. Die Asche habe ich auf die Installation Gläser geklebt. Der Text verschwindet aber nicht... er ist noch immer sichtbar...
 Ich habe verschiedene kleine Metallstücke auf dem Glas (nicht geklebt) auf der Vibration des Kluges gelassen... die Metallstücke vibrieren...
 Ich habe diese Metallstücke von Ost-Berlin bekommen.
 Ich habe die letzten Silvester-Geräusche aufgenommen (auf Tonband). Ich war in der Zeit zwischen 1995 und 1996, zwischen Samstag und Sonntag. Die Knaller sind zurückgespult, zurück zu 1995... Ich habe die Spuren gesammelt.
Ein Tonband: Das Vibraphon, die Silvester-Knaller und verschiedene Geräusche...
Der Sprecher liest den Text, ein Verzögerer verzögert den Text und die Wörter, die Sätze und uns: un Hommage à Heiner Müller... Gün

josefine günschel

1960 geboren in Hannover; lebt in Berlin.

1981-85 Goldschmiedelehre an der staatlichen Zeichenakademie in Hanau.

1985-87 Entwurf experimenteller Schmuckformen, die den ganzen Körper miteinbeziehen; Präsentation der Schmuckskulpturen in eigenen Inszenierungen und Performances; Ende der 80er Jahre tritt die Bedeutung des Körpers in ihren Arbeiten zurück, seitdem Konstruktion von selbstentworfenen Maschinen; Klanginstallationen für neutrale Räume und spezielle Orte.

Ausstellungen ihrer Installationen (Auswahl):

1992 ›Triathlon 2‹, Galerie Mittelstraße, Potsdam

1993 ›nachtbogen‹, Galerie o zwei, Berlin; ›Pfingstschemata‹, Schloß Plüschow, Mecklenburg-Vorpommern

1995 ohne Titel mit Berhard Többen, ›Blick in Brüche‹, Dresden

Wie verwandelt man die Furcht, im dunklen Keller von feuchten Spinnenfingern angetastet zu werden, in eine Skulptur von barocker Üppigkeit? Wie hält man die Leichtigkeit fest, mit der ein frischer Wind plötzlich Dreck und Trübsal aus der Stadt blasen kann? Für Josefine Günschel, Meisterin der Verwandlung von Räumen, ein feines Problem. In den Nachtbogen-Projekten in der Oderberger Straße in Berlin tauchte sie das eine Mal in den Keller, um einen Pfeiler mit übereinandergehängten Gummihandschuhen vielfingrig auszustatten: Aus dem Ekel vor Berührung entstand eine Struktur, ähnlich den Grotten barocker Schloßgärten, die die Angst in Lust umschlagen ließ. Das nächste Mal ließ Günschel Gardinen in weitem Schwung aus den Fenstern eines Hauses wehen, und obwohl die Bewegung im Faltenwurf der weit-

vorgebauchten Vorhänge erstarrt war, glaubte man den Luftzug zu spüren. Diesmal bewegt sich wirklich etwas in ihrer Installation: etwas, das eigentlich per definitionem zur Unbeweglichkeit verurteilt ist: Fünf graue Säulen schwanken, von metallisch ächzenden Maschinen angestoßen, bis sie wieder in der Senkrechten zur Ruhe kommen. Kann man erst nicht genug von der Bewegung bekommen, wünscht man sich bald zurück zur Trägheit und beginnt zum ersten Mal als Glück zu empfinden, daß die Häuser nicht in der Stadt herumlaufen können.

Katrin-Bettina Müller

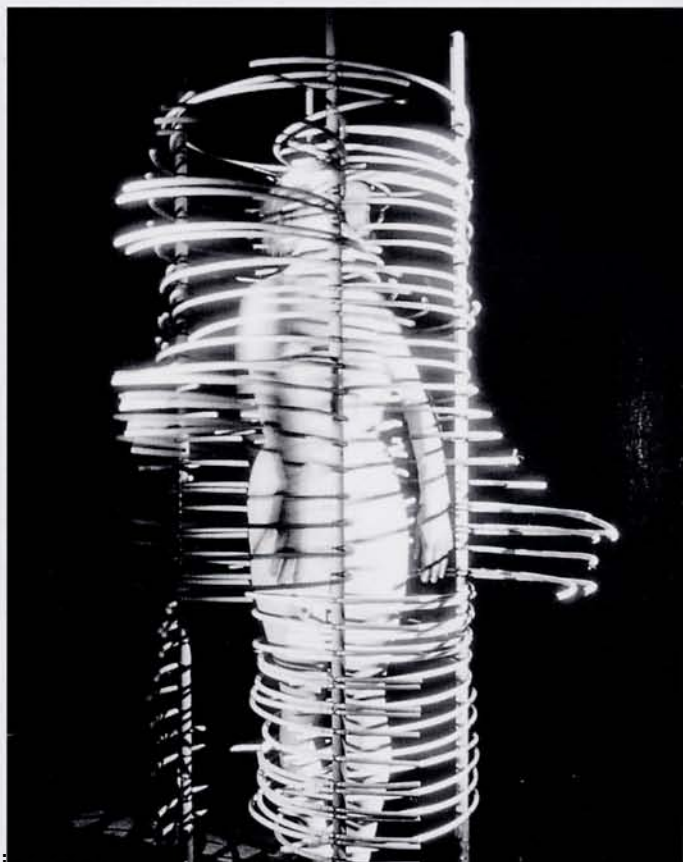
aus: Katrin-Bettina Müller, ›Galerie Notizen‹ in TIP Berliner Stadtmagazin 26/94

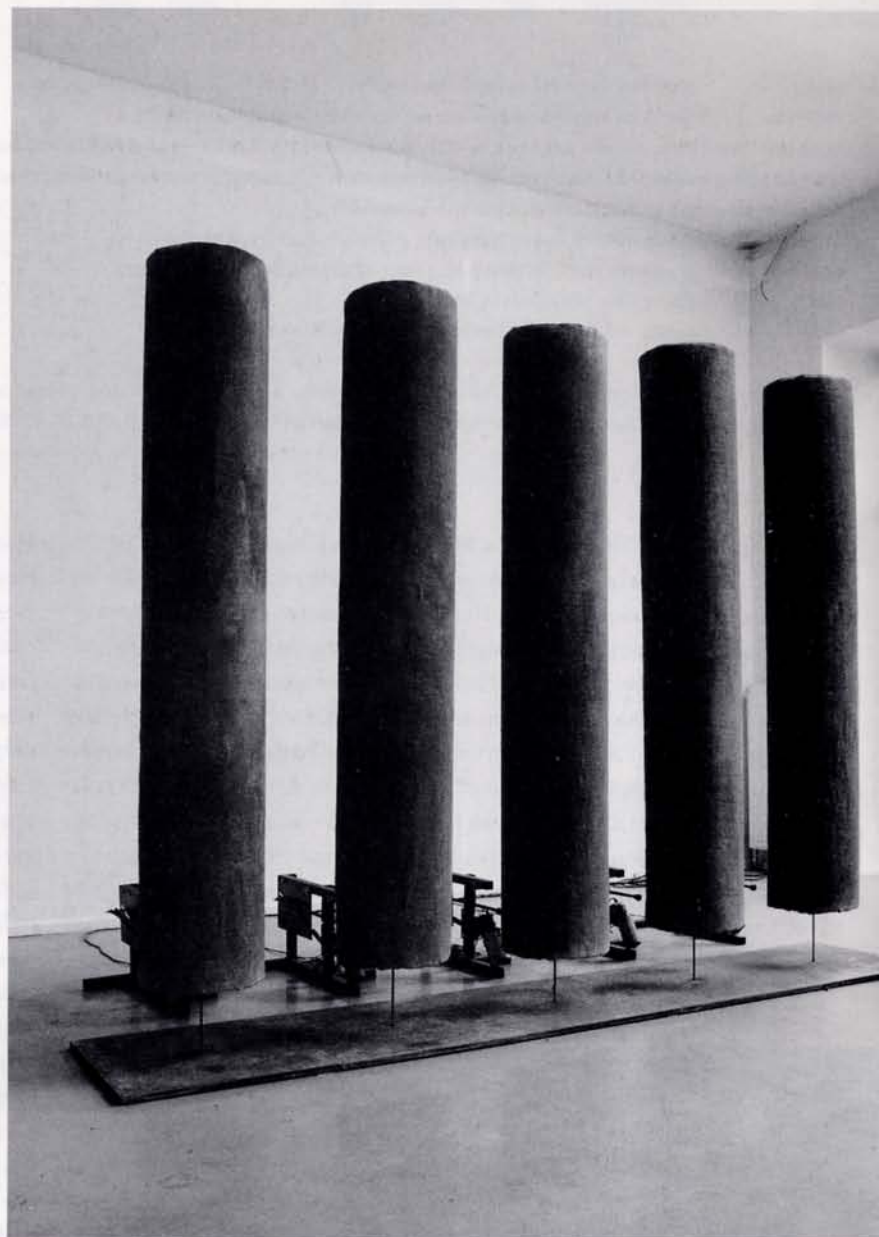
1 Ohne Titel, 1994, Installation, Schloß Plüschow

In einem von nistenden Vögeln belebten Dachboden erklingt aus zwei Federkugeln zeitversetzt das Aufplattern eines Vogels

2 Skulpturen, 1988, Holz, Stahl, Kontaktmikrofone

Performance-Projekt mit einer klangverstärkten, beweglichen Skulptur, die sich durch die Bewegungen des in ihr agierenden Menschen verändert





Ohne Titel, 1991/92, Galerie o zwei, Berlin 1994

Im Winter ist mein Atelier so kalt, daß es schwerfällt, sich nach der Bekämpfung eingefrorener Wasserrohre auch noch der Kunstausübung zu widmen. Die Säulen sind Resultat und Zeugen meines Bestrebens, mit Hilfe von lärmenden Maschinen die Schwerkraft zu überwinden.

Josefine Günschel

Das Bewegungsgefüge [...] ruft beim Betrachter ganz körperlich die Erinnerung an die Mühe des Daseins wach, die oft komische Unbeholfenheit und Vergeblichkeit unserer Anläufe, mit der Trägheit des Körpers auch die Trägheit des Herzens zu überwinden.

Christine Hoffmann

1957 geboren in Rhode Island; lebt seit 1977 in San Francisco, Kalifornien.

1977-79 Studium der Fotografie am Art Institute in San Francisco.

Ende der 70er Jahre aktiv in der Rock'n Roll- und Punk-Rock-Szene; 1982-88 Mitglied der Maschinenperformancegruppe ›Survival Research Laboratories‹ (S.R.L.); 1988 Ausstieg aus ›S.R.L.‹; seit 1989 Soloperformances mit selbstentworfenen Maschinen, die Klänge erzeugen.

Soloperformances und Klanginstallationen (Auswahl):

1990 Mechanical Sound Orchestra, Artspace Gallery, San Francisco

1992 Horse on Lava, Whitney Museum of American Art, New York

1994 As of Now, ›Zeitgleich‹, Hall in Tirol

1995 Audio Art Festival ›Muzyca Bezgranic‹, Krakau

Literatur: Matt Heckert, ›As of Now‹ in *Zeitgleich*, Ausstellungskatalog Haus der Modernen Kunst, Hall, und Transit-Verein, Innsbruck, 1994, S. 93-96
 Alfred Jan, ›Survival Research Laboratories‹ in *High Performance*, 8, 1985, Heft 2, S. 32-35 Fritz Balthaus (Hrsg.), *Survival Research Laboratories*, Berlin 1988

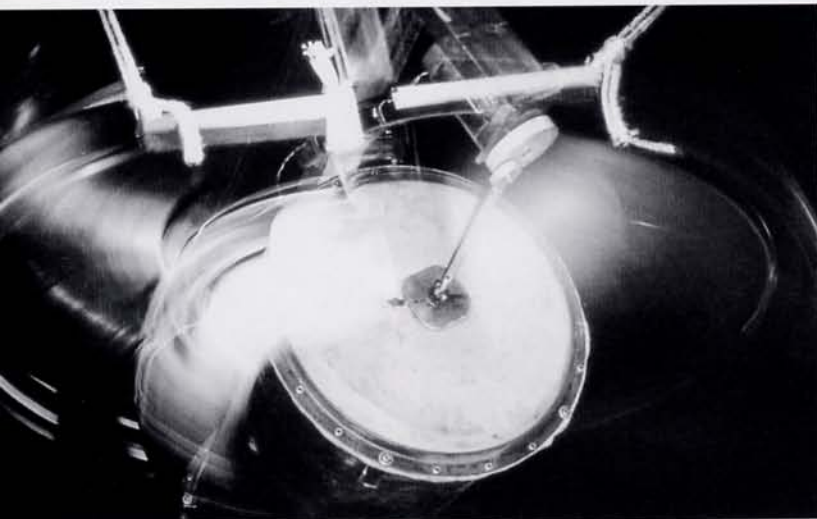
Musica ex Machina. Matt Heckerts **Mechanisches Klangorchester** ist im wörtlichen Sinn ›Heavy Metal‹: Hieronymus Boschs musikalische Hölle im Maschinenzeitalter, aufgeführt von Roboterinstrumenten wie Rhythmhämmern (eine Reihe motorisierter Metallhämmer drischt auf einen riesigen Stahltank ein), dem automatischen Saitenkasten (ein verstimmtes Klavier, das wie eine Kreuzung zwischen einem präparierten Klavier und einem Metallhackbrett klingt) und Resonatoren (automatische Trommeln aus zerlegten Wasserboilern). Heckerts Geräuschmaschinen – der deutsche Begriff ›Klangobjekte‹ scheint die beste Bezeichnung zu sein – würden perfekt in einen gesprengten Hochofen, eine Eisengießerei oder in die Hölle selbst passen. Von 1982 bis 1988 war Heckert Mitglied der ›Survival Research Laboratories‹ (S.R.L.), einer Gruppe für Maschinenkunst, die für ihre mechanisch-chaotischen Cyberpunk-Spektakel berüchtigt war. Das ›Geh-und-Hack-Gerät, ein höllisches

Maschinentier, das auf Käferbeinen und Nagelrädern herumflitzt, ist eine von Heckerts bekannteren Erfindungen. Als alter Musikfreund komponierte Heckert auch die kitschige Einstimmungsmusik für die Aufführungen der mechanischen Götterdämmerung von ›S.R.L.‹.

Sein Orchester baut er in ehemaligen Industriegebäuden auf, die heute als Kunsträume genutzt werden. Darin errichtet er Performance-Installationen, in denen er selbst als seltsamer Anziehungspunkt wirkt, Kommandos von seinem Computer entgegennimmt, während er gleichzeitig das Geräuschchaos feinabstimmt. Die Abläufe der Maschinenbewegung sind vorprogrammiert und verwenden Musik-Software, die für elektronische Geräte entwickelt wurde. Eine Blackbox übersetzt die digitalen Blöps in Steuerspannungen, die universelle Sprache der Industriemaschinen. »Es hat etwas Ironisches«, sagt er, »daß High-Tech-Geräte Dinge steuern, die die meisten Leute für Müll halten – Metallfetzen, betagte Motoren, veraltete Maschinen.«

Heckerts Musik kann Geschichten über Methoden von Inbesitznahme erzählen (Heckerts Wiederverwertung von Technikmüll erinnert an den Grundsatz von William Gibson, demzufolge »die Straße ihren eigenen Gebrauch von Dingen macht«) und über das Fortdauern des industriellen Gedächtnisses im Informationszeitalter, wo die rostigen Überbleibsel des Schornsteinkapitalismus uns so erscheinen, wie einst gotische Ruinen, zusammengefallen und in süßer Melancholie verharrend, den romantischen Dichtern und Malern vorkamen. Das **mechanische Klangorchester** ist ein Fließband für die Produktion von Lärm, es läßt unbeschwingte Musik in der Abenddämmerung des industriellen Zeitalters erklingen.

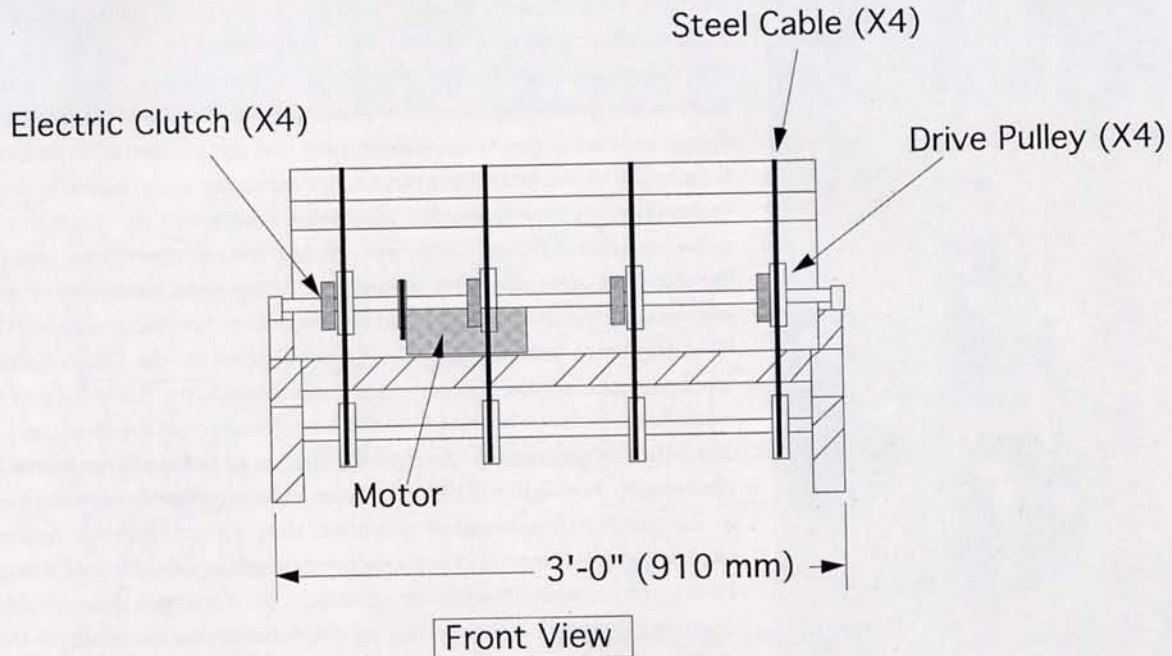
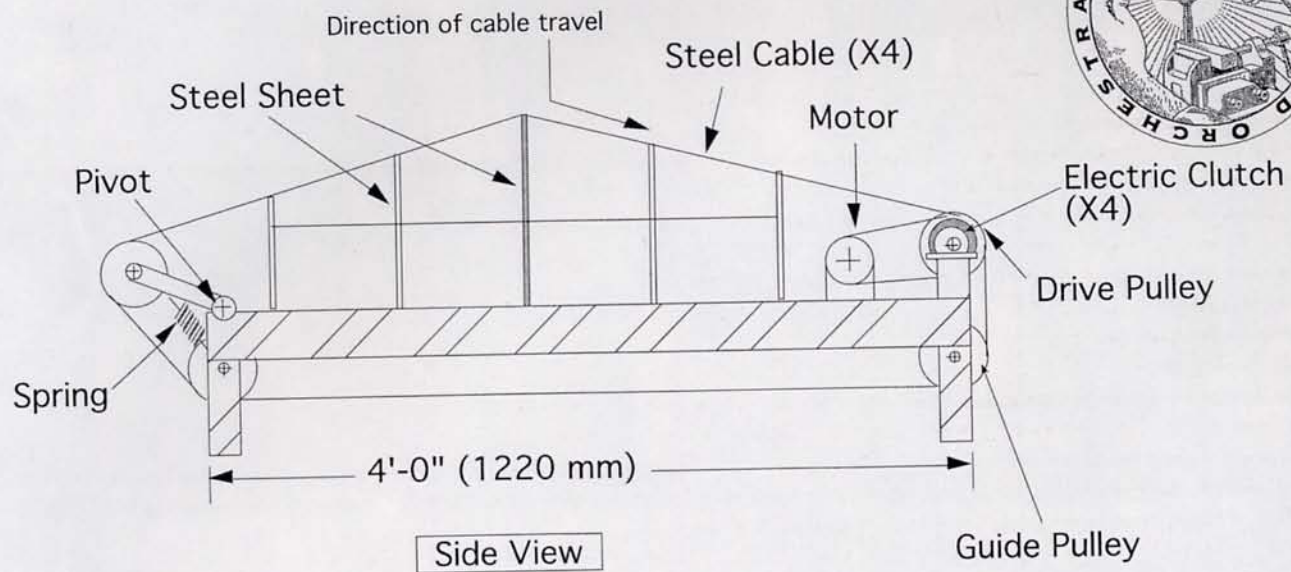
Mark Dery



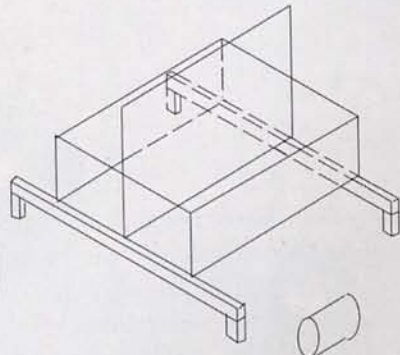
- 1 Rotary Resonator, 1990, Center of Contemporary Art, Seattle
- 2 Disc Cable Machine, 1994, Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol
- 3 Oscillating Rings, Palais Xtra, Zürich
- 4 Rhythm Hammer mit Rings of Saturn



METAL SPINE



"I take it that music is the art most fit to express the fine quality of machines. Machines are now a part of life, it is proper that man should feel something about them; there would be something weak about art if it couldn't deal with this new content."
 Ezra Pound



Metal Spine, 1996; Entwurf

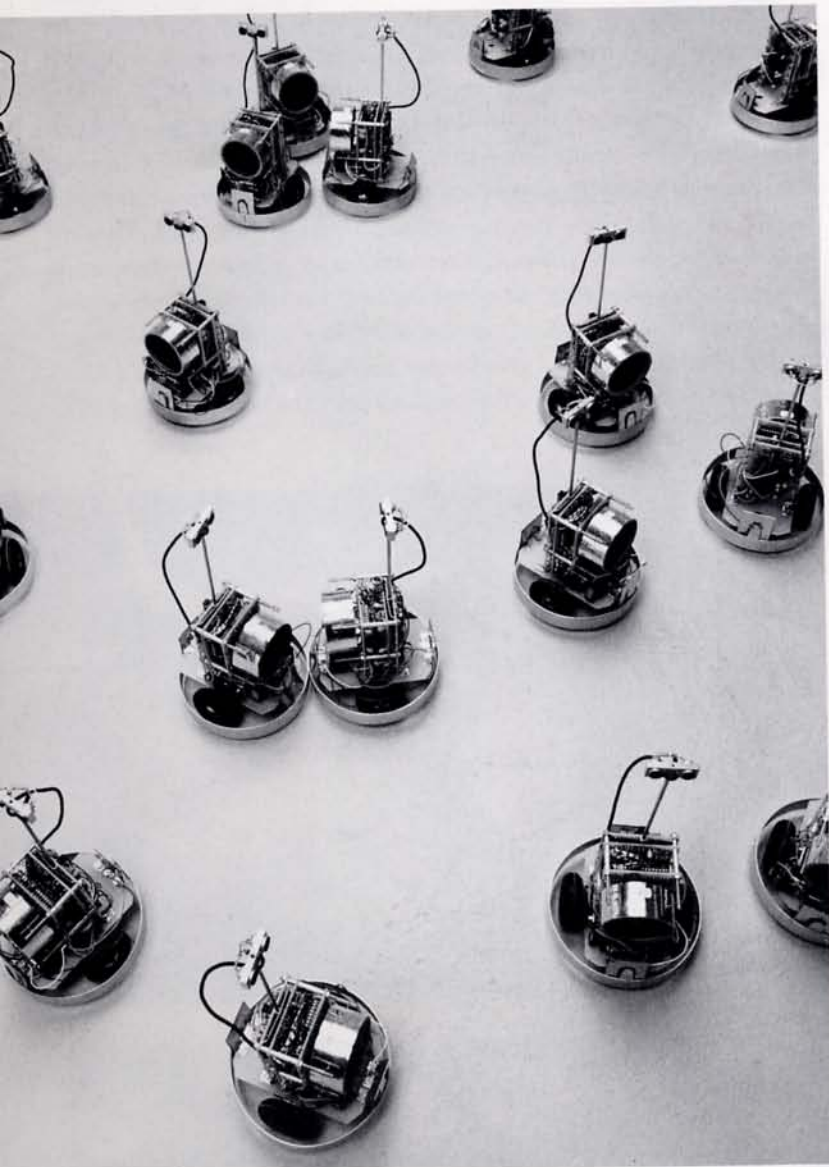
Ich halte Musik für die geeignetste Kunstform, um die besonderen Eigenschaften von Maschinen darzustellen. Maschinen sind heute Teil unseres Lebens, es ist daher nur natürlich, wenn Menschen etwas für sie empfinden. Die Kunst würde sich ein Armutszeugnis ausstellen, wäre sie nicht in der Lage, mit diesen neuen Inhalten umzugehen.

Ezra Pound

felix hess

- 1941 geboren in Den Haag; lebt in Haren, Holland.
1959-67 Physikstudium an der Universität Groningen.
Seit 1968 in der Forschung tätig, Untersuchungen u.a. über Spezialgebiete der Aerodynamik und Hydrodynamik sowie das Schwimmverhalten von Fischen an den Universitäten von Groningen und Adelaide, Australien.
Seit 1978 Tonaufnahmen von Froschchören in Australien, Mexiko, Deutschland, Holland und Japan; seit 1982 Konstruktion interaktiver elektronischer »Klangkreaturen«.
- Ausstellungen und Performances (Auswahl):
1986 »Ars Electronica«, Linz
1988 Het Apollohuis, Eindhoven
1990 Kyoto Art College, Kyoto
1994 Die Stillen, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl

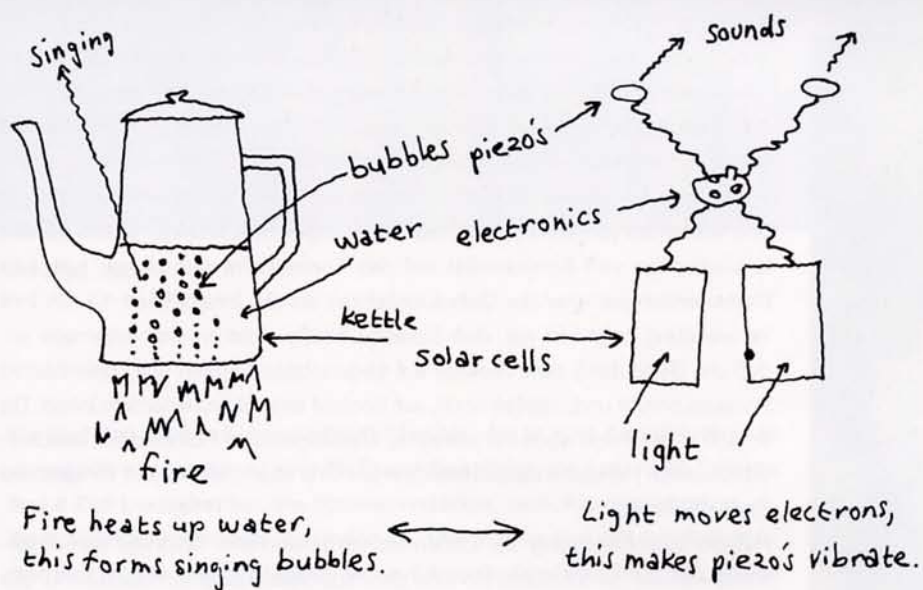
literatur: Felix Hess: Boomerangs, Aerodynamics and Motion, Groningen 1975 »Felix Hess: Electronic Sound Creatures« in Prerational Intelligence in Robotics. From Sensorimotor Intelligence to Collective Behavior in Zentrum für interdisziplinäre Forschung, Universität Bielefeld, Report 10, Mai 1994, S. 63-68 Peter Weibel, »Momente der Interaktivität« in Kunstforum International, 103, Sept./Okt. 1989, S. 87-99



1 Moving Sound Creatures, 1987, die 24 mobilen Maschinen mit binauralem »Gehör« sind darauf programmiert, sich anhand von Rufen zu finden. Es entsteht eine Art Tanz bewegter Klangquellen. Voraussetzung für die Aktivität der »Kreaturen« ist eine sehr stille Umgebung. Sobald im Umfeld Geräusche erschallen, verharren sie stumm

Die in Amsterdam lebende Malerin Marlene Dumas hat 1988 ein Bild gemalt, das eine aufrecht stehende Kröte zeigt, die wie ein Schausteller, ein Impresario, eine Botschaft verkündet: »Art is stories told by toads« (Kunst – das sind Geschichten, die die Kröten erzählen). Die Anbindung der Kunst an die Natur in der Weise, daß die Wahrnehmung in der Natur zum Muster für die Rezeptionsform in der Kunst werden kann und von da wieder in die Gesellschaft zurückwirkt, ist für Felix Hess zum Wegweiser seiner eigenen künstlerischen Bemühungen geworden. Über seine Arbeiten mit den von ihm selbst gebauten »elektronischen Gerätchen«, die seit 1983 an vielen Orten gezeigten Installationen unter dem Titel »Zirpen und Stille«, seine künstlichen Froschkonzerte, bei denen der Zuhörer aktiver Mitgestalter am Klangereignis ist, hat Hess folgendes geschrieben: »Die Frösche haben mir die Ohren geöffnet, von ihnen habe ich das Zuhören gelernt, das Sitzen in der Stille. Sie sind also meine Lehrmeister«. Konkrete Orte mit ihren gewordenen Schalen, den Licht und Schall reflektierenden Oberflächen, werden zu Schauplätzen kleiner Inszenierungen vom Autor unberechenbarer physikalischer Ereignisse. Immer ist die ganze Aufmerksamkeit gefordert, Unterscheidungen vorzunehmen zwischen angenehmen und weniger sympathischen Geräuschen, Klängen, Tönen und visuellen Oberflächen: »discretio« die Kunst der Unterscheidung (Hannes Böhringer). Auf einer Tagung des Kunstvereins Giannozzo in Helmstedt hatte Hess seine Klanginstallation ergänzt mit einem Demonstrationsvortrag über die »Rolle von Modellen in Wissenschaft und Kunst«. Im Werk von Hess durchdringen sich in fast idealtypischer Manier die europäischen Pole von Theorie und Praxis, von Licht und Dunkel, von Stille/Abgeschiedenheit und Lärm/Bewegung. Im Handwerk des Künstlers/Physikers begegnen sich der kindliche Bastler, der Ingenieur, der Forscher, der lauschende Träumer und der Komponist: Das sind die Geschichten, die uns die Kröten erzählen.

Ulrich Bischoff



How Light is Changed into Sound, 1995, Schloß Trebnitz, Detail: Solarzellen, Kerzen, Piezolautsprecher zwischen Holzplättchen und Stein

Wie funktioniert das? Obwohl ich die elektronischen Teile selbst gebaut habe und im wesentlichen verstehe, was in ihnen vorgeht, kann ich auf der Basis meines technischen Wissens nicht vorhersagen, was genau passieren wird. Ich muß wie ein Kind spielen, dies und das probieren, bis ich etwas finde, das sich aufzubewahren lohnt.

Einfach ausgedrückt, gibt es drei Teile als Hauptkomponenten, jedes mit einer anderen Funktion:

1. Die Solarzellen wandeln Lichtenergie in elektrische Energie.
2. Die elektronischen Teile verformen die elektrische Energie.
3. Die piezoelektrischen Elemente wandeln elektrische Energie in Klangenergie.

So wird Licht in Klang gewandelt.

Anhand eines Beispiels aus dem täglichen Leben, wie dem Simmern von Wasser, kann man das beschreiben: Wenn man Wasser in (vgl. Zeichnung) einem Kessel auf das Feuer setzt, steigen kurz vor dem Kochen kleine Dampfblasen vom heißen Boden auf; sie verursachen ein säuselndes Geräusch. Wenn man einen etwas groben Vergleich zieht, dann:

ist mein Feuer das Licht (die Energiequelle),
 ist mein Kessel die Solarzellen (die elektrischen Strom erzeugen),
 ist mein Wasser die elektronischen Teile (sie aktivieren die piezoelektrischen Elemente),
 sind meine Dampfbläschen die piezoelektrischen Elemente (sie produzieren den Klang).

Felix Hess

gary hill

1951 geboren in Santa Monica, Kalifornien; lebt seit 1985 in Seattle, Washington.

Ende der 60er Jahre Besuch der Art Student's League in Woodstock, New York, und der Workshop-Klasse des Malers Bruce Dorfman. Anfangs Bildhauerei; 1973 erste Videoexperimente; 1976 Bekanntschaft mit dem Dichter George Quasha, der zusammen mit Charles Stein ausschlaggebend war für den Beginn seiner Sprachexperimente; um 1980 Arbeiten über die Wechselbeziehungen zwischen Bild, Ton und Sprache auf Videobändern; Mitte der 80er Jahre richtet er ein Videoprogramm am Cornish College of the Arts ein.

Seit 1971 zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen (Auswahl):

- 1990 Beacon (Two Versions of the Imaginary), »Energieën, Stedelijk Museum, Amsterdam
1992 Tall Ship, »documenta 9, Kassel
1992 Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo
1994 Hirshhorn Museum, Washington

literatur: Gary Hill, Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1992 Gary Hill. Sites recited, Ausstellungskatalog Long Beach Museum of Art, Long Beach 1993 Gary Hill. In Light of other, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, Oxford, und Tate Gallery, Liverpool, Liverpool 1993 Gary Hill, Ausstellungskatalog Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle 1994

Der Ton nimmt in Hills Werken einen wichtigen Platz ein, seit er Ende der sechziger Jahre den bedeutsamen Entschluß faßte, seine verschweißten Metallskulpturen zum Klingen zu bringen. Er benutzte dafür Endlosbänder, mit denen er den Klang der in den Skulpturen verwendeten Materialien aufnahm, den er dann mit dem Synthesizer verfremdete. Für Hill bedeutete es deshalb keinen

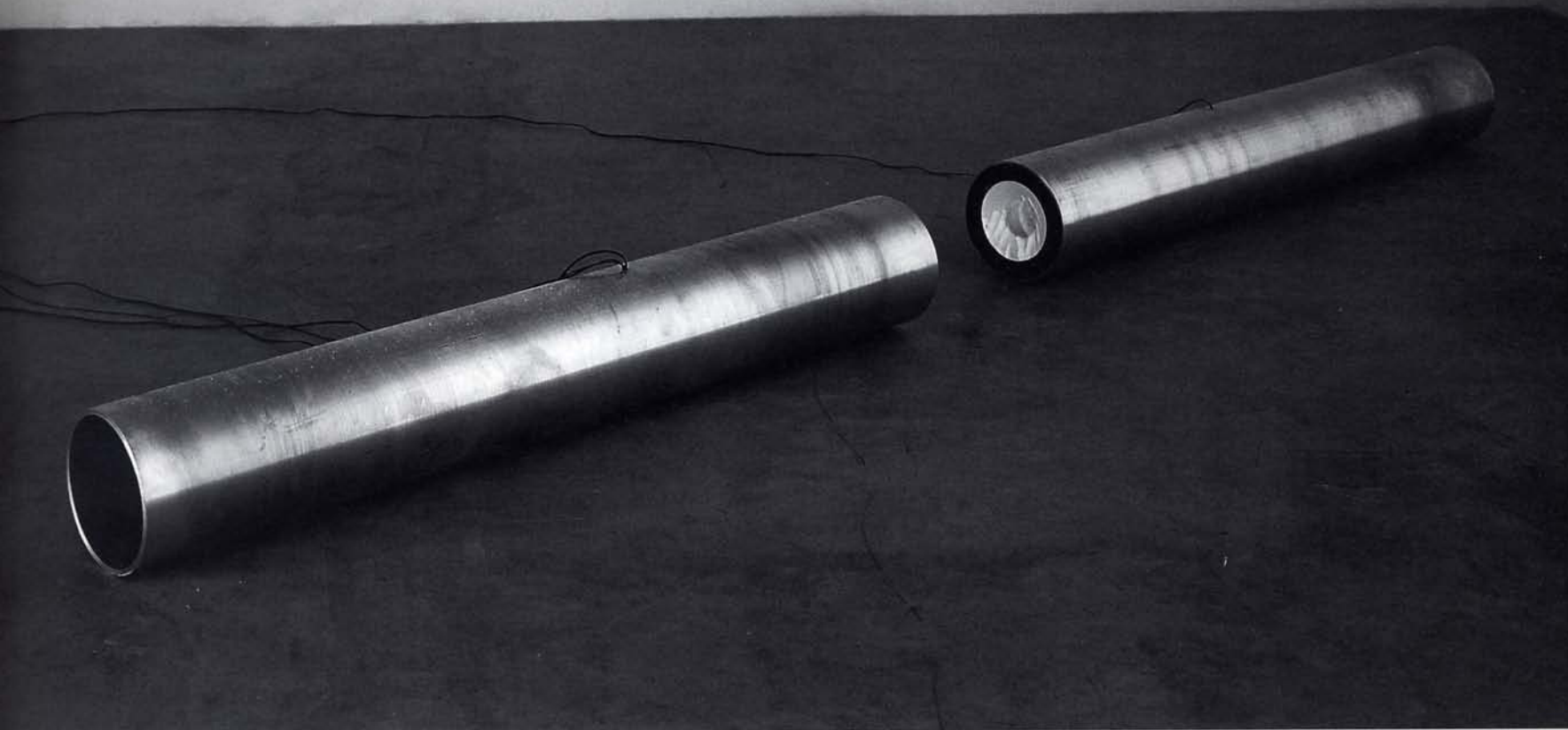
großen Schritt, auch bei seinen ersten Videos mit Ton zu arbeiten, obschon dies beim damaligen Stand der Technik nur sehr wenige andere Videokünstler taten. In *Mesh* hatte ein lautes Summen die Funktion, einen physischen Raum einzugrenzen. Beim kurz danach entstandenen Werk *Glass Onion* diente anstelle von physischen Grenzen der Ton in Form von gesprochener Sprache dazu, die Umrisse der Installation zu markieren. In den Einkanalbändern, die er ungefähr zur gleichen Zeit aufnahm, begann er mit, wie er es nannte, »elektronischer Linguistik« zu experimentieren. In *Around and About* (1980) zum Beispiel bestimmten einzelne Silben das Wesen und die Veränderung von visuellen Vorstellungen. In *Primarily Speaking*, das er im folgenden Jahr in Angriff nahm, wurde ihr Verhältnis verschlungener, obschon sich Hill beim Text wiederum vornehmlich auf Redewendungen beschränkte. Indem sie alle Implikationen von Subjektivität auf das Formelhafte reduzieren, betonen Redewendungen eher die Gebräuchlichkeit als die Innerlichkeit. Durch ihre Verwendung zeigt Hill auf, daß Sprache häufig nicht an sich informativ ist, daß die Bedeutung zum Großteil auf abgenutzten Formen wie floskelhaften Phrasen beruht und, stärker noch, auf Kontext anstatt immanentem Inhalt. Da er sich in der Folge auch mit Nonsense, Metalogen und Palindromen beschäftigte, konnte Hill seine Selbstreflexion auf eine nuanciertere und verspieltere Ebene bringen.

Hill, der sich hartnäckig als »Bildermacher« bezeichnet, fasziniert paradoxerweise ebenso die Wirkung, die eine derartige Vorstellung von Sprache für die visuelle Kommunikation haben könnte. In einem kürzlich gegebenen Interview wurde seine Haltung beinahe polemisch, als er bekannte: »Wenn ich einen Standpunkt habe, dann jenen, die privilegierte Stellung, die das Bild und natürlich auch das Sehen in unserem Bewußtsein einnehmen, in Frage zu stellen.« Er bekräftigte damit eine frühere Aussage: »Die Sprache kann eine unglaublich starke Materie sein – sie hat so etwas an sich, das, wenn es uns gelingt, sie ihrer Geschichte zu entledigen und zu ihrem eigentlichen Wesen vorzudringen, sofort seine Klauen in uns schlägt, während Bilder manchmal einfach am Rande des Bewußtseins vorüberziehen, als ob wir durch ein Autofenster blickten.«

Lynne Cook

aus: Lynne Cook, »Gary Hill: Jenseits von Babel« in Gary Hill, Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam und Kunsthalle Wien, Amsterdam 1993

- 1 Hand Heard, 1996, Galerie des Archives, Paris; fünfkanalige Videoinstallation mit fünf Farbprojektionen
- 2 Withershins, 1995; interaktive Klanginstallation mit Videoprojektionen



Cut Pipe, 1992

Ein fünf Zoll großer Schwarz-Weiß-Monitor, der in eine Aluminiumröhre eingepaßt werden kann, eine TV Projektionslinse, ein Laserdisc-Spieler, drei 8 Zoll Lautsprecher, ein Stereoverstärker, zwei Aluminiumrohre.

Zwei Stücke Aluminiumrohr (jedes ca. 1,50 m lang und mit 8 Zoll Durchmesser) sind in einem dunklen Ort auf dem Boden installiert. Sie liegen ungefähr 8-12 Zoll voneinander entfernt, so als wären sie einmal ein einziges Stück gewesen, das nun zerschnitten und getrennt wurde. In einem Rohr ist ein 5 Zoll großer Schwarz-Weiß-Monitor hinter einer Linse eingebaut, die mit dem Ende des Rohres abschließt. Am Ende des anderen Rohres ist ein 8 Zoll Lautsprecher angebracht. Zwei andere 8 Zoll Lautsprecher sind im Innern des Rohres befestigt und strahlen in die gegenüberliegende Öffnung. Ein gesprochener Text ist zu hören, der klingt, als sei er durch das Rohr auf den sichtbaren Lautsprecher geschleust. Ein Videobild von Händen, die die Membran eines Lautsprechers pressen - sie berühren und sie manipulieren - wird über die Lücke direkt auf die Membran des weißen Lautsprechers projiziert. Das zerschnittene Rohr wird zu einem metaphorischen Quer-Schnitt der Beziehung zwischen Klang und Bild. Diese zentrale Idee wird sowohl von der exakten Projektion des Bildes vom Lautsprecher/Objekt auf das Objekt selbst verstärkt, als auch vom gesprochenen, selbstreflexiven Text, der mit den physischen Manipulationen der Hände an der physischen Lautsprechermembran interagiert.

Gary Hill

stephan von huene

1932 geboren in Los Angeles als Sohn deutscher Emigranten; lebt in Hamburg.

1950-52 Studium am Pasadena City College, 1952-53 Studium der freien Künste an der University of California, Los Angeles, 1955-59 Studium von Malerei, Zeichnen und Design am Chouinard Art Institute, 1963-65 Studium der Kunst und Kunstgeschichte an der University of California, Los Angeles.

Seit 1966 Lehrtätigkeit an amerikanischen und europäischen Kunstakademien; seit 1993 Professor für Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe; Anfang der 60er Jahre Bilder mit Assemblagecharakter, 1963-66 Skulpturen mit beweglichen Elementen aus Holz, Leder und anderen Materialien; 1964-70 akustische Untersuchungen von Musikinstrumenten, mechanischen Klavieren und Orgeln; Experimente mit Orgelpfeifen; 1967 erstes audio-kinetisches Objekt; 1976-80 Untersuchungen spezifischer Klangeigenschaften eines Objekts im Verhältnis zu Größe und Tonhöhe.

Ausstellungen seiner Klangskulpturen (Auswahl):

- 1987 ›documenta 8, Kassel
- 1993 ›Mediale, Hamburg
- 1994 ›Automata, Ise City, Japan
- 1995 ›Biennale, Venedig

Literatur: Stephan von Huene. Klangskulpturen, hrsg. v. Katharina Schmidt, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983 Wolfhart Draeger, ›Stephan von Huenes Klangskulpturen‹ in Du 43 (1983), H. 10, S. 68-73 Doris von Drateln, ›Kunst muß man mit seinem ganzen Nervensystem verstehen. Ein Gespräch mit Stephan von Huene‹ in Kunstforum International 107, April/Mai 1990, S. 278-287 Stephan von Huene. Tischtänzer, hrsg. v. Petra Oelschlägel, Ostfildern 1995

In den kombinatorischen Erfindungen seiner Werke, die das Visuelle, Akustische und Kinetische miteinander verbinden, formuliert Stephan von Huene eine künstlerische Recherche, in deren Zentrum die mannigfaltigen Formen menschlicher Äußerung stehen. Sprachliche Zeichen, die als Buchstabe oder Laut erscheinen, der Geräuschteppich des Alltäglichen oder das Vokabular vermeintlich spontaner gestischer Bewegung, all dies mündet in das komplexe Gefüge des Werkes. Im Laboratorium des Künstlers werden die Zeichen von ihrer profanen Bedeutung getrennt und in jenen frei zirkulierenden Klang der Kunst verwandelt, der abseits der denotativen Systeme auf den Basso continuo menschlicher Existenz gestimmt ist.

Schon in den frühen Zeichnungen und Assemblagen hat der Klang einen ersten visuellen Auftritt im Werk Stephan von Huenes. Buchstaben formieren sich zu Lautgebilden, in denen die Kollisionen widerstreitender zeichnerischer Energien gleichsam hörbar werden. Wie vorgezeichnet erscheint hier der Weg, den von Huenes Werk daraufhin verfolgt, und der in den zwischen 1964 und 1969 entstehenden ersten akustisch-kinetischen Skulpturen seinen Ausgang nimmt. In diesen vom Künstler selbst ›The First Four‹ genannten Skulpturen verbindet sich die kalkulierte Präzision mechanischer Klangprozesse mit der Schaulust profaner Attraktion. In der surreal narrativen Kombinatorik dieser frühen Arbeiten hat die Experimentierfreudigkeit des Werkes ein erstes Bild gefunden.

In der Konfrontation mit der kühlen Tektonik der Text Tones ist es dann erstmals der Betrachter, der das Werk zum Klingen bringt. Seine Äußerungen und die von ihm verursachten Geräusche im Raum der Ausstellung werden in

Klang übersetzt. Mit der 1975 entstehenden Trommel und den Glass Pipes rückt von Huene die visuelle Erscheinung seiner Arbeiten – parallel zu ihrer akustischen Prägung – immer näher an den ephemeren Rand der Immaterialität. Diese Werke spielen zwischen den Polen von Laut und Stille und visieren jenen Punkt der Leere, der erfüllt ist in verdichteter Konzentration.

Im Zusammenhang eines Hörspiel-Experiments entstanden und erstmals auf der ›documenta 8‹ gezeigt, vereint von Huene im Erweiterten Schwitters die Klangrecherchen der 70er und 80er Jahre mit den kinetischen Ansätzen seiner frühen Skulpturen. Die sprachlichen Partikel der Ursonate von Kurt Schwitters werden hier als synthetisierter Klang in der Form der Sonate konstruiert und von den Bewegungen einer Gliederpuppe zeichnend begleitet. In der Weiterentwicklung des motorischen Potentials der Gliederpuppe entstehen seit 1988 die Tischtänzer, die im vergangenen Jahr auf der Biennale in Venedig zu sehen waren.

Stephan von Huenes Werk schöpft aus den Reservoirs wissenschaftlicher Theorie ebenso wie aus den poetischen Arealen der Kulturen der Welt. Der Einsatz hochentwickelter technologischer Medien garantiert dabei die Zurücknahme des Subjektiven, setzte jenes Verschwinden des Autors ins Werk, das den artistischen Prozeß in der Kunst des 20. Jahrhunderts strukturiert. Von Huenes Werk scheint so jene Route zu beschreiben, die Heinrich von Kleist als Maxime der Kunst ausgegeben hat, wonach der Moment des Künstlerischen dann gegeben sei, »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist« – und sich auf diesem Weg in den Klang der Kunst gewandelt hat.

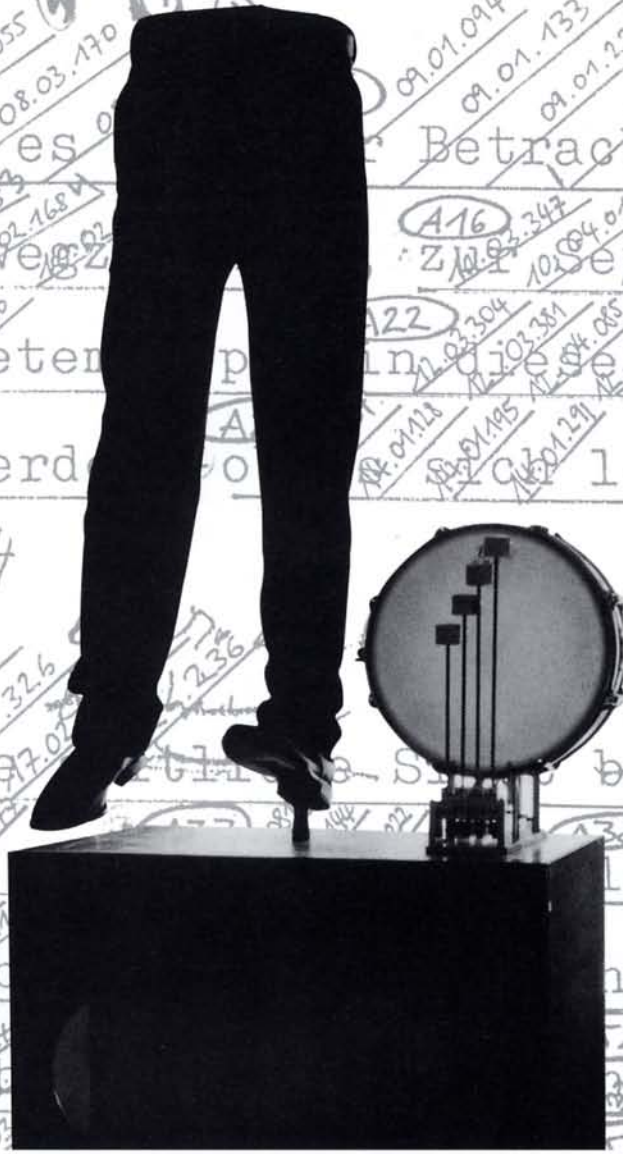
Carsten Ahrens



1 Tap-Dancer, 1967, Holz, Leder, technische Anlage

2 Texttones, 1982/1990, Installation bei Hans Mayer, Düsseldorf, 1990

Seitliche Blicke



Der Mann von Jüterbog. Tisch Tänzer, 1995, 1 Figur

Die Geschichte des Manns von Jüterbog beginnt mit meiner Skulptur Steptänzer (1967) und dem Skulpturenensemble Tischtänzer (1988/95). Der Steptänzer: Zwei spitze Schuhe mit ledernen Hosenbeinen bewegen sich unter lautem Geklapper auf einem hölzernen Kasten. Die Tischtänzer: Drei mit Herrenhosen bekleidete Figuren stehen auf halbhohen Sockeln, bewegen sich zu mehr oder minder deutlich zu verstehenden Reden von Politikern; eine unbedeckte Halbfigur auf einem etwas höheren Sockel bewegt sich zu Klängen von Bizets Perlenfischern und Händels Rinaldo.

Im Mann von Jüterbog kommt zur männlichen Halbfigur der Freund Reinhard Lettau hinzu, der mit der Füllfeder kurze Geschichten entwirft und notiert, in denen die Poesie und die Präzision einander auf die Probe stellen. »Seitliche Blicke« heißt der Anfang eines solchen Textes, den Lettau so nie zuende geschrieben hat. Fünfundneunzig Sätze, die eine eigene Geschichte sind, die im Leeren endet – und das Bein der Skulptur bleibt mit diesem Ende in der Luft hängen, ehe es langsam dem Gesetz der Schwerkraft nachgibt.

Reinhard Lettau hat diese Sätze selbst vorgelesen. Die Skulptur setzt sie um in Bewegung und führt sie auf in der Sprache des mechanischen Halbkörpers. Jeder Klang ist numeriert, wird einer Bewegung zugeordnet. Durch das Auf und Ab, das Schwenken und Drehen von Bein, Fuß und Hüfte wird die Sprache in Takt und Tempo transferiert, werden die einzelnen Wörter akzentuiert, manchmal synchron und manchmal gegen den Strich des Textes. Die Trommel setzt zusätzliche Akzente, mal mit einem pathetischen Schlag, mal mit einem prasselnden Wirbel. Der Mann von Jüterbog: ein Solist.

Der Mann von Jüterbog ist nur die Hälfte der Wirklichkeit. Aber Reinhard Lettau und ich finden, unabhängig voneinander vereint in dieser Entdeckung, daß sie unterbewertet ist und das Hinschauen lohnt. »Bei abwärts gewendetem Kopf«. Und dann auf den Sockel, damit »es sich lohnt, offen nach vorne zu blicken!«

Stephan von Huene

1963 in Hamburg geboren, lebt in Nettlingen.

Goldschmiedelehre, Design- und Bildhauerstudien.

Auseinandersetzung mit psychoakustischer Klangforschung und Verhaltenswissenschaften; seit Mitte der 80er Jahre Entwicklung interaktiver und kinetischer Klangskulpturen sowie Klang- und Lichträumen; zur Zeit steht das Thema »Klang und Manipulation« im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit.

Neben Kompositionen für Theater Performances, Tanzprojekte, TV, Videos, Klanginstallationen (Auswahl):

1987 The Future is Now, Kampnagel-Fabrik, Hamburg

1990 Streetproject I, Barcelona

1993 Andorra, Deutsches Theater, Göttingen

1995 Spaceroom-Solarharp, »SoundArt 95«, Hannover

Auf der Suche nach dem Wunderbaren? Je nach Idee und künstlerischer Aufgabenstellung des zu schaffenden Werkes bedient sich Robert Jacobsen unterschiedlicher Mittel und Materialien. Doch das Wechselspiel zwischen Klang, Licht, Bewegung, Objekt, Mensch ist ein Hauptmerkmal aller seiner Werke.

In einer Zeit, in der alles immer schneller wird, in der uns das Tempo bestimmt, inszeniert er seine **Spacerooms**, Räume aus Klang+Licht (1987-96). In diesen Räumen besitzt die Musik die gleiche (Lautstärke) Intensität wie das Licht. Es geht um Freiraum für die eigene Geschichte der Besucher.

Oder **String on Eis** (1992), ein Eissaitendreiklang. Skulptur und Klang lösen sich mit der Zeit in dieser Installation auf. Ein Statement gegen die wahllose Vergeudung von Energie ist sein Werk **Solarharp** (1989). Es erinnert an die Kraft der Sonne und gibt eine Idee, wie die Sonne klingen könnte. Wo Menschen vor lauter Langeweile TV zappen, hält er uns akustisch den Spiegel vor: **Sampelbook** (1994). In seiner interaktiven Klanginstallation **You-It** (1993/1996) wird der Besucher zum Akteur, zum Spieler und zu einem Teil des Systems: eine künstlerische Aktion gegen die zunehmende Anonymität.

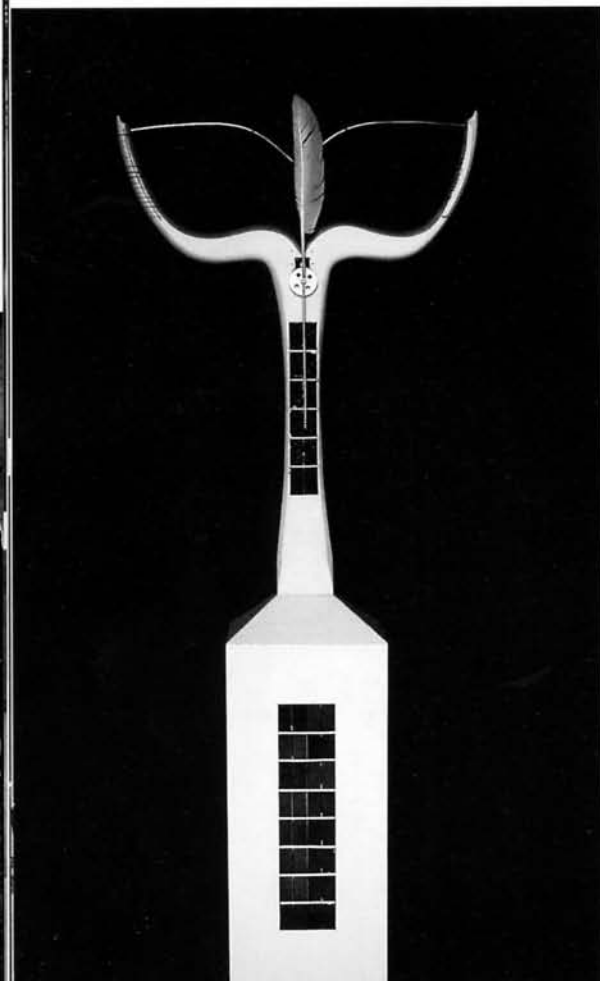
In einer Zeit, in der technische Errungenschaften scheinbar Unmögliches

möglich machen, in der die Phantasie verwelkt und die innere Stimme verstummt, der Sinn versiegt, in der die Werbung Generationen erzieht, TV Chefpolitiker wird, fast jeder käuflich ist, Kinder Tretminen bauen, auf die sie später selbst laufen, Kriege zu Medienereignissen hochgepuscht werden, in der das Ergebnis der Megamanipulation heute schon fast wie eine Programmierung der Menschen anmutet, kreiert Jacobsen Räume zum Verweilen, hört zu, fragt, gibt Denkanstöße, sensibilisiert, überrascht, beruhigt, lacht und fasziniert.

Cilia Godje, Barcelona 1996

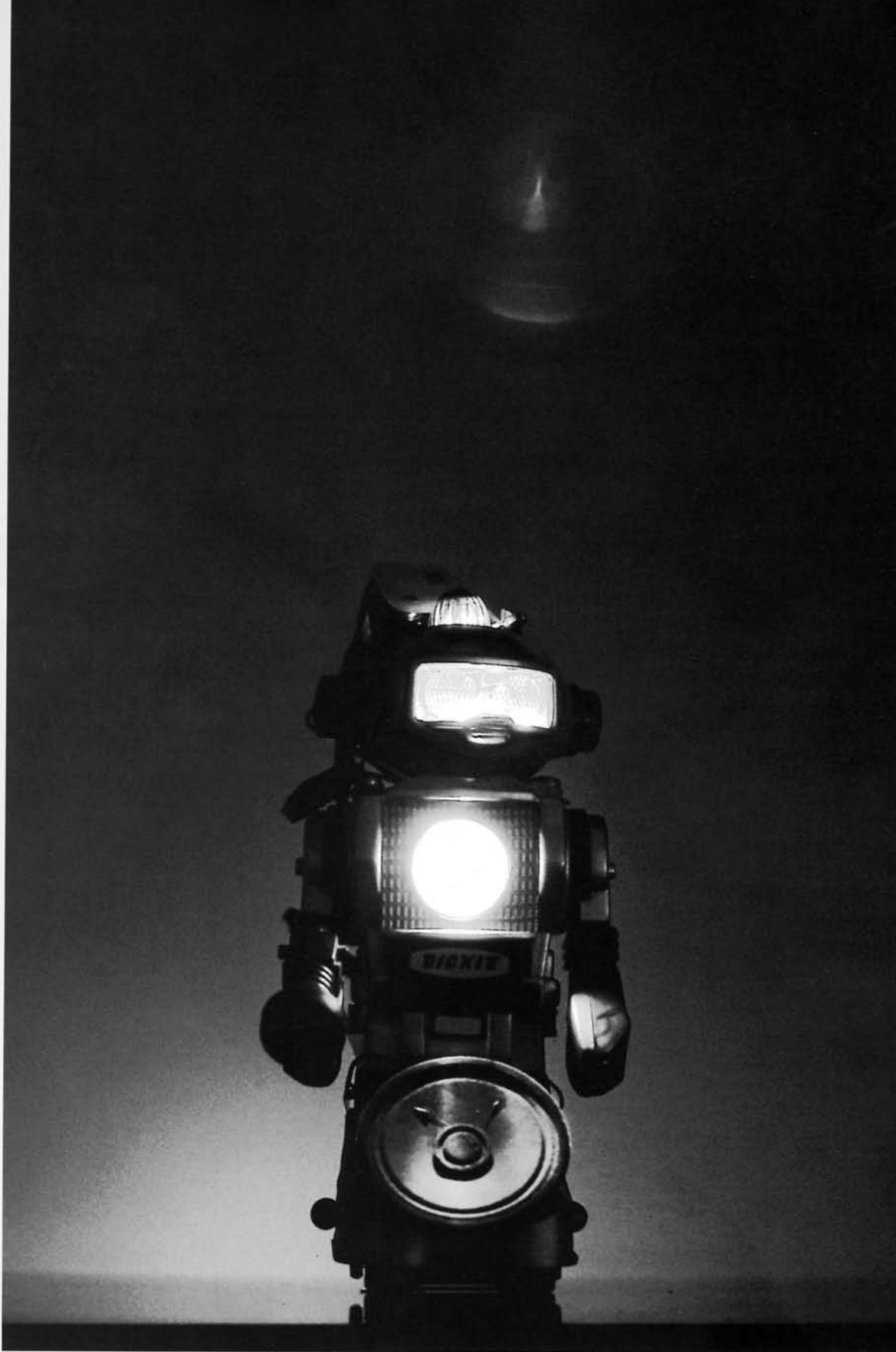
An einem wunderschönen Sommerabend am Meer, freut sich der Schüler und frohlockt zum Meister: »Welch ein wunderschöner Abend, was sollte uns noch widerfahren können!« Daraufhin haut der Meister seinem Schüler eins aufs Maul und belehrt ihn lächelnd: »Erwarte jederzeit und jeden Augenblick das Unerwartete!« — Nach einer Weile weiteren Spazierengehens stolpert der Meister über eine Hundewurst und bricht sich das Bein.

Zen-Geschichte, erweitert von Robert Jacobsen



1 Solarharp - wie die Sonne klingen könnte, 1989, 160 x 65 cm

2 He - She - It, 1994, 175 x 80 cm



20 kleine umfunktionierte Spielzeugroboter kreieren und bestimmen Raum – Musik – Licht – Choreographie.

Jeder ist ein kleines Individuum
er fährt seinen eigenen Weg
bewegt seine Arme nach seinem Rhythmus
leuchtet mit seinen Farben
und hat seine Stimme – Musik

(jeder ist mit einem Sampler etc. ausgestattet,
der ein ganz bestimmtes Sample, eine bestimmte Sequenz spielt).
Alle zusammen ergeben – spielen das Ganze.

Raum – Musik – Licht – Choreographie
werden stetig neu definiert – erneuert.

Die Installation erinnert an das Individuum.

Robert Jacobsen

arsenije jovanović

1932 geboren in Belgrad; lebt in Istrien, Kroatien.

1951-55 Studium der Theaterregie an der Akademie für Dramatische Künste, Belgrad.

Langjährige Arbeit als Theater-, Radio- und Fernsehregisseur; bis zum Kriegsausbruch im ehemaligen Jugoslawien Professor für Medien an der Akademie in Belgrad; heute Herausgeber von ars acoustica am unabhängigen Radio B92 in Belgrad.

Seit 1967 Hörspiele und Radiokunst (Auswahl):

Gebet für Galiola, **Radio Belgrad**

Klavier Abtasten, **ORF, Wien**

Faunophonia Balcanica, **WDR, Köln**

Ma Maison, **Radio France, Paris**

Arsenije Jovanović hat ständig nach ungehörten Klängen gesucht. Dieses Suchen ergab eine lange Reihe dichterischer Klangwerke. Mit der Neugier des Pioniers begab er sich auf das für ihn unbekannte Gebiet der akustischen Kunst, als er bereits ein namhafter Theaterregisseur war. »Das **Gebet für Galiola** von 1967 war ein Traum«, sagt er, »ein Gedicht für keinen Bestimmten.« Anschließend schuf er **Krajputasi**, für das er den Prix Italia erhielt. Es war ursprünglich ein Theaterstück, das er dann für das Radio adaptierte; zu diesem Zeitpunkt wandelte sich sein visuelles Theater zu einem Klangtheater.

Obwohl er ein Mann des Theaters war, ein Gestalter des Wortes, des Bühnenspiels, entwickelte er sich zu einem Musiker, einem Komponisten, wenn gleich nicht im herkömmlichen Sinne des Wortes. Seine Klangwelt schuf er nicht mit Streichern, Holzbläsern, Blechbläsern, Klavier und Schlagzeug, sondern mit Stimmen und Tiergeräuschen, mit Geräuschen und Klängen aus der Natur und – als Kind einer technologischen Gesellschaft – mit der geheimnisvollen, unbekanntem Klangwelt der Elektroakustik. Mit solchen Mitteln

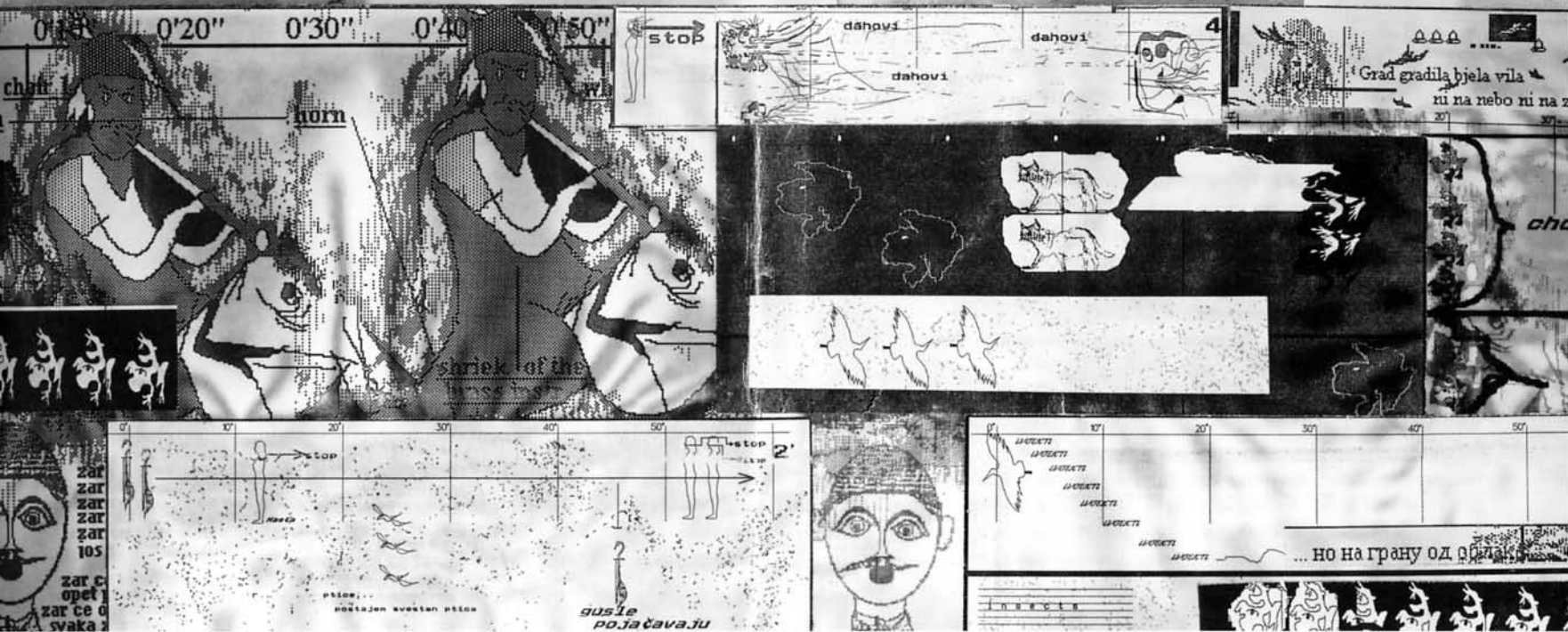
erdachte er eine phantastische, poetische und dennoch äußerst realistische Musik. In dieser Musik ist im Sinne von John Cage alles Klingende enthalten. Die Klänge, derer sich Jovanović in seinen radiophonen Werken bedient, sind von Natur aus leicht zu erkennen, so daß die Radiokompositionen nur allzu leicht zu Trivialitäten und Banalem ausarten könnten. Dieser Fallgrube entgeht Jovanović mit seinem äußerst sensiblen Gehör, mit seiner kreativen Phantasie und seiner disziplinierten Kompositionstechnik.

Auf der Suche nach einer Welt ohne Bilder hat er diese verlorene Sprache wieder zu verstehen gelernt und in seinem Werk zum Klingen gebracht. Daß er dafür die modernsten elektroakustischen Studiotekniken benutzt hat, ist kein Paradox, sondern ein Beweis dafür, wie dicht die beiden Extreme – Natursprache und moderne Technologie – beieinanderliegen.

Frans van Rossum

aus: Frans van Rossum, »Laudatio für Arsenije Jovanović« in **WDR Acustica International 1991**





- 1 Balkangezwitscher, 1996, Fragment der offenen Partitur
- 2 Balkangezwitscher, Juni 1996, SFB-Klanggalerie/sonambiente - festival für hören und sehen, Berlin



Wäre ich vor nur zehn Jahren hierher gekommen, hätte der Titel meines Stückes aller Wahrscheinlichkeit nach eine andere Bedeutung gehabt als heute. Das Bewußtsein der Welt ist heute gefüllt mit dem sehr leicht brennbaren mentalen Benzin des Balkans und mit diesem Memo-Kerosin der Medien und anderer Benutzer, das einen großen Einfluß auf die Worte hat, die für Jahre im voraus von der Maschinerie des globalen Bewußtseins konsumiert werden.

Ich verwende den Titel dagegen als Brücke zur akustischen und etymologischen Magie des Wortes ›Balkan‹, die der Magie der Mythen sehr nah ist. Die Brücke beginne ich auf dem Boden eines imaginären Territoriums, das keiner meiner Landsleute, geographisch gesehen alles authentische Balkanbewohner, überhaupt erkennen würde. Aber genau deshalb sind Mythen so kraftvoll. Die Leute singen ein Lied, sprechen ein Wort aus, aber haben nicht die leiseste Ahnung, was mit ihnen passiert. Habe ich das?

Physische Klänge sind Objekte wie der Stuhl, das Glas oder der Baum. Aber diese physischen Klänge haben glücklicherweise ihre metaphysischen Schatten. Um sich dem metaphysischen Schatten eines Klanges zu nähern, muß man zuerst den physischen Klang berühren. Das ist riskant – denn sobald man ihn berührt hat, beginnt das zähe Ringen darum, sich wieder von ihm zu lösen. Außerdem ist der Schatten des Klanges schwach, so wie es Schatten gewöhnlich sind. Aber wenn sich alle Schatten zu einem großen formen, kann das als positives Zeichen dafür gelten, daß das Risiko nun vorbei ist.

Irgendwo im Dunst einer der großen Schatten habe ich eine Ahnung von der Gestalt meines Balkans erfahren. Das ist der Ort meiner Geschichte.

Arsenije Jovanović

- 1939 geboren in Wilhelmshaven; lebt in Berlin.
- 1961-69 Studium der freien Kunst an den Kunsthochschulen Bremen und Berlin.
- 1995-96 Gastprofessor an der Hochschule für Künste, Bremen.

Mitte der 70er Jahre Experimente mit zeitgenössischer Musik, um die Wahrnehmung seiner visuellen Objekte zu unterstützen. 1979 begann er, Klänge und Geräusche in seine bildnerischen Arbeiten zu integrieren und dafür eigene Tonbandkompositionen zu arrangieren.

Seit 1980 Ausstellungen (Auswahl):

- 1980 ›Für Augen und Ohren‹, Akademie der Künste, Berlin
- 1987 ›documenta 8‹, Kassel
- 1994 Bambuswald, ›Soundfestival‹, Kyoto
- 1996 ›Small Music (grau)‹, Stadtgalerie, Saarbrücken

literatur: ›Julius: Drawings, Installations‹ in *Hoopoe*, 4, Sommer/Herbst 1989, S. 13-16 [ohne Text] Hans Gercke, ›Klang und Raum des Unfaßlichen. Die 'Räume der Stille' von Rolf Julius‹ in *Kunst und Kirche*, 1988, Heft 2, S. 92-95 Helga de la Motte-Haber, ›Nahaufnahmen. Räume der Stille‹ in *Jahrbuch Musikpsychologie*, Band 9, 1992 Sabine Breitsameter, ›Subversion des Hörens. Der Berliner Komponist Rolf Julius‹ in *MusikTexte*, 51, 1993, S. 5-10 Rolf Julius, *ilmaa air*, Ausstellungskatalog Museum für zeitgenössische Kunst, Helsinki, 1993 Bernd Schulz, Hans Gercke (Hrsg.), *Rolf Julius. Small Music (Grau)*, Heidelberg 1995 (mit Bibliographie)

Konzert für einen gefrorenen See, Konzert für eine Glasscheibe und zwei kleine Lautsprecher, Musik für einen gelben Raum – presto, Musiklinie – Konzert für einen Strand, Musik für die Augen, Musik ganz oben. In den von Rolf Julius neu geformten Gegenständen und Ansichten des Raumes ist oft die Wechselwirkung von akustischer und visueller Wahrnehmung bedeutsam. Bereits die Titel, die Julius für seine Installationen wählt, sind synästhetischer Natur. Und wenn nicht bereits die Titel auf intermodale Qualitäten verweisen, so evozieren doch die Klänge visuelle Vorstellungen. Klänge erscheinen schwarz oder gelb, nah und entfernt.

Julius arbeitet mit ganz einfachen Mitteln, alltäglichen Gegenständen, Klängen und Geräuschen mit nur minimalen Änderungen. Ein Klavierton (*Musik für eine Ruine*, 1984) veränderte mittels eines kleinen Lautsprechers das Format eines Fensters und lenkte den Blick hindurch wieder zurück. Simple Summer liefern oft das Material seiner Installationen, zuweilen auch Naturgeräusche wie Wind, Atem, das Zirpen von Zikaden. Winzige Veränderungen werden vorgenommen, zum Beispiel eine kleine zeitliche Verzögerung.

Intendiert ist eine Musik, die immer da sein soll, deren Permanenz aber auch ihr Verschwinden und das Verschwinden von Lärm bewirken kann. *Grau* (1991) sah in einem sehr großen Raum, in den von draußen tosender Verkehrslärm eindrang, vier grau pigmentierte Glasplatten vor, die in der Mitte einen Schlitz und darunter einen leise summenden Lautsprecher besaßen,

dessen Schwingungen manchmal, manchmal auch nicht, kleine Veränderungen der Pigmentschicht hervorriefen. »Akustische Löcher«, sagt Julius, habe er damit konstruiert. Konnte sich der Besucher in den akustischen Löchern versenken, damit vor dem Verkehrslärm schützen und Ruhe finden? Wenn man seine volle Konzentration auf etwas lenkt und sei dies auch ganz leise und nur mit minimalen Veränderungen ausgestattet, dann stoppt der menschliche Aufmerksamkeitsmechanismus die sonstige Informationszufuhr. In einer sehr lauten Umgebung ist dadurch in der Tat ein schützendes akustisches Loch möglich, in das man sich hineinversenken kann.

Wer (jedoch) in dieser Installation *Grau* aus der Schutzzone der Ruhe heraustrat, was bedeutete, daß er seine Aufmerksamkeit rundherum verteilte, fand für sein diversives Verhalten einen optischen und akustischen Anhaltspunkt an einem Fenster, wo Zikadenklänge aus einem Lautsprecher den Verkehrslärm modulierten. Die Verteilung der Aufmerksamkeit ermöglichte erneute Konzentration und Rückkehr in einen Raum der Stille.

Julius macht Räume subjektiv, zugleich veränderlich. Er gewährt Zonen der Konzentrationen und Ruhe, die ausgedehnt und groß sind, wenn man sich in ihnen befindet, auch wenn sie in Metern bemessen klein erscheinen.

Helga de la Motte-Haber

aus: Helga de la Motte-Haber, ›Räume der Stille‹ in *Musikpsychologie* 9, 1992



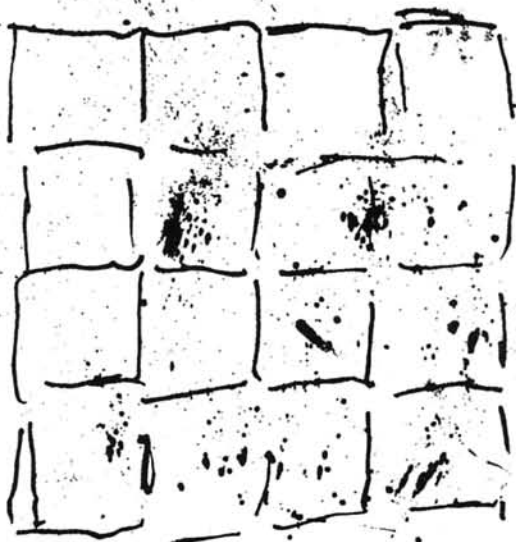
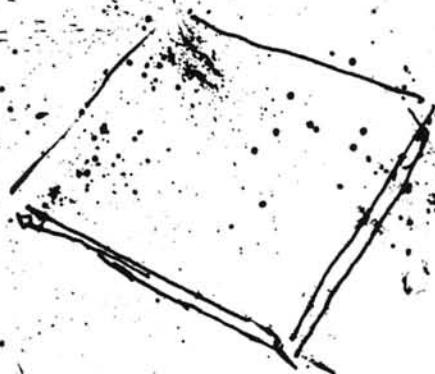
- 1 6 Räume (Zellen), Nr. 2 Steine (städt.), 1991, Installation, Zeche Zollverein, Essen; Steine, Lautsprecher, Farbe, Audiocassette mit elektroakustischen Klängen
- 2 Dark Cloud, 1993, Jan Turner Gallery, Los Angeles; 8 hängende Lautsprecher, Grafitpigmente

Eisenfeld



8 cm

Eisenfeld, 1996



Die Skulptur besteht aus 16 quadratmetergroßen Eisenflächen und ist zu einem Gesamtquadrat zusammengelegt. Die Ränder stoßen aneinander, halten aber wegen ihrer leichten Ungenauigkeit Abstand zueinander.

Die Oberfläche des Eisens ist rostig, rauh, unbehandelt, glatt und stumpf. Das Eisen hat grobe Schnittränder, ist 2 cm dick und liegt ungefähr 8 cm über dem Boden.

Mag sein, daß die Klänge sich zu einer selbständigen Musik organisiert haben, lenken sie doch den Blick auf das Eisenstück und heben es an, während unsere Augen die akustischen Verschiebungen der Oberfläche sehen.

Allein ihre Präsenz weist den Eisenplatten ihren Platz zu und gibt ihnen ihren zeitlichen Ort.

der schatten der schale

Jeder Gegenstand hat seinen eigenen Klang,
auch wenn wir ihn nicht hören.
Aber der Klang ist ihm eigen und bleibt an seinem Ort,
selbst wenn er sich verändert.

Auch wenn ich Leere meine,
muß ich etwas zeigen,
aber die Stelle daneben
die liebe ich
Und die Stille

Rolf Julius, 1996

mauricio kagel

1931 geboren in Buenos Aires; lebt seit 1957 in Köln.

Studium der Musik, Literaturgeschichte und Philosophie an der Universität Buenos Aires, daneben autodidaktische Kompositionsstudien.

Seit 1974 Professor für Neues Musiktheater an der Kölner Musikhochschule.

1950 Mitbegründer der ›Cinemathèque Argentine‹, filmmusikalische Arbeiten und erste Kompositionen; ab Anfang der 60er Jahre Einbeziehung visueller Elemente in die kompositorische Arbeit, Entwicklung des Konzepts des ›instrumentalen Theaters‹; 1966 erster Film in Europa; 1969 erstes Hörspiel; führt Regie für seine Musiktheaterstücke, Filme und Hörspiele; Ende der 60er Jahre Entwicklung neuer Instrumente; seit 1980 entstehen zunehmend Instrumentalwerke mit und ohne szenische Elemente. Umfangreiche Zyklen und Programmretrospektiven seiner Kompositionen, Filme und Hörspiele (Auswahl): 1975, 1985, 1990 Berlin; 1985, 1991, 1996 Amsterdam; 1988 Los Angeles; 1989 London; 1996 Paris

literatur: Mauricio Kagel, **Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik**, hrsg. v. Felix Schmidt, München 1975 Mauricio Kagel, **Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele**, München 1991 Dieter Schnebel, **Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film**, Köln 1970 (mit Bibliographie) Mauricio Kagel, **Theatrum instrumentorum. Instrumente, experimentelle Klangerzeuger, akustische Requisiten, stumme Objekte aus ›Acustica‹, ›Staatstheater‹, ›Zwei-Mann-Orchester‹**, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1975 Karl-Heinz Zarius, **Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenze und Übergang**, Wien 1977 Werner Klüppelholz, **Mauricio Kagel 1970-1980**, Köln 1981 (mit Bibliographie) Mauricio Kagel, **Das filmische Werk**, Ausstellungskatalog Frankfurt/Main, Berlin, Amsterdam, Stuttgart, Köln, hrsg. v. Werner Klüppelholz, Amsterdam 1985 (mit Bibliographie) **Kagel .../1991**, hrsg. v. Werner Klüppelholz, Köln 1991 (mit Bibliographie).

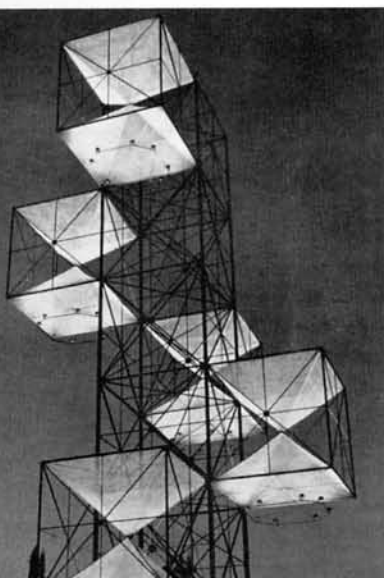
Wollte man das umfangreiche und vor allem äußerst vielfältige Schaffen Mauricio Kagels durch einen einzigen zentralen Aspekt charakterisieren, so böte sich seine Auseinandersetzung mit dem Wesen des Klanges und dessen Hervorbringung an. Für seine musikalische Arbeit ist kennzeichnend, daß er nicht allein das Tonmaterial als solches, also gewissermaßen als abstrahiertes Klangprodukt, sondern auch dessen Hervorbringung, die Klangproduktion, mit einbezieht, was sich von seinen frühesten, noch aus seiner argentinischen Heimat stammenden Stücken, wie etwa *Música para la torre* von 1953, bis hin zu seinen jüngsten Werken verfolgen läßt.

Die Hinwendung zur Klangerzeugung als Aktion führte Kagel dazu, den Rahmen des traditionellen Konzertbetriebs zu verlassen und – wie beispielsweise in *Acustica, für experimentelle Klangerzeuger, Lautsprecher und zwei bis fünf Spieler* (1970) – außer herkömmlichen Musikinstrumenten auch experimentelle, häufig selbstgebaute Klangwerkzeuge zu verwenden sowie verstärkt gestische und szenische Elemente in seine Werke einzubetten. Dadurch können die beteiligten Musiker nicht allein funktional als Hervorbringer des Klanges begriffen werden, sondern erscheinen als menschliche Akteure im vollen Sinne, wie auch die Instrumente (dieser Begriff ist hier sehr weit aufzufassen) nicht mehr als bloße Klangwerkzeuge, sondern auch als eigenständige Objekte aufgefaßt werden können. Dies führt zu einem weitgehenden Aufbrechen der traditionellen Konzertsaal-Situation, für die gerade die Verabsolutierung des Klangergebnisses gegenüber der menschlichen Handlung des Spielens und den sonstigen Umständen der Aufführung wie etwa dem Raum kennzeichnend ist.

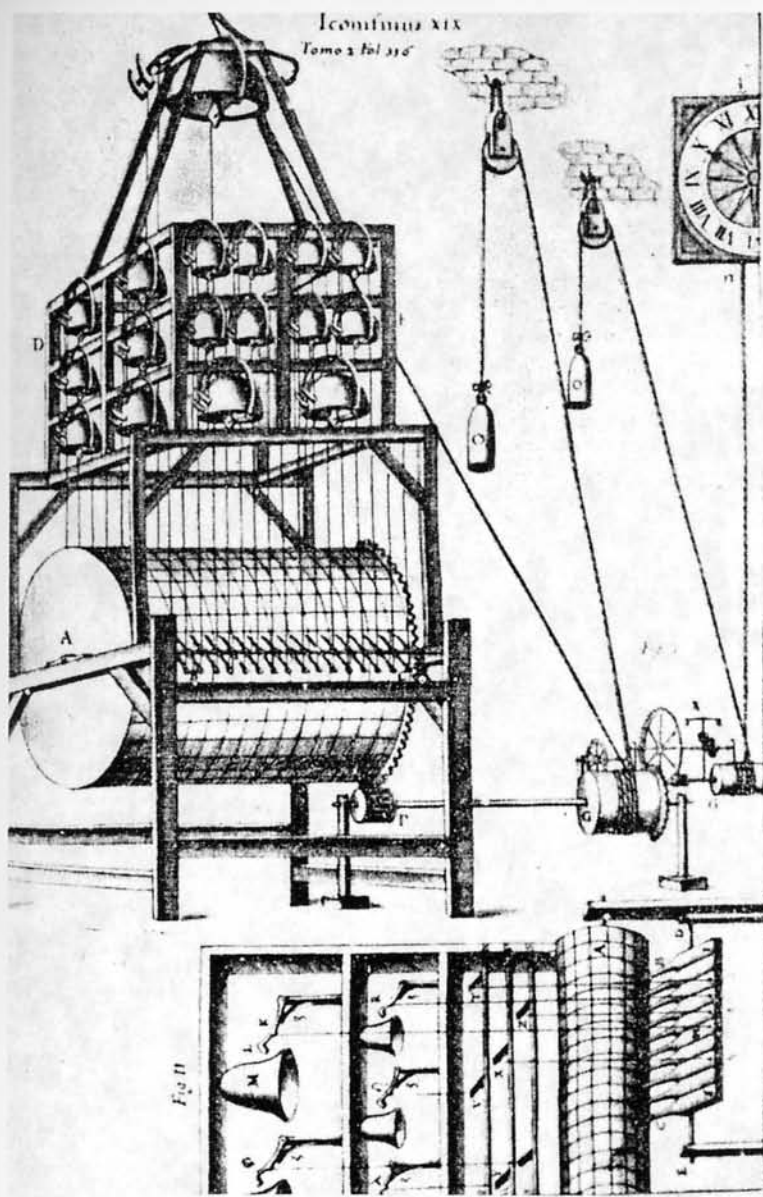
Die Praxis der experimentellen Klangerzeugung macht indes nicht vor den traditionellen Instrumenten halt, wie an den ungewöhnlichen Spieltechniken etwa in *Match, für drei Spieler* (1964), einem Schlüsselstück des von Kagel so bezeichneten ›Instrumentalen Theaters‹, deutlich wird. Wie bei den experimentellen Klangerzeugern gilt auch hier, daß nicht allein das klangliche Endprodukt im Vordergrund steht, sondern der zugehörigen (oftmals mit Verrenkungen einhergehenden) Aktion auf dem Instrument gleiches Augenmerk gilt. Aus dem Spielen von Musik wird somit Theater, wie andererseits theatrale Handlungen ›musikalisiert‹ werden. Wenn etwa in *Match* die beiden Cellisten im Wettstreit Kapriolen und andere Kunststücke auf ihren Instrumenten ausführen, während der Schlagzeuger Würfel über dem Xylophon ausschüttet, ist vollends unklar, wo Musik aufhört und Theater anfängt oder umgekehrt; beide Bereiche gehen nahtlos ineinander über und verschmelzen zu einem untrennbaren Ganzen.

Bei einer solchen Konzeption von Musik versteht es sich fast von selbst, daß auch die Bühne (sofern es sich überhaupt um ein Bühnenwerk handelt) ihre traditionelle, ›neutrale‹ Rolle verliert und zu einem Klang- und Aktionsraum umfunktioniert wird, bei dem die räumliche Aufstellung der Musiker nicht allein durch praktische, sondern auch durch klangliche und semantische Überlegungen bestimmt ist. Auf derart vielfältige Weise werden die traditionellen Grenzlínien von ›Musik‹ radikal erweitert: Musik ist nicht allein mehr klanglich wahrzunehmen, sondern auch (vielleicht wieder) visuell, manchen würde sagen ›ganzheitlich‹ erfahrbar.

Björn Heile



1 *Música para la torre*, 1952, ›Feria de America‹, Mendoza, Argentinien; Architekt: Cesar Janello. Von Lautsprechern an dem 40 Meter hohen Turm erklang eine vierstündige Komposition aus konkreten Geräuschen und denaturierten Instrumentalklängen; parallel dazu erfolgte ein nach musikalischen Gesichtspunkten komponiertes Lichtspiel
2 *Zwei-Mann-Orchester*, 1971/73, Wilhelm Bruck (Einmann-Orchester) mit einem Teil der von Kagel als ›unselbständiges Automatophon‹ bezeichneten Orchestermaschine aus mehr als 250 Konstruktionselementen

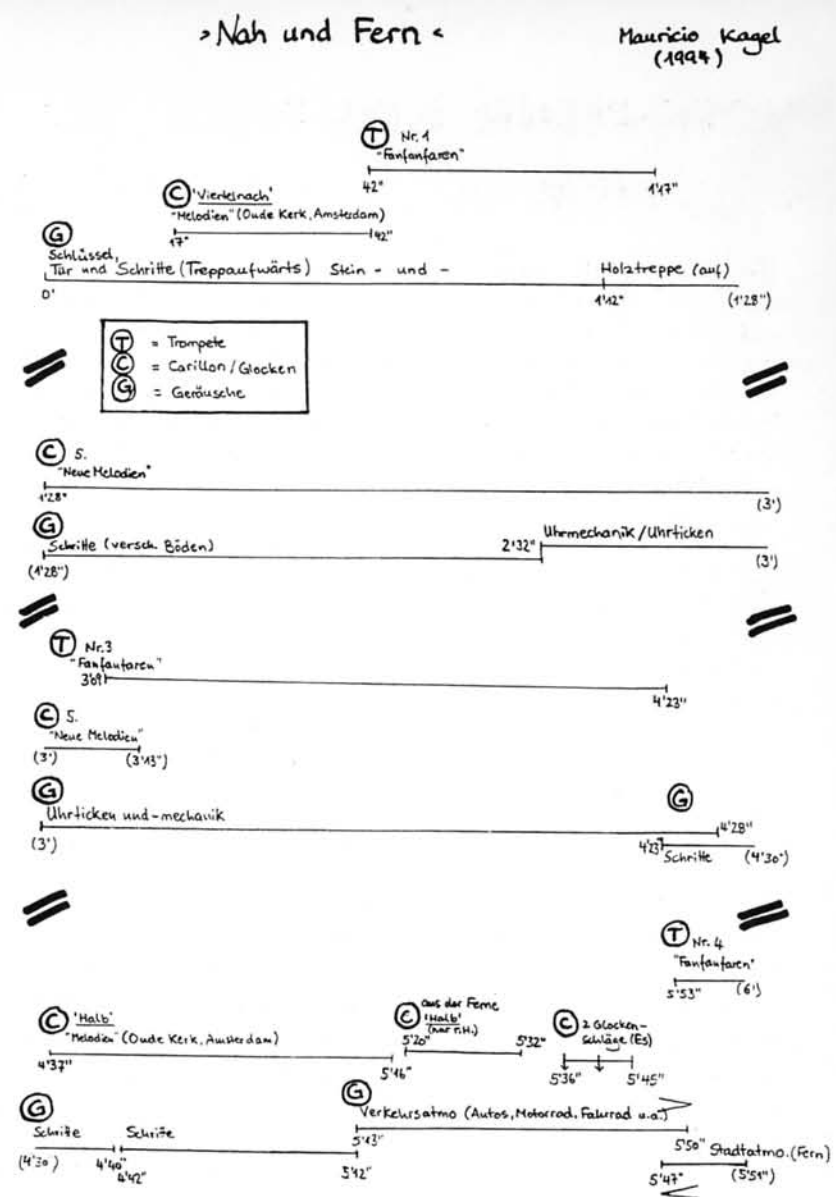


Darstellung eines Glockenspiels aus der Musurgia universalis von Athanasius Kircher, 1650
Nah und Fern, 1994; erste Seite des Synchronisationsplans

Im Juni 1993 habe ich in Holland auf Einladung von De Ysbreker, einer einzigartigen, der Neuen Musik und alten Gastronomie gewidmeten Einrichtung von Amsterdam, acht **Melodien für Carillon** uraufgeführt. Das Projekt nahm mich von Anfang an gefangen: Ich sollte unterschiedliche Stücke für die Carillons der Oude Kerk in Amsterdam und der DomKerk in Utrecht komponieren, die im gewohnten Viertelstundenrhythmus einige Monate erklingen würden. Als Vorbereitung meiner Arbeit habe ich die Glockentürme beider Kirchen wiederholt besucht, und so lernte ich allmählich den Nuancenreichtum dieser Instrumente kennen.

Glocken sind Urräger von akustischen Botschaften und dazu bestimmt, in einem großen Umkreis deutlich wahrgenommen zu werden; hierbei spielt der Abstand des Zuhörers zu den Klangquellen eine entscheidende Rolle. In den Tonaufnahmen und der anschließenden Montage meines radiophonischen Geläuts habe ich nun versucht, die Begriffsbestimmungen nah und fern so auszulegen, als könnte man tatsächlich Raum und Zeit durch Schallereignisse dehnen und schrumpfen lassen.

Auch Verkehrsgeräusche in der unmittelbaren Umgebung der DomKerk zu Utrecht, die Zahnradmechanik des Carillons, fahrende Motorboote in den Grachten, das Begehen endloser Stein- und Holztreppe wurde berücksichtigt. Sie waren für die Rekonstruktion und Vertiefung der Erlebnisse ebenso



erforderlich wie meine Trompetenmusik, die am Tag der Uraufführung zwischen den Glockensignalen ertönte.

Dank dieses Materials durfte ich danach im Studio Zusammenhänge erfinden, die man sonst beschreiben, aber kaum gleichzeitig hätte hören können. Um in solche Bereiche zwischen Erinnerung und Chimäre wie mit einer Klaviatur einzudringen, verzichtete ich in diesem Radiostück auf eine konkrete Handlung. Die Polyphonie der Musikeindrücke, ihre fast 'kubistische' Darstellung aus verschiedenen Standorten ist hier zugleich Hauptthema und die alles beherrschende Dramaturgie.

Mauricio Kagel

Nah und Fern, Radiostück für Glocken und Trompeten mit Hintergrund, 1993/94

Carillon: Arie Abbenes

Trompeten: Markus Stockhausen, Marco Blaauw, Andreas Adam, Achim Gorsch

Ton: Benedikt Bitzenhofer

Schnitt: Mechtild Austermann

Regie und musikalische Leitung: Mauricio Kagel

Redaktion: Klaus Schöning

Eine Produktion des Studios Akustische Kunst, WDR Köln

- 1948 geboren in Bremen; lebt in Berlin.
1967-68 Studium der Malerei in Stuttgart.
1969-74 Musik- und Kunststudium in Hamburg, Graz und Zürich.
1974-76 Studium der Komposition und der elektronischen Musik in Mailand.
1980-81 Elektronikstudium in Mailand.
Seit 1994 Professorin für Experimentelles Gestalten an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken.

Von 1974 bis Anfang der 80er Jahre Videoarbeiten und Performances; seit 1980 Klanginstallationen, in denen sie Raumwahrnehmung und Zeitempfinden des Rezipienten thematisiert.

Klanginstallationen (Auswahl):

- 1987 ›documenta 8, Kassel
1987 ›Ars Electronica, Linz
1988 ›Parcours sonores, Paris
1993 ›Internationale Donaueschinger Musiktage, Donaueschingen

Literatur: ›Christina Kubisch. Grenzgänge. Über klingende Räume und räumliche Klänge‹ in **Positionen** 5, 1990, S. 8-10 Christina Kubisch. **Klanginstallationen**, Ausstellungskatalog Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen 1985 Martina Hehnig (Hrsg.), **Christina Kubisch, Klangportraits**, Band 6, Berlin 1991 Christina Kubisch. **natura morta**, Ausstellungskatalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1992 Christina Kubisch. **Azur**, Ausstellungskatalog Kunstverein Neuenkirchen, Berlin 1993 Christina Kubisch. **Zwischenräume**, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken 1996

Die Verbindung von Optischem und Akustischem prägt alle Arbeiten Christina Kubischs. In den zahlreichen Performances der 70er Jahre (einige zusammen mit dem Videokünstler Fabrizio Plessi) waren oft räumliche Aspekte oder auch die Bewegung des Publikums im Raum ebenso wichtig wie die ungewöhnlichen Klänge. Kubisch trat in dieser Zeit als Interpretin ihrer eigenen Stücke auf. Inhärent ist diesen Arbeiten das Mißtrauen gegen die willkürlich gezogenen Grenzen zwischen den Künsten, die sich aus der klassizistischen Ästhetik ergaben.

Um 1980 vollzog sich bei Kubisch der Wandel von der Performance zur Klanginstallation (**Ohne Titel**, 1981). Die Künstlerin zog sich als Akteurin zurück und trat diese Rolle an das Publikum ab. Mit den Klanginstallationen wurde das vielgestaltige Thema des Raumes für Kubisch zentral.

Es entstanden Räume und Landschaften, die, mit Kabeln verspannt, zu Klangbahnen, Wegen, Zelten, Flächen und Skulpturen wurden. Der Besucher konnte mit zwei würfelförmigen Empfangsgeräten die Klänge in den Kabeln (durch elektromagnetische Induktion) erlauschen und ihnen im Raum nachfolgen. Im **Magnetischen Wald** (1983) waren gelbgrüne, der Umgebung angepaßte Elektrokabel zwischen Bäumen verspannt und um Stämme gerankt.

Je nachdem wo man sich mit seinen Würfeln hinbewegte, trat man in einen anderen Naturraum: Er rauschte und zwitscherte, als dialogisierte er mit den Menschen. Ab 1984 benutzte Kubisch Kopfhörer und ging 1987 zur Arbeit mit ›offenen‹ Klängen aus Lautsprechern über.

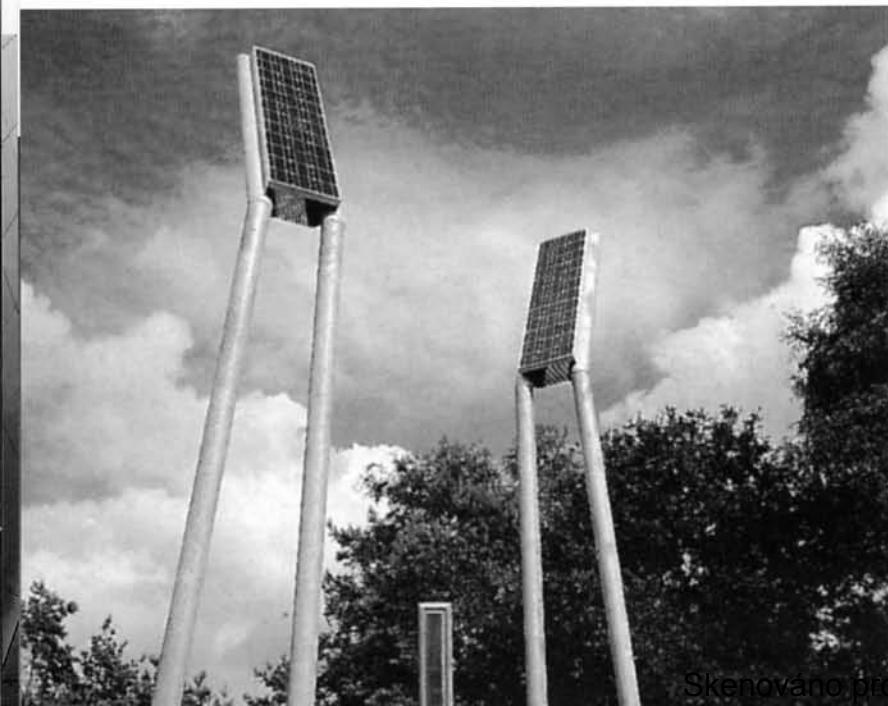
Ungewöhnliche Räume zogen vermehrt die Aufmerksamkeit von Kubisch auf sich. Ein Bunker unter der U-Bahn (**Planetarium**, 1987) oder eine unterirdisch angelegte Pferderemise (**Kraterzonen**, 1988) wurden umgestaltet. Meist waren diese Räume stockdunkel, in ihnen leuchteten geheimnisvoll phosphoreszierend pigmentierte Kabel im Schwarzlicht, aus kleinen Lautsprechern raunten diese Stätten von der Vergangenheit. Dazu transformierte sie Ultraschall in den Hörbereich herab.

Nicht nur die Idee fiktiver Räume, sondern auch die einer fiktiven Natur spielt fast durchgängig in den Arbeiten von Kubisch eine große Rolle. Dies gilt nicht nur für die Installationen in Wäldern, Parks und Gärten, sondern auch für die Wiederholungsstrukturen ihrer akustischen Patterns, die wie natürliche Klänge wirken und in jüngster Zeit zum Teil aus natürlichen Klängen gebildet werden. Die Übergänge zwischen Künstlichem und Natürlichem sind fließend. Die **Konferenz der Bäume** (1989) zeigt fünf reale Bonsai-Bäume auf einem Tisch, an deren raunender Konferenz man mittels eines Kopfhörers teilnehmen kann, indem man zugleich aus der realen Welt heraustritt. Wie Blüten aus dem Inneren eines Maische-Kessels einer Brauerei (**Kreisläufe**, 1993) leuchteten pigmentierte Lautsprecher. Sie wurden von außerhalb angebrachten Solarzellen gesteuert. Der Klang veränderte sich mit dem Tages- und Nachtlicht. Die fiktive Gestalt der Pflanze erscheint als Symbol der Natur, deren unmittelbare Wahrnehmung nicht (oder nicht mehr) möglich ist. Aber diese Natur erscheint durch Kunst immer noch imaginierbar. Viele Arbeiten von Kubisch zeigen, daß das, was Menschen an ihrer Umgebung begreifen können, auch immer die Spuren ihres Eingriffs trägt.

Helga de la Motte-Haber

aus: Helga de la Motte-Haber, ›Die Ideen der Kunstsynthese‹ in **Klangskulpturen – Augenmusik. Grenzgänge zwischen Musik und Plastik im 20. Jahrhundert**, Ausstellungskatalog Ludwig Museum, Koblenz 1995

1 **Azur**, 1993, Klangskulptur, Waldlichtung bei Neuenkirchen, Lüneburger Heide





Ich verstand
die Stille des
Aethers.
Der Menschen
Worte verstand
ich nie.

Der Abdruck
meiner kleinsten
Bewegung
bleibt in der
seidenen Stille
sichtbar.

Still Geists ists.

Um die kleine
Erde floß
der Lärm so still
wie die Nässe
von
Veilchenbünden
unter der
Glasglocke.

Über die Stille, 1996, Stadtgalerie Saarbrücken

An den Wänden eines langen Ganges bzw. eines langen Raumes werden in gleichmäßigen Abständen etwas über Augenhöhe Geldscheinprüfer installiert. Die kleine Schwarzlichtlampe, die normalerweise zum Erkennen von Falschgeld dient, strahlt nach unten auf die Wandoberfläche.

Direkt darunter werden auf der Wand Plexiglastafeln angebracht, auf die mit fluoreszierender Farbe Textfragmente gedruckt wurden, die das

Thema der Stille behandeln. Es sind Textausschnitte aus der Zeit der Romantik, aber auch des Expressionismus und der zeitgenössischen Literatur.

Zwei Mikrofone, die von den Außenfenstern des Raumes auf den Potsdamer Platz gerichtet sind, übertragen die Klänge der Großbaustelle in den Innenraum. Über eine Zeitschaltuhr wird diese Übertragung in regelmäßigen Intervallen unterbrochen.

Christina Kubisch

1952 geboren in Kiel; lebt in Berlin.

Seit 1975 Theaterkompositionen; seit 1979 Zusammenarbeit mit Robert Wilson; seit 1980 ortsbezogene Klanginstallationen und Performances; seit 1989 Musik für Tanzstücke von Laurie Booth, Suzushi Hanayagi, Junko Wada. Zahlreiche internationale Aufführungen und Ausstellungen.

literatur: Ulrich Eller, Hans Peter Kuhn, Ausstellungskatalog Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen 1989 Hans Peter Kuhn, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1992 Hans Peter Kuhn/Hanns Zischler, *You Can't Judge a Book by its Cover*, Berlin 1995 Frank Hilberg, »Raum durch Klang. Der Berliner Klangkünstler Hans Peter Kuhn« in *Neue Zeitschrift für Musik* 156, 1995, 5, S. 54 f.

Hans Peter Kuhn hat im Laufe des letzten Jahrzehnts einige sehr überraschende Exkursionen entlang der Küste unternommen, in der die Fluten der gegenständlichen (geräuschhaften) Ströme auf das feste Land der Kunsttöne (Musik) treffen. Der reichhaltige Abdruck, die naturschönen Muster und die Wiederaufbereitung der im Tonsand verlaufenen und versteckten Geräusche sind bei ihm so beschaffen, daß die kompositorische Intention und Pointierung immer die Oberhand behalten. Er kadriert selbst das nebensächlichste Geräusch.

Wenn er in dem Stück *Rot Gelb Blau* – ursprünglich eine licht-akustische Installation – eine kaum vernehmlich flüsternde Stimme über eine ständig wechselnde Zeitweiche in das Reich der Geräusche und des musikalischen Tons überführt, ergeht es einem, als würde man einen Meridian durchlaufen – an das linke Ohr prallt und pocht die »stumme« Welt der Dinge, an das rechte die »reguläre«, die klughaltige Musik: Aber erst die unentwirrbare und dennoch nicht chaotische Durchdringung beider Welten im Kopf des Meridianwanderers und Hörers schafft jenen leisen Taumel, den Musik und Geräusch allein nicht zu erzeugen vermögen.

Gelegentlich – und gewiß nicht zufällig in der Nähe von Robert Wilson – zeigt er, wie Hypnose ohne Handauflegen funktioniert. Bei *Dr Faustus Lights the Light* von Gertrude Stein genügt die rückwärts ablaufende und in die Zeit wie in Sand verströmende Umkehr eines Dreiklangs, um jenen Firnis zu erzeugen, der unsere Wachträume von der Wirklichkeit abhebt. In Wilsons repetitivem Theater – in dieser vom Klang und dem Gestus (des Sprechens) mehr als

von der Sprache selbst getragenen Szene – hat Kuhn bis heute zahlreiche Visionen (man sollte in seinem Fall vielleicht besser von »Auditionen« sprechen) verwirklichen können. Der onirische, vom Material ausgefüllte sound – das ist Kuhn. Das ist sein Fingerabdruck.

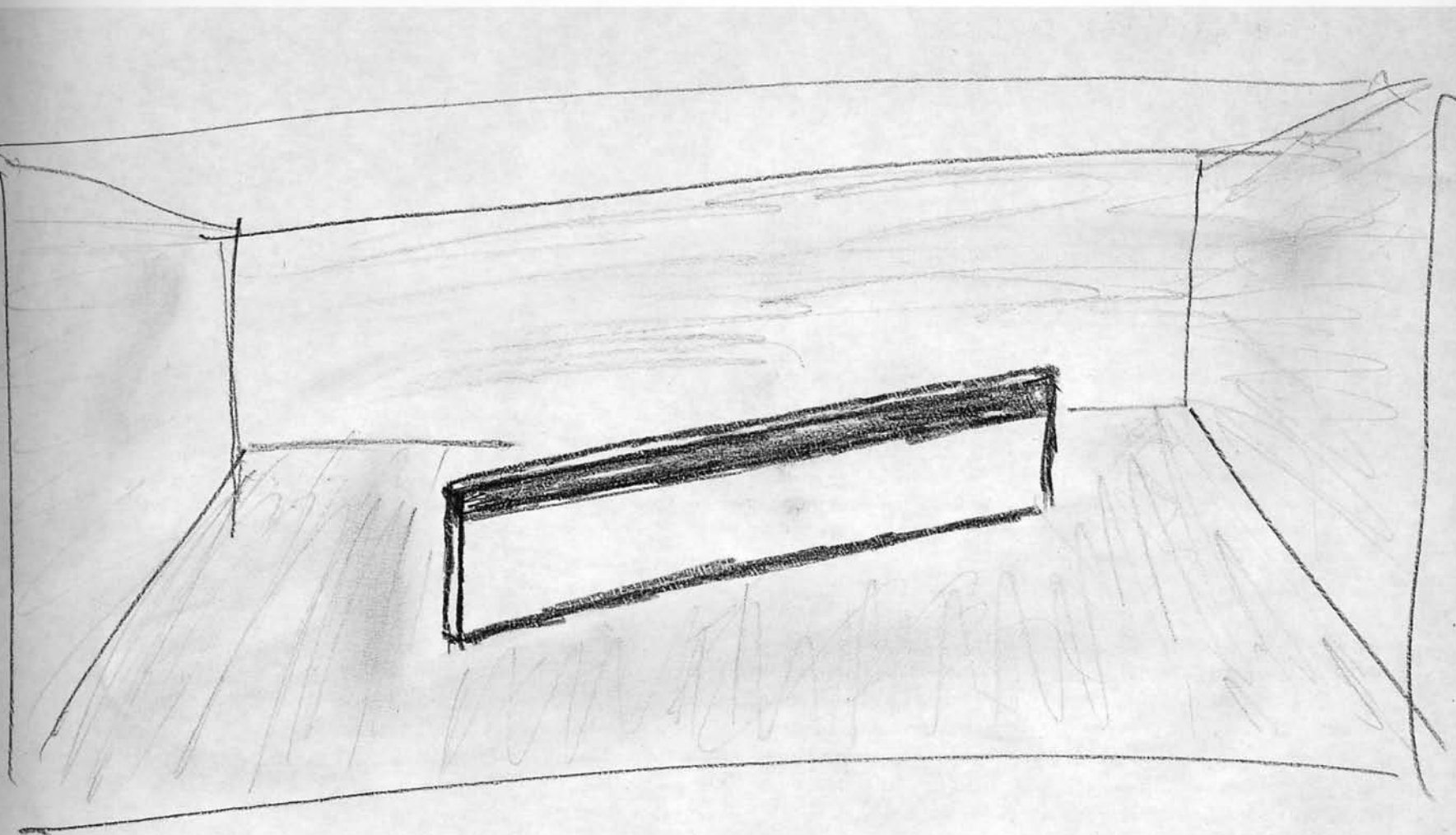
1995 stellten wir zusammen für den Berliner Merve Verlag ein kleines Tondenkmal her: *You Can't Judge a Book by Its Cover*. Auf der CD sollten die über die Jahre von den Verlegern gesammelten Stimmen der Autoren so präsentiert werden, daß man sie unabhängig von ihrem und anders als mit ihrem Text hören mochte. Hans Peter Kuhns Kniff (Kunstgriff) bestand darin, die Stimmen geräuschchoreografisch aufzufassen. Sie waren durch die Knappheit der Aufzeichnung ohnehin aus einem primären Sinnzusammenhang entlassen und geisterten als aleatorische Sinnpartikel über den Terminal. Durch ihre Rückbindung an ein neues sehr dichtes Geräuschfeld entstand nach und nach so etwas wie das »patchwork« eines monologischen Chors.

In jüngster Zeit wird neben der Theaterarbeit seine eigene, schon früh erprobte Neigung, den Raum plastisch werden zu lassen, immer vordringlicher. Was bei *Straight Line* noch in der Konfiguration von Klangstellen verhartete, platzte bei *Fassungslos* zum gläsernen Gegengeräusch des Amorphen und verwandelte in *Chidori* die Tänzerin in einen farb- und klanggesteuerten Körper in einem ansonst kahlen Raum. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird diese raumplastische Komposition in Zukunft Kuhns Arbeit mehr und mehr bestimmen. Neue Meridiane, neue Küstenstreifen wird er erkunden.

Hanns Zischler



1 Ohne Titel, 1992, Klanginstallation im Künstlerhaus Bethanien, Berlin
2 Sprünge, 1992, Klanginstallation im ehemaligen Heeresgetreidespeicher, Potsdam



BALLETT

Ballett, 1996

32 Lautsprecherboxen stehen in enger Reihe – dicht an dicht, ohne Zwischenräume – auf der Krone einer niedrigen Mauer in der Mitte eines großen Raumes. Alle strahlen zur selben Seite. Das Licht im Raum ist gedämpft. Kurze abstrakte Klangketten rasen mit hoher Geschwindigkeit von Lautsprecher zu Lautsprecher und vermitteln den Eindruck von fließender Bewegung. Die Klänge werden ihrer Statik entzogen. Es entsteht ein Ballett der Töne, eine Melodie der Orte.

ron kuivila

1955 geboren in Boston; lebt in New York.
1977 Bachelor of Arts in Musik und Mathematik an der Wesleyan University.
1979 Master of Fine Arts in elektronischer Musik und Aufzeichnungsmedien am Mills College.
Seit 1982 Lehrtätigkeit im Fachbereich Musik der Wesleyan University; er gehörte zu den ersten, die in Live-Performances mit Ultraschall und Sampling arbeiten; eigene Entwicklung oder Modifikation elektronischer Geräte, die er in seinen Klanginstallationen verwendet; Anwendung von Kompositions-Algorithmen und Sprachsynthese-Programmen in seiner kompositorischen Arbeit.

Klanginstallationen (Auswahl):

1988 Radial Arcs, ›Ars Electronica‹, Linz
1992 Athabasca, Hamburg
1994 Shadow Play, permanente Installation, New York Hall of Science

Performances (Auswahl):

1989 Fine Muck and his good Fellows, ›New Music America‹, New York
1993 Civil Defenses, Obscure, Quebec

literatur: Ron Kuivila, ›Sound Installations‹ in: Stuart Smith/Tom DeLio (Hrsg.), *Words and Spaces*, Lanhan, Maryland 1989 Ron Kuivila/David Anderson, ›Accurately Timed Generation of Discrete Events‹ in *Computer Music Journal*, 10, 1986, Heft 3, S. 48-56 Ron Kuivila/David Anderson, ›Continuous Abstractions for Discrete Event Languages‹ in *Computer Music Journal*, 13, 1989, Heft 3

on kuivila's chronic distance Where the any group of statistical numerical quantity that is assigned or is determined by calculation (as the magnitude of a quantity considered in relation to an arbitrary reference value of an instance of such activity) that taken together give an indication of the condition of being sound in body, mind or spirit of the efficient and concise use of non-material resources or the two self-luminous gaseous celestial body of great mass whose shape is usually spheroidal and whose size may be as small as the earth or larger than the earth's orbit in the Great Ursidae of the order Carnivora straight or curved geometric element that is generated by a moving point and that has extension only along the continuous series of positions or configurations that can be assumed in any motion or process of change by a moving or varying system of the point through which points to the North self-luminous gaseous celestial body of great mass whose shape is usually spheroidal and whose size may be as small as the earth or larger than the earth's orbit on a face upon which some measurement is registered usually by means of a mark on an instrument or vessel indicating degrees or quantity and one that points out on something fanciful, elaborate, or intricate in design other than a portable something fanciful, elaborate, or intricate in design to measure or show progress of the measured or measurable period during which an action, process, or condition exists or continues that has a movement driven in any of several ways (as by an elastic body or something fanciful,

elaborate, or intricate in design that recovers its original shape when released after being distorted or a single cell that furnishes electric current) and is designed to be worn (as on the joint or the region of the joint between the human terminal part of the vertebrate forelimb when modified as a grasping organ and the forelimb or a corresponding part on a lower any of a kingdom of living beings typically differing from plants in capacity for spontaneous movement and rapid motor response) or carried in the small bag that is sewed or inserted in a garment so that it is open at the top or the side for indicating or measuring the measured or measurable period during which an action, process, or condition exists or continues commonly by means of any group of statistical numerical quantity that is assigned or is determined by calculation (as the magnitude of a quantity considered in relation to an arbitrary reference value of an instance of such activity) that taken together give an indication of the condition of being sound in body, mind or spirit of the efficient and concise use of nonmaterial resources or something that points out on a face upon which some measurement is registered usually by means of mark on an instrument or vessel indicating degrees or quantity and a one that points out on something fanciful, elaborate, or intricate in design and a one that points out are a speech particular auditory impression or series of speech particular auditory impressions that symbolizes and communicates a meaning without being divisible into smaller units capable of independent use. **Jocelyn Robert**



1 Der Schnüffelstaat, 1991, Version mit Videorückkopplung



Sailing Ship/Flying Machine, 1983, Ausgangspunkt für Hothouse, 1996

hothouse (treibhaus) Es bereitet ein gewisses Vergnügen, an Orten zu sein, wo die Bedingungen für Menschen kaum zu ertragen sind. Eine Art Wahrheit scheint in der Unbequemlichkeit zu lauern.

Anfang der 50er Jahre hatten Ingenieure der Bell Laboratorien beim Herumspielen mit den ersten Tonbandgeräten die geistreiche Idee, das Zirpen von Grillen aufzunehmen, um herauszufinden, ob Tonbandaufnahmen deren Verhalten beeinflussen könnten. Es gab aber ein Problem: Grillen beginnen ab 20 kHz zu hören, einer Tonhöhe, von der an Menschen taub sind. Der ›Klang‹ von Grillen für Menschen und der ›Klang‹ von Grillen für Grillen sind zwei völlig verschiedene Dinge. Als Spezies sind wir gegenseitig taub.

Hothouse verknüpft diese beiden Beobachtungen. Die Installation befindet sich in einem gläsernen Dachstuhl, der im Sommer eine Hitze von 50° Celsius erreichen kann und besteht aus einer Reihe von Rotoren, die verschiedene Frequenzen im Bereich von 40 kHz aussenden. Die Rotoren schleudern ihre Töne durch den Raum und verleihen diesen Klängen entsprechende Bewegungsmuster. Außerdem erzeugt dieses Schleudern Muster von Dopplereffekten und verleiht somit jedem Rotor seinen eigenen charakteristischen ›Ruf‹. Keiner dieser Klänge ist hörbar; sie sind für unsere Ohren eine Oktave zu hoch. So werden spezielle Mikrophone verwendet, die eine hörbare ›Grillenohr-Version der Welt‹ erzeugen, um unsere Taubheit zu überwinden.

Ron Kuivila

bernhard leitner

- 1938 geboren in Innsbruck; lebte 1968-82 in New York, seit 1986 in Wien.
- 1956-63 Architekturstudium an der Technischen Hochschule Wien.
- Seit 1987 Professor für Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien.
- 1968 Beginn der Ton-Raum-Arbeit; zunächst theoretische und praktische Untersuchungen zur Idee der raumplastischen Komposition: mit Ton-Linien (Raum-Pendel, Wölben, Vertikale Räume), ab 1975 körperbezogene Arbeiten (Ton-Liege, Ton-Würfel), später auch Raumkompositionen mit plastisch-amorphen, punktuellen und feldartigen Klangbewegungen.
- Permanente Klanginstallationen (Auswahl):
- 1984 Ton-Raum, Technische Universität Berlin
- 1987 Le Cylindre Sonore, Paris
- 1992 Ton-Feld, IBM, Wien
- 1996 Agoraphon, Leipzig

Literatur: »Bernhard Leitner. Sound Architecture« in *Artforum*, 3, 1971 Bernhard Leitner, *Ton: Raum, Sound: Space*, Köln/New York 1978 *Künstler im Gespräch. Documenta-Dokumente*, ArteMedia, Köln 1984 Ulrich Conrad/Bernhard Leitner (Gesprächsnotizen), »Der hörbare Raum. Erfahrungen und Mutmaßungen« in *Daidalos*, 17, 1987, S. 28-45

Seit 1968 begreift Bernhard Leitner Raum als ein Instrument, das seine sichtbaren Formen hörbar in flexiblen Gestalten vermittelt: In seiner Ton-Raum-Arbeit wird Ton erstmals als Immaterielles, zeitlich-räumliches Baumaterial verstanden. Die genau kalkulierte Verteilung der Lautsprecher ist eine Art Gerüst für Leitners Architekturen, Skulpturen und Objekte.

1984 entstand der **Ton-Raum** im Haupttreppenhaus der Technischen Universität Berlin. Im würfelförmigen Raum mit seinen perforierten Metallwänden sind 42 Lautsprecher montiert. Klänge überwölben den Raum, Ton-Linien durchkreuzen ihn, kreisen ihn ein. Es entstehen Räume, die atmen, die sich verschlingen, in Bewegungen schwingen und doch Ruhe ausstrahlen können. In mehreren Arbeiten von Leitner können Klänge wie eine eingezogene, zusätzliche Decke über den Köpfen schweben. Schwere, polierte Granitplatten lasten auf den Boden-Lautsprechern (**Ton-Feld IV**), um den Ton-Raum nicht über Kniehöhe aufsteigen zu lassen. In jüngerer Zeit ist Leitner auch dazu übergegangen, die Lautsprecher sichtbar mit Magneten an Metall-Objekten anzubringen. Der Ton scheint in konvexen oder konkaven Schalen bzw. Linien (**Firmament**, 1996) entlangzulaufen und formt sie gleichzeitig zum Gegenbild aus. Im Unterschied zu den früheren Arbeiten, die dem Raum eine rhetorisch-gestische Bedeutung geben, wirkt das Sichtbarmachen der Schallquelle so, als würde die Zeitachse des Klangs gekrümmt.

Die Grundlage der wehenden, rhythmisierten und wandernden Klangmuster sind vor allem musikalische Töne. In der Klang-Gestaltung wird dann das Basis-Material so geformt, daß seine räumlich-plastischen Eigenschaften hervortreten. Partituren werden erstellt, die das über Computer geregelte zeitliche und dynamische Ineinandergreifen der Lautsprecher ganz präzise regeln. Wandern die Töne im Raum, so verschmilzt durch Crescendo und Decrescendo ihr Ortswechsel zu einem einheitlichen Bewegungsvorgang,

einer Linie, einer Wölbung, einer Wiege und anderem mehr. Die Konstruktion eines solchen Raumes benutzt psychologische Mechanismen der Gestaltbildung; sie findet in der Erfahrung eines wahrnehmenden Subjekts statt.

Wie sehr Sehen und Hören als ein ganzheitlicher Prozeß zu denken sind, wird an Objekten von Leitner zu einem unmittelbar gegebenen und zugleich bewußt reflektierbaren Erlebnis. An einem bräunlich-rosafarbenen Steinbalken aus indischem Granit (mit seiner in leicht gewellten Linien erstarrten Zeichnung) fließen hauchige Klänge entlang. Ihr zeitlich-dynamisches Muster erlaubt nicht, sie aus seitlich angebrachten Lautsprechern herauszuhören, und der Stein drängt ihnen auch seine fließende Maserung auf (**Fließender Stein**, 1990). Kleine Hürden auf einem Metallrohr verbinden sich in gleicher Weise mit rhythmisierten Tönen, als sprängen diese den Balken entlang in die und über die vorgegebenen Maß-Markierungen. Man hört, was man zu sehen glaubt (**Springer**, 1996). Mehr und mehr ist Leitner in den letzten Jahren zu einer gleichzeitigen, integrierenden Gestaltung für Auge und Ohr übergegangen. Dabei spielen Material und Farbe eine wesentliche Rolle. Durch die Verwendung neuartiger Materialien passen sich Räume optisch an die beim Hören empfundene Bewegung an. Membrane, blau, an der Decke ausgespannt, die sich zu Tonnen- oder Tropfengewölben verformen, als reagierten sie unmittelbar auf die aus Säulen aufsteigenden Klänge (**Blaues Wölben/Raum-Wehen**, 1994), lösen die Statik von Räumen auf. In den Membranen spiegelt sich vorübergehend die Umgebung auf dem Kopf stehend. Eine Kluft öffnet sich zwischen der alltäglichen und einer erdachten Welt. Den denkbaren Umformungen der Realität kann der Rezipient nicht passiv gegenüberstehen. Er muß seine eigenen subjektiven Koordinaten neu bestimmen.

Helga de la Motte-Haber



- 1 Ton-Würfel, 1981, eine Variante der Ton-Liege (1975-94), auf der man ruhend eine Ton-Bewegung am Körper entlang erfahren kann
- 2 Le Cylindre Sonore, 1987, permanente Installation, Parc de la Villette, Paris; in dem in eine Talsenke eingelassenen Doppelzylinder aus Beton sind 24 Lautsprecher montiert, zwischen denen sich akustisch-gestische Räume entwickeln



Firmament, 1996, gebogenes Flach-
eisen, 6 Lautsprecher, Sitz-Objekt
aus Holz, 6-kanalige Ton-Raum-Kom-
position

Gewölbe. Sich wölben. Töne ziehen eine bekrönend-halbkreisartige Linie im Raum. Aus Klang gebautes Wölben. Trocken-rasch am Becken geschlagene Klänge formen den gewölbten Raum. Gekrümmter Klang. Mit einem Diminuendo, die Krümmungslinie verlangsamt, steigen Töne aus der Basis des Bogens zum Scheitel auf, um nach Durchlaufen des Pianissimo-Scheitels auf der anderen Seite der Schale mit Accele-

rando/Crescendo die Raum-Wölbung zu vollenden. Stereofones Wölben. Gegenläufig, sich im Scheitel durchdringend. Klang-symmetrisch gleichzeitiges Aufsteigen und Absinken einer Wölbung. Über dem Kopf den Zenit hören, den Augenblick eines Schlußsteines im Klang-Firmament.

Bernhard Leitner

götz leMBERG

1963 geboren in Frankfurt am Main; lebt in Berlin.

1983-91 Studium der Amerikanistik an der Freien Universität Berlin; 1991-93 Studium des Kulturmanagements an der Hanns Eisler Hochschule für Musik in Berlin.

Seit 1992 Arbeit als freier Ausstellungsmacher und Kulturmanager u.a. für die Akademie der Künste, Berlin; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Hebbel Theater, Berlin; Deutsches Hygiene Museum, Dresden.

Ausstellungsbeteiligung:

1995 »Unterirdische Gärten«, Berlin

Die Wahrnehmung der Außenwelt als unmittelbares Erlebnis aller menschlichen Sinne spielt für das Arbeiten von Götz Lemberg eine zentrale Rolle. Sein Arbeitsfeld umfaßt sowohl die Kulturvermittlung als auch das eigene künstlerische Schaffen. Schwerpunkte sind das Medium der Ausstellung und der sinnliche Bereich des (Klanglich-) Auditiven, wobei ihm wichtig ist, die Möglichkeiten der Interaktion beider Bereiche auszuschöpfen und damit althergebrachte Grenzen der kulturellen Präsentation in Frage zu stellen.

Im Bereich des Kulturmanagements gilt sein Interesse primär der Gestaltung von Ausstellungen, ein Medium, dessen oft ungenutztes Potential einer mehr als nur visuellen Sinnlichkeit ihn fasziniert.

Ein von ihm mitentwickeltes Ausstellungskonzept für die Akademie der Künste, Berlin, behandelte Leben und Werk avantgardistischer Komponisten in Deutschland. Das von ihm organisierte Symposium »Müssen Museen langweilig sein?« spürte den Möglichkeiten musealer Präsentation programmatisch nach.

Lemberg hat sich als Organisator erfolgreich für die Realisierung des »Humanatoriums«, ein von den Künstlern Jean Marie Boivin und Nadia Schmidt inszeniertes Museum der menschlichen Sinne in Berlin, eingesetzt.

Als wissenschaftlicher Mitarbeiter wirkte er an der Konzeption für das im Entstehen begriffene Brandenburgische Haus für Technikkultur mit, motiviert durch die Bemühung um einen umfassenderen Dialog von Technik und Wissenschaft, Kunst und Wirtschaft.

Im Rahmen des Strebens nach erlebbarem Raum mißt Lemberg dem Gehörsinn besondere Bedeutung zu. Die Beschäftigung mit »Akustischer Ökologie« führte zu einer Auseinandersetzung mit der Wirkung und den Einsatzmöglichkeiten von Klang. Gezielt setzte er seine akustische Sensibilität ein, um Räume durch eine klangliche Dimension zu ergänzen und auf diese Weise neu erlebbar zu machen. Teil seiner Beschäftigung mit Musik war die Koproduktion einer Aufnahme altpersischer Liebesgeschichten für das Plattenlabel »KlangRäume«, mit dem besonderen Anliegen, Musik und Literatur zu verbinden, sowie auch die Projektbetreuung der deutschen Uraufführung von *The Cave*, der ersten Oper von Steve Reich, des amerikanischen Avantgardekomponisten und Pioniers der Minimal Music.

Teil der Arbeiten in Cottbus war die Verwirklichung eines »Tages der Akustischen Ökologie«, bei dem Wissenschaftler und Künstler gemeinsam die Akustik des öffentlichen Raumes meßbar und als Experimentations- und Gestaltungsbereich erkennbar machten. Zu diesem Anlaß entwickelte Lemberg als eigenen künstlerischen Beitrag zusammen mit den Künstlern des »Humanatoriums« ein Konzept für den »Akustischen Boulevard« für die Cottbuser Innenstadt, der das Hören durch Verstärkung und Verfremdung von Stadteräuschen bewußt zu machen suchte.

In der Arbeit *Wege in die Stille* kommen Raum und Klang in einem Erleben zusammen, das dem Besucher eine innere Welt eröffnet und das ihn zum Verweilen einlädt.

A. Daniel Koep



1 Kristallpflanze, »Unterirdische Gärten«, Berlin 1995



Wege in die Stille ist eine begehbare Rauminstallation. Inmitten der Geschäftigkeit und der kakofonischen Klangkulisse des Großstadtalltags schafft diese Einrichtung einen Ort der Ruhe. Das Bedürfnis vieler Menschen nach Ruhe ist groß. Mit ihr verbinden sie innere Harmonie, Muße und Frieden, Zustände, die im Alltag schmerzlich vermißt werden. Wege in die Stille möchte einen Zugang zur Ruhe ermöglichen. Zugleich verschweigt die Installation nicht die Herausforderungen, die für den Einzelnen in der Stille verborgen liegen: Konfrontation mit Sehnsüchten und Ungewißheiten, das Spüren der eigenen Existenz: allesamt verunsichernde Erfahrungen. Stille kann aber auch eine Quelle für Mut, Kraft, Offenheit und Hingabe sein – wenn man sich auf sie einläßt.

Über zwei Stationen gelangt der Besucher in die Stille. Im ersten Raum hängen Stoffbahnen so dicht, daß sie an den Ohren des Besuchers entlangstreifen, während er geht. 100 Meter verschiedene Stoffe rauschen,

berühren das Ohr und sprechen es an. Eine Polyfonie aus Stoffklängen entsteht, leise und unaufdringlich. Der Stoff verbindet mehrere Sinne: Er entspannt das Gesicht, streift Spannungen von den Ohren ab und befreit das Auge von seiner Arbeit. Die alltägliche Geräuschkulisse verschwindet.

An ihre Stelle treten in einem Hörtunnel einzelne Klänge verschiedenster Ursprünge. Gemeinsam ist ihnen, daß sie im Alltag keinen oder kaum noch Raum haben. Gegen die Gewalt des Krachs kommen sie nicht an. Dieser Tunnel ist eine Einladung zu hören. Indem man den einzelnen Klängen nachhört, erschließt sich erst seine Vielfalt und sein Reichtum, erhalten Assoziationen und Gefühle Raum.

Jeder Klang fordert Stille, führt geradezu in sie hinein, um ganz aufgenommen und verstanden zu werden. Und die Stille führt zur Ruhe und diese zum erneuten Hören.

Götz Lemberg

beate lotz/dirk schwibbert

beate lotz

1968 geboren in Gelnhausen; lebt in Berlin.
1987-96 Architekturstudium an der Technischen Universität Berlin.
1991 Mitbegründer der Künstlergruppe ›Klangfach 6‹.
Seit 1988 Beschäftigung mit Klang als Material im Umgang mit Raum. An der Verwendung von Klang interessiert sie vor allem die Möglichkeit, zeitliche Strukturen oder konkrete Geräusche in die Ausformulierung einer räumlichen Idee miteinzubeziehen.

Klanginstallationen (Auswahl):

1992 1 Kilo Hertz, Technische Universität Berlin
1994 Sechs Jahre noch, Humboldt Universität, Berlin

dirk schwibbert

1962 geboren in Neuwied; lebt in Berlin.
Seit 1990 Studium der Kommunikations- und Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin.
1991 Mitbegründer der Künstlergruppe ›Klangfach 6‹.
Seit 1996 studentischer Mitarbeiter am Institut Technische Akustik an der Technischen Universität Berlin; im Mittelpunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung stehen neue Kommunikationsmedien. Überlegungen zu akustischen Gegebenheiten, zur vorgefundenen Architektur, aber auch umweltkritische Gedanken bilden den Hintergrund für seine Klanginstallationen.
Neben Videovertonungen seit 1992 Klanginstallationen (Auswahl):
1994 für die Theaterproduktion Das Labor, KOOP/Kampnagel-Fabrik, Hamburg
1995 swing, ›Klangfenster 1995 der INM‹, Berlin

Literatur: Frank Gertich, Golo Föllmer, Julia Gerlach, Musik ..., verwandelt. Das Elektronische Studio der TU Berlin 1953-95, Hofheim 1996, Kapitel: Klanginstallation

Iserlohn, an einem trüben Sommerwochenende. Längst sind die Geschäfte geschlossen, und seitdem herrscht in der Fußgängerzone Stille. Doch auf der Straße, die um die verlassen Stadtmitte führt, braust noch immer der Verkehr, und ausgerechnet hier haben ›Klangfach 6‹ (Beate Lotz und Dirk Schwibbert mit R. Frank, S. M. Schneider, N. Beuermann und G. Föllmer) ihre Installation errichtet: auf dem Fußweg, der durch das alte Stadttor führt. Wer aus der Innenstadt will, der muß da hindurch, und der will das zügig. Dämmerlicht und Autolärm treiben zur Eile. Mit ihrer Klanginstallation hat sich dies – vorübergehend – geändert. **Bogen 51° 23' / 7° 40'**, ein flach gewölbter Steg aus Eisenrosten, führt den Passanten nunmehr durch ein Tor, in dem die Autos nur noch indirekt den Ton angeben. Statt der Motoren hört der Fußgänger ein Sinustongemisch, das er durch- bzw. überschreitet – es kommt, via Computer ständig variiert, aus Lautsprechern in Fuß- und Kopfhöhe. Über Mikrofone an der Straßenseite aber steuern die vorbeifahrenden Wagen die Dynamik jener Geräusche, die ›Klangfach 6‹ in einem Iserlohner Metallwerk aufgenommen haben: Unwissentlich schaffen die Autofahrer einen völlig neuen Klangraum. Der ›Bogen‹ ist exemplarisch für die Herangehensweise von ›Klangfach 6‹. Sie suchen für ihre temporären Arbeiten keine stillen Plätze, sondern gehen an öffentliche Orte, in Höfe, Eingangsbereiche oder aufs Straßenland, wo Architektur und verschiedenste Klangquellen unkontrolliert zusammenspielen; also in Durchgangsräume, deren akustische Charakteristika meist für unvermeidlich gehalten und daher eher erlitten als erlebt werden. Denn hier, und darauf spekulieren die Künstler, rechnen die wenigsten mit einer gezielten Manipulation des akustischen Umfelds.

- 1 ›Klangfach 6‹, Regenzeit, 1992, Klanginstallation, Hochschule der Künste, Berlin
- 2 ›Klangfach 6‹, Bogen 51° 23' / 7° 40', 1994, Klanginstallation ›Klangvisionen‹, Iserlohn



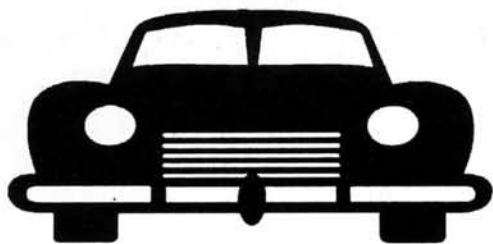
Mit dem Moment der Überraschung spielt jede Arbeit von ›Klangfach 6‹. Gleichwohl halten die Installationen höfliche Distanz. Nur dezent werben sie um Aufmerksamkeit, und ohnehin haben Rezipienten in Durchgangsräumen die Freiheit, eine Auseinandersetzung mit der Arbeit zu vermeiden oder aber sich ihr auf ganz persönliche Weise zu nähern und schließlich den Klang auch selbst zu beeinflussen.

1994 realisierten Beate Lotz und Dirk Schwibbert mit anderen Teilnehmern einer Arbeitsgruppe, die Robin Minard an der Technischen Universität Berlin leitete, eine Klanginstallation mit acht tönenden Bojen auf dem Rangsdorfer See in Brandenburg. Im Spiel von Wind und Wellen ließen diese ständig neue Klangfelder entstehen. Die eigentliche Gestaltung oblag jedoch den Hörern: Mit Booten konnten sie die Bojen umfahren und sich so – inmitten einer klingenden Seenlandschaft – immer wieder andere Klangfelder aus synthetischen Klängen, verfremdeten Realgeräuschen und den Lauten der Natur errudern.

Beate Lotz und Dirk Schwibbert arbeiten mit synthetischen Klängen und konkreten Geräuschen; im Vordergrund aber steht das Vorortmaterial, dessen Bearbeitung nicht nur Geschichte und Funktion des Platzes reflektiert, sondern auch auf die Option der Veränderung verweist. Nichts muß bleiben, wie es ist. Dies gilt erst recht für jenen Ort, für den die Installation **Schleife/Loop!** konzipiert ist: für das Zentrum von Berlin, um dessen Bebauung seit der deutschen Vereinigung gestritten wird, wenn auch nur um Nutzung und Fassaden. Von akustischen Konzepten für Berlins Mitte war bisher noch kaum die Rede.

Claudia Wahjudi





Als Schleife/Loop! bezeichnen wir einen Tordurchgang (3 x 3 x 9 m). Durch hintereinander aufgestellte und in Fahrtrichtung verschobene Bögen entsteht ein schleifenartiges Band. Die Außenseite des Schleifenbandes bepflanzen wir mit Rasen. Im Innenraum ist die Konstruktion dicht mit Lautsprechern bestückt.

Die eingespielten Klänge sind synthetisch erzeugt. Ihre Lautstärke wird zum Teil über den dynamischen Verlauf der Außengeräusche gesteuert, um einzelne Komponenten des Verkehrslärms zu verdecken. Gleichzeitig werden über Mikrofone Richtungsgeräusche vorbeifahrender Autos eingefangen und in einem neuen zeitlichen und räumlichen Ablauf in die Bandschleife projiziert. Der Spaziergänger hört im Inneren des Schleifenbandes zwei gegenläufige klangliche Bewegungen.

Beate Lotz/Dirk Schwibbert

Schleife/Loop!, 1996

alvin lucier

1931 geboren in Nashua, USA; lebt in Middletown, Connecticut.

1954 Bachelor of Arts an der Brandeis University; 1960 Master of Fine Arts an der Yale University.

Seit 1970 Professor für Musik an der Wesleyan University in Middletown.

In den 50er Jahren Kompositionen für traditionelle Instrumente; ab den frühen 60er Jahren elektroakustische Musik; in seinen Installationen und Performances thematisiert er psychoakustische Grenzsituationen.

Performances, Klanginstallationen und Konzerte (Auswahl):

1968 Chambers, The Museum of Modern Art, New York

1970 I am sitting in a room, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

1985 Sound on Paper, Islip Art Museum, New York

1993 Six Geometries für Chor und Gleitsinussoszillator, Helsinki

literatur: Alvin Lucier. Klangskulpturen, Ausstellungskatalog Daadgalerie, Berlin 1991 Gisela Gronemeyer/Reinhard Oehlschlägel (Hrsg.), Alvin Lucier. Reflexion, Interviews, Notationen, Texte, Köln 1995 Alvin Lucier: Resonant things, Bayou books, Band 4, Contemporary Arts Museum, Houston 1991 Gordon Mumma, ›Alvin Lucier's Music for Solo Performer (1965):‹ in Source, 2, 1968 Joan La Barbara, ›New Music. Alvin Lucier's Sonic Geography‹ in Musical America, Juni 1978 Tom DeLio, ›The Shape of Sound. Alvin Lucier's Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums:‹ in ders., Circumscribing the Open Universe, New York 1984 Sabine Sanio, ›Komponieren als Experiment. Die Musik von Alvin Lucier‹ in Positionen, 19, Mai 1994, S. 26-30

Enorm verstärkte Gehirnwellen, ionosphärisches Pfeifen; natürliche Resonanzen von Räumen, Zimmern, Gegenständen; Interferenzschwebungen zwischen Schallwellen; Feedback: aus diesen akustischen Phänomenen hat Lucier eine Musik geschaffen, die die Konvention des Musikhörens in Frage stellt und die nach anderen Weisen des Hörens verlangt. Die Kategorien von Klangfarbe, Tonhöhe, Rhythmus, Form, die die traditionelle Musik und Musiktheorien so klar unterschieden haben, werden von Lucier nicht als vorgegeben hingenommen. Er propagiert die Rückführung des Ohres in einen unschuldigen ›vor-musikalischen‹ Zustand, der noch nicht durch eine gegebene musikalische Praxis geprägt ist.

Eine typische Arbeit Luciers hat eine Besetzung, die mehr dem naturwissenschaftlichen Laboratorium einer Highschool ähnelt: klassische Naturwissenschaft mit gespannten Drähten, Oszillatoren, sogar Reagenzgläsern und Bunsenbrennern. Er nennt seine Instrumente schlicht »mein Handwerkszeug«. Andere zeitgenössische Komponisten sind an Naturwissenschaften ›interessiert‹, aber Luciers Naturwissenschaften sind weder vom kühlen akademischen Schlag des Kalten Kriegs, vertreten, sagen wir einmal, durch Milton Babbitt, noch vom kosmologisch-mystifizierenden eines Karlheinz Stockhausen. Lucier behauptet weder eine pseudo-wissenschaftliche noch eine mystische Begründung für sein Werk. In der Tat ist seine ›Naturwissenschaft‹ keine theoretische, vielmehr ist sie von ihrem Wesen her entschieden experimentell. Wie die von John Cage kann Luciers Ästhetik in einem Wort zusam-

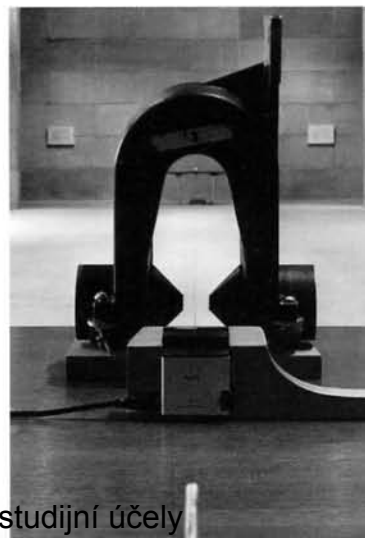
mengefaßt werden: Neugier. Was wird passieren, wenn...? ist die Frage, mit der alle Projekte Luciers beginnen.

Seine Musik ist durchaus konzeptuell, das bemerkenswerteste aber an ihr ist, daß Luciers kompositorische Praxis vorwiegend darin besteht, Ideen zu entfernen, alles bis auf das absolut Notwendige zu eliminieren, um das anstehende Problem zu erhellen.

Die durch Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums repräsentierte Naturwissenschaft ist klassisch: Es geht darum, die Resonanzfrequenzen bestimmter Objekte herauszufinden. Hier benutzt Lucier eine weitere absurde Apparatur: Tischtennisbälle werden vor den Fellen von Baßtrommeln aufgehängt, welche durch einen Sinuswellenoszillator niedriger Frequenz zum Schwingen gebracht werden. Wie es simple Dynamik vorher sagen würde, beginnen die Bälle zu springen und etablieren damit gleichmäßige rhythmische Muster. Die Koppelung zwischen der Oszillatorenfrequenz und der Resonanzfrequenz der Trommelfelle ist jedoch nicht exakt. Die Trommelfelle weisen eine Art katastrophenartiges Verhalten auf, und es wird einem Ball oft so gehen, daß ein Zyklus gleichmäßiger Sprünge plötzlich von einem Trommelfell unterbrochen wird, das in eine andere Position geschnappt ist und dadurch das rhythmische Muster beendet.

Daniel Wolf

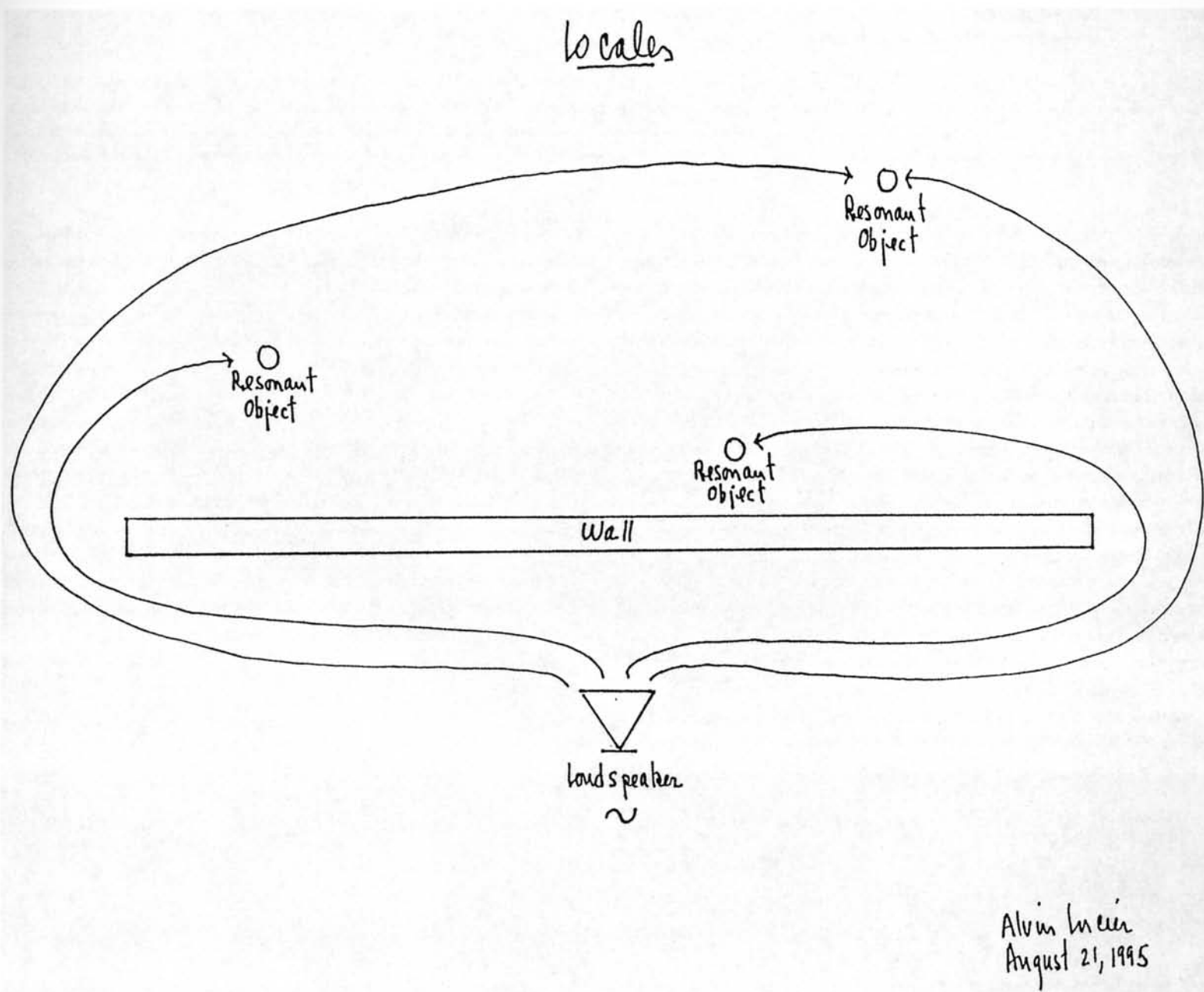
aus: Daniel Wolf, ›Ein Komponist in der Galerie. Die Klanginstallationen von Alvin Lucier‹ in Alvin Lucier, Sol LeWitt chambers, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Kiel, 1995



1 Music for Solo Performer, 1965
2 Music on a Long Thin Wire, 1977



Locales



Alvin Lucier
August 21, 1995

Locales, 1995, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel

Ich bin an Ursache und Wirkung interessiert, aber nur, wenn zwischen Ursache und Wirkung etwas passiert, so daß die Wirkung nicht wirklich auf die Ursache bezogen erscheint ...

Mein Problem ist zu entscheiden, was von meinen Werken installiert und was aufgeführt werden soll.

Alvin Lucier, 1994

1955 geboren in San Rafael, Kalifornien; wuchs in Genf auf; lebt in New York.

1975-80 Studium der bildenden Kunst an der Ecole Supérieure d'Art Visuel, Genf, und am Massachusetts College of Art, Boston.

Seit Ende der 70er Jahre Auseinandersetzung mit Übertragungs- und Kommunikationsmedien in Performances, Konzerten und Plattenaufnahmen (u.a. mit Nicolas Collins, Butch Morris, John Zorn); rein bildnerische Installationen und Skulpturen.

Ausstellungen (Auswahl):

1989 ›Broken Music: Artist's Recordworks‹, Berlin, Den Haag, Montréal

1990 Hirshhorn Museum und Sculpture Garden, Washington

Performances (Auswahl):

1986 Dead Stories, New York

1993 Berlin Mix, Berlin

1996 Les Sortilèges, Marstalltheater, München

literatur: Mark Dery, From Hugo Ball to Hugo Largo. 75 years of art and music in *High Performance*, 11, Winter 1988, Heft 4, S. 54-57 Susan Tallman, Sound and Vision. Multiples by Not Vital and Christian Marclay in *Arts Magazine*, 63, Mai 1989, Heft 9, S. 17 f. Jerry Satz, Notes on a sculpture. Beautiful Dreamer. Christian Marclay's The Beatles in *Arts Magazine*, 64, Dez. 1989, Heft 4, S. 21 f. Sabine Vogel, In Record Time in *Artforum*, 29, Mai 1991, Heft 9, S. 103-107 Jan Avgikos, Christian Marclay. Der bedeutende Klang von Schritten in *Du*, 1991, Heft 6, S. 66 f. Christian Marclay, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1994

Hören wir anders, wenn wir sehen? Sehen wir anders, wenn wir hören? Mit solchen Fragen beschäftigt sich Christian Marclay in einem Teil seines Werkes, nämlich dort, wo wir die Dinge, die Musik ausmachen, lediglich sehen. Schallplatten ohne Rillen, fotografierte Schallplatten, Schallplatten als Fußbodenbelag oder Collagen von Schallplattenhüllen: immer wieder setzt Marclay bei dieser schwarzen Musikreproduktionsmasse an, zeigt sie weniger den Ohren, sondern den Augen. Schallplatten sind wie Fotografien Objekte der Erinnerung. Doch was passiert, wenn diese Funktion verweigert wird, wenn sie schweigen müssen? Dann wird gelinde gesagt die Erinnerung übermächtig. Sie wird nicht mehr durch etwas Bestimmtes kanalisiert. Sie läßt den gesamten Kosmos von Musik und Bild vor unseren Augen und Ohren aufdämmern.

Auf der letzten Biennale in Venedig brachte Marclay sein Prinzip der gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit mit einer Installation in der barocken Chiesa di San Stae besonders eindringlich auf den Punkt. Gigantisch vergrößerte Trödel-fotos mit Ansichten musikalischer Laien in Tätigkeit hingen als durchsichtige Fahnen von der Decke und bestimmten den Raum mit seinen vielen kleineren Altären, die jeweils mit einem der Fotos in kleinem Rahmen bestückt waren.

Der sakrale Ort verwandelte sich in eine Manifestation, in eine ›Amplifikation‹ der Spannung zwischen Produktion und Reproduktion, öffentlich und privat, Professionalismus und Dilettantismus.

Aus solchen Spannungsbögen bezieht die Kunst Marclays von Anfang an ihren Impetus, gerade auch dann, wenn er selbst Musik macht. Schon vor Hip Hop und Techno spielte er öffentlich Schallplatten vor, mixte und bearbeitete sie. 1993 ersetzte Marclay die Schallplatten durch einen live-mix mit fast zweihundert Musikern im ehemaligen Straßenbahndepot Berlin-Moabit, am Dirigentenpult der Künstler, der mit Papptafeln Einsatz und Ende der jeweiligen Gruppe signalisierte. Selten konnte soviel über das Wesen und Unwesen der Musik erfahren werden wie bei diesem sommerlichen Spektakel.

Zwischen sichtbarer Stille und der Kakophonie des weißen Rauschens bestimmt jedoch ein weiteres Element das Gesamtwerk: der Humor Marclays, der immer wieder durchbricht und das Ganze in Heiterkeit vollkommen macht. Marclay: »Humor ist sehr wichtig... Die Leute sind aufmerksamer, wenn man sie mit Humor packt. Du kannst viel ekelhafter sein, wenn du witzig bist.«

Michael Glasmeier

1 Glasses, 1991, Brillengestell mit Ohr- und Mundstück eines Telefonhörers

2/3 Berlin Mix, 1993, Straßenbahndepot Moabit, Berlin



Skene učely



Graffiti Composition, 1996

Überall in Berlin sind Poster aufgehängt, auf denen leeres Notenpapier gedruckt ist: auf den Straßen, in U-Bahn-Stationen, öffentlichen Bädern, Clubs etc. Die leeren Notenlinien sind offene Einladungen, Noten oder jede Art Graffiti darauf zu hinterlassen. Durch die Beschriftung der Poster und das Lesen der Notizen anderer Leute kann jeder an der stadtweiten Komposition teilnehmen. Während sie ihren täglichen Beschäftigungen nachgehen, können Passanten sowohl Komponisten wie Zuhörer werden. Ephemere und ohne eine lineare Logik aufzuweisen, kann sich diese kollektive Partitur langsam zu einer polyphonen Komposition entwickeln.

Christian Marclay

- 1952 in Washington geboren; lebt seit 1975 in Berlin, seit 1991 in Baitz, Brandenburg.
- 1975 Bachelor of Fine Arts an der Georgetown University, Washington.
- Seit 1982 Herstellung elektroakustischer Kleidung mit tragbaren Aufnahme- und Wiedergabesystemen für die mobile und räumliche Verbreitung von Klang; 1985 Gründung der Performancegruppe ›Die Audio Gruppe‹; seitdem auch Realisation von Klanginstallationen. Performances, oft im öffentlichen Raum (Auswahl):
- 1985 Die Audio Herde, ›Bundesgartenschau‹, Berlin
- 1986 ›Ars Electronica‹, Linz
- 1992 ›Cleveland Performance Art Festival‹, Ohio
- 1993 ›Mediale‹, Hamburg

Literatur: Benoît Maubrey, ›Audio Jackets and Other Electroacoustic Clothes‹, in *Leonardo*, Bd. 28, 2, 1995, S. 93-97

1982 verabschiedete sich der Künstler Benoît Maubrey von der Malerei und wandte sich einem neuen Medium zu. Seine Idee war, mit Lautsprecher-Anlagen zu arbeiten: Auf Second-hand-Kleidung montierte Lautsprecher, kleine Verstärker und ein Walkman funktionierten als transportable, mobile PA-Anlage. Die ersten Versuche mündeten 1985 in die Gründung der ›Audio Gruppe‹, und mit vereinten Kräften gelang es Maubrey und seinen MitarbeiterInnen alsbald, die Technik zu perfektionieren und kleine, limitierte Serien von Audio-Kleidern für spezielle Anlässe herzustellen. Seitdem entstanden eine ganze Reihe verschiedener Performance-Konzepte und dafür entworfener ›Audio Uniforms‹: so z.B. 1985 die **Audio Herde**, 1986 die **Audio Stahlwerker** und die **Guitar Monkeys**, 1987 die **Audio Radfahrer** und 1993 die **Audio Guards**. Die 1989 für das Festival ›Les Arts au Soleil‹ in Lille konzipierten **Audio Ballerinas** sollten zum Hit der ›Audio Gruppe‹ werden: den Rücken der klassischen Ballerinas nachempfundene **Audio Tutus** – die unter Maubreys Händen zu Plexiglasscheiben mutierten – besaßen erstmals ein sogenanntes Digital Memory. Dieses uns von Anrufbeantwortern her vertraute Bauteil ermöglicht es, Klänge aufzunehmen und wiederzugeben.

Die Plexiglas-Tutus wurden zur perfekten Unterlage für eine vollständige PA-Anlage mit Digital Memories, Mikrofonen, Metronomen, Radio- und Funkempfängern, Lichtsensoren und Solarzellen.

Mit diesen Systemen werden die umgebenden Geräusche der Straße, der Passanten und der anderen Performer aufgenommen und kurz darauf wieder abgespielt – einmalig oder wiederholt, original oder verfremdet.

Der Ton vervielfältigt sich, die Ballerinas werden zu lebendigen Lautsprechern. Mit jeder ihrer Bewegungen, mit jeder Richtungsänderung verändert sich auch der Klang, mal hören die Passanten nur den Ton eines, mal den vieler Audio-Tutus. Die Töne spinnen ein unsichtbares und bewegtes Netz, das sich über den Ort legt, sie werden zur Kommunikation zwischen den Tänzerinnen, die auf ihr Umfeld reagieren, und den Zuschauern, die ihnen mit Augen und Ohren folgen und selbst in Bewegung geraten.

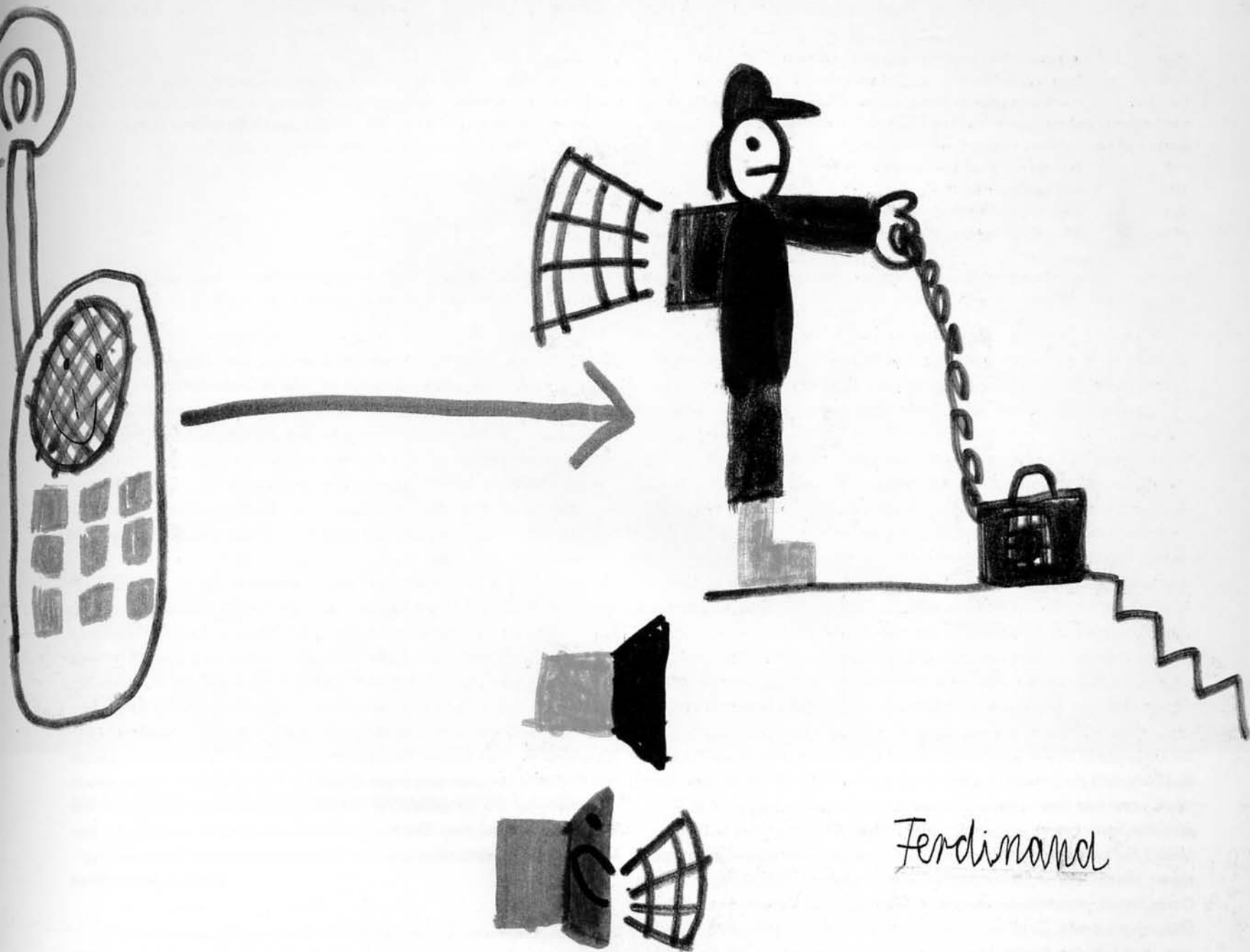
Das Medium der Kunst Maubreys ist die heute so selbstverständliche und vertraute digitale Unterhaltungs-Elektronik, die gewöhnlich eher dazu dient, Ersatz für den Dialog mit der Umgebung zu bieten, am besten demonstriert durch den abschottenden Walkman. Als Bestandteil der Audio-Kleider wird diese Technik mit dem Ziel eingesetzt, die Anonymität und die Gleichgültigkeit in der Öffentlichkeit zu durchbrechen und statt dessen eine lebendige Aufmerksamkeit herauszufordern.

Katja von der Bey

aus: Katja von der Bey, ›Die Audio-Gruppe Benoît Maubreys‹ in *Der NordBerliner*, 21. November 1991



- 1 Sprechende Kleider, 1983, Hans Jörg Tauchert; 25 Watt, 12 Volt, 4 Ohm
- 2 Audio Ballerinas, 1989, Irena Kornejewa, Beck Forum, Marienplatz, München 1993; 30 Watt, 12 Volt, 4 Ohm, 256 Kilobyte



Cellular Buddies, 1996

Originaluniformen einer Berliner Wachschutzfirma sollen wie die bisherigen Audio-Kleider mit Lautsprechern und Verstärkeranlage – in diesem Fall unsichtbar – ausgestattet werden.

Mobile Telefonempfänger (engl. »cellular telephones«) und Freisprechanlagen ermöglichen es, über private oder öffentliche Fernsprecher diese elektronischen Kleider »anzurufen« und sich vor Ort durch die Cellular Buddies zu äußern. Die Stimmen der Anrufer verwandeln die Uniformen in »sprechende Kleider«.

Die Anwesenheit von uniformiertem Bewachungspersonal in einem öffentlichen Raum erzeugt im allgemeinen ein Gefühl von kontrollierter Normalität. Das Einfügen unkontrollierter bzw. ungewöhnlicher Klänge und Stimmen (deren Ursprung nicht erkennbar ist) sprengt das Bild, die Klänge wirken wie subversive Elemente gegen die Starrheit der täglichen Routine. Man zweifelt, horcht auf.

Benoît Maubrey

- 1953 geboren in Montréal; lebt seit 1990 in Berlin.
1975-84 Studium der Musiktheorie und Komposition an der University of Western Ontario, McGill University und am Conservatoire de Musique de Montréal.
Seit 1992 Lehrbeauftragter für Klanginstallation am Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin. Minard begreift die kompositorische Gestaltung öffentlicher Klangwelten als neue Aufgabe im Bereich der Komposition. Seit Mitte der 80er Jahre erforscht er die Möglichkeiten, Klänge in alltägliche Situationen zu integrieren. Neben elektroakustischen Kompositionen entstanden seit 1984 Klanginstallationen, die häufig für den öffentlichen Raum konzipiert sind (Auswahl):
1986 ›Time based Arts‹, Amsterdam
1990 ›New Music America‹, Montréal
1991 Wissenschaftszentrum, Berlin
1995 ›Warschauer Herbst‹, Warschau

literatur: Robin Minard. Klangwelten. Musik für den öffentlichen Raum, Akademie der Künste, Berlin 1993 ›Robin Minard. Klanginstallationen und 'Nicht-übertragbare' Kunst‹ in Positionen, 20, Aug. 1994, S. 32 Robin Minard. Neptun ... zwischen Himmel und Erde, Landesmuseum Joanneum, Graz 1996

Bei den Klanginstallationen Robin Minards und den ästhetischen Ideen, von denen sie getragen sind, handelt es sich um den Versuch, das Konzept einer ›funktionalen Musik‹ im Kontext der uns umgebenden Klang-Umwelt neu zu definieren.

Seine Installationen gehorchen der Notwendigkeit, die in der physischen und psychischen Belastung des Menschen durch die akustische Umwelt, durch Lärm und Dauerbeschallung liegt. Musik, die Teil der Geräusche der Umgebung ist, sie sogar in ihre Gestaltung mit einbezieht, soll die Funktion haben, den hörenden Menschen zu entlasten und ihm neue Dimensionen der Raum- und Klangwahrnehmung der Orte zu eröffnen, in denen er lebt. So paradox es klingen mag, Sound Environments sollen inmitten der Fülle von akustischen Reizen Refugien der Stille schaffen, Räume akustisch angenehmer gestalten und die Wahrnehmung auf die klanglichen Qualitäten der Architektur und umgekehrt auf die architektonischen, sprich räumlichen Qualitäten von Klang lenken. In diesem Konzept ist dem Künstler seine gesellschaftliche Funktion wiedergegeben, aber weder als ›agent provocateur‹ noch als einsamer von der Gesellschaft isoliert Schaffender, der im dialektischen Prozeß von Tradition und Fortschritt die Entwicklung des musikalischen Materials vorantreibt. Sein Werk, wenn man überhaupt noch von einem Kunstwerk im traditionellen Sinne sprechen kann, bemißt sich an der ästhetischen Artikulation des Nutzens.

Minard hat zwei verschiedene Strategien entwickelt, um Räume zu komponieren, die mit der architektonischen wie akustischen Umgebung in einen Dialog treten: ›Konditionierung‹ und ›Artikulation‹. Das Verfahren der ›Konditionierung‹ besteht, so Minard, in einem Prozeß, der mit dem des Ausleuchtens, des farbigen Auskleidens eines Raumes vergleichbar ist. Er spricht

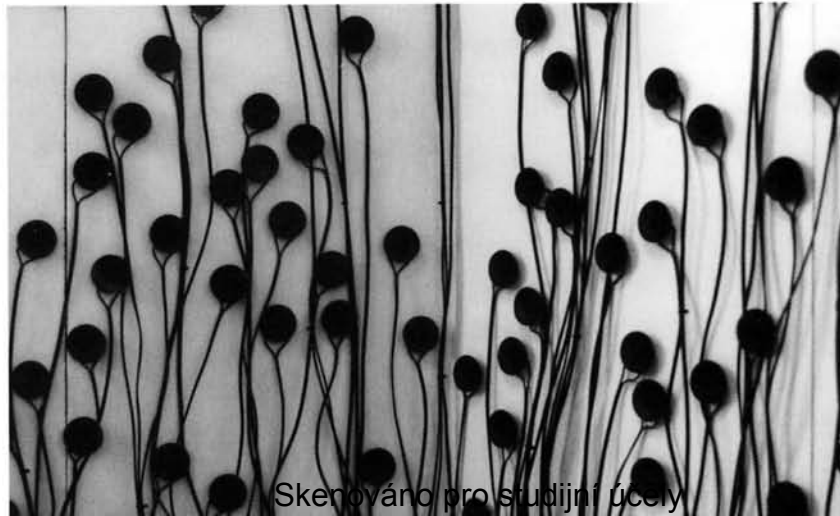
vom ›colouring of space‹ und meint die Errichtung einer klanglichen Innenarchitektur, die dem Raum, unabhängig von seiner tatsächlichen architektonischen Gestalt, bestimmte raum-modulierende Qualitäten verleiht, wie Licht und Schatten, Hell-Dunkel-Kontrast oder eine einheitliche klangliche Innenhaut. Bei der ›Artikulation‹ eines Raumes handelt es sich um das Hinzufügen der der Architektur fehlenden Dimension, der Zeit oder – umgekehrt formuliert – um die Verräumlichung von Klang. Durch Bewegung von Klängen wird der Raum artikuliert, klangmoduliert und gleichsam klangplastisch ausgestaltet oder ornamental verziert.

Minard liegt mit seinen Arbeiten und seinem Konzept einer ›Musik für den öffentlichen Raum‹ im Grenzbereich zwischen Akustik-Design und Klang-Kunst. Das, was gelungenes Design eines Objektes auszeichnet, seine ästhetische Formung mit der Funktion in eine Synthese zu bringen, trifft auch auf seine Klanginstallationen zu. Die virtuellen Klangwelten, die neuen musikalischen Strukturen und die raumbezogenen Kompositionstechniken folgen den vorgefundenen situativen, architektonischen wie akustischen Bedingungen, integrieren die Modi unserer Tonwahrnehmung ebenso wie die Funktionsweise des Gehörs und stellen sich in den Dienst der Notwendigkeit, in einer neuen ›environmental art‹ die akustische Umwelt zu beeinflussen, zum Nutzen der Menschen zu verändern. Die Klanginstallationen Minards vereinen für den Moment ihrer Existenz künstlerischen Anspruch mit sozialer Verantwortung.

Barbara Barthelmes

aus: Barbara Barthelmes, ›Zwischen Akustik-Design und Environmental Art. Über den kanadischen Komponisten Robin Minard‹ in Positionen, 20, August 1994

- 1 Stationen, 1992, Klanginstallation, Parochialkirche, Berlin; Detail mit Hochfrequenzlautsprechern
- 2 Silent Music, 1995, Klanginstallation mit 250 Piezolautesprechern, Kastel Ujazdowski, im Rahmen des ›Warschauer Herbstes‹





Still/Life, 1996, Version mit 750 Piezolausprechern, Het Apollohuis, Eindhoven

Seit 1994 konzentriert sich meine Arbeit im wesentlichen auf die Herstellung pflanzenartiger Lautsprecherinstallationen. Am Anfang dieses Schwerpunktes stand der Auftrag für eine Freiluft-Klanginstallation auf der Landesgartenschau 1994 in Paderborn. Zu diesem Installationstypus gehören auch Klangweg (1994), Weather Station (1994), Klangstille (1994/95) und Still/Life (1996).

In diesen Arbeiten sind hohe und relativ ruhige Klänge, die aus einer Mischung aus synthetischen und natürlichen Quellen stammen, zu hören. Manchmal stehen die Klänge statisch im Raum, manchmal bewegen sie sich in langsamen Wellen über den Installationsbereich. Auditive

und visuelle Ebene entsprechen sich: Auch die visuelle Ebene präsentiert eine Mischung aus synthetischen und natürlichen Elementen. Obwohl die Installation nur aus Lautsprechern und Lautsprecherkabeln besteht, vermittelt ihre Anordnung den Eindruck von Leben, Wachstum und einer Beziehung zum Licht. Die Installationen bewohnen den Raum auf fast die gleiche Art wie lebende Organismen. Gleichzeitig werfen sie den Beobachter zwischen der Wahrnehmung von Bekanntem und Unbekanntem hin und her: zwischen dem, was wir als natürlich und lebend wahrnehmen, und dem, was wir als technisch und künstlich klassifizieren.

Robin Minard

fátima miranda

Geboren in Salamanca, Spanien; lebt in Madrid.

1971-77 Studium der Kunstgeschichte an der Complutense Universität, Madrid.

1983-93 Gesangsunterricht bei verschiedenen Professoren.

Seit 1983 Auseinandersetzung mit Gesangs- und Stimmtechniken der traditionellen Musik verschiedener Kulturen; dies veranlaßte sie, ihr Stimmorgan nicht nur zum Singen und Sprechen zu verwenden, sondern auch als Blas- und Perkussionsinstrument. Experimentelle Entwicklung eigener Vokaltechniken, die sie nach Klangfarbe und Register systematisiert.

Konzerte, Performances (Auswahl):

1989 ›Alemeida Festival‹, London

1991 ›Inventionen‹, Berlin

1993 ›Nuevas Músicas en España‹, Madrid

1994 Les Ateliers U.P.I.C., Paris

Fátima Miranda ist ein kraft- und eindrucksvolles künstlerisch-musikalisches Phänomen in der neuen spanischen Musik der 90er Jahre. Aber darüber hinaus ist Miranda ›multifátima‹, nicht nur, weil ihre Instrumente multikulturellen Ursprungs sind (sie reichen vom Belcanto zur arabischen, japanischen, mongolischen oder indischen Musiktradition), sondern auch, weil sie ›Klangpoesie‹ (›Flatus Vocis Trio‹) ebenso zur Aufführung bringt wie ›Zapateado‹ (Flamenco-Tanz) und weil sie Kastagnetten sowie selbsterfundene und bekannte Perkussionsinstrumente spielt. Sie ist eine Komponistin, die auch eine einfühlsame Interpretin von Stücken anderer zeitgenössischer Komponisten ist, und eine

ebenso frische wie erfahrene Improvisatorin. – Performance-Kunst, Musik, Tanz, Ritual, Theater? Über die hochentwickelte Virtuosität hinaus beruht Mirandas Arbeit auf der bewußten und zeitintensiven Aufarbeitung ihres Lebens: ihrer Reisen, ihrer verschiedenen Studien, Fehler, Widersprüche, Verspieltheiten, Entdeckungen, Provokationen, ihres Sinns für Humor und natürlich einer anspruchsvollen, von aller Rigidität und erzwungener Absicht befreiten Disziplin. Die Musik und die Stimme dieser Schöpferin überschreiten Grenzen, berühren und verwandeln, weil sie unbeabsichtigt, aber unausweichlich sie selbst sind.

Llorenç Barber

fátima miranda, une voix...infinie »Le chemin, c'est le but«, pensait, je crois, Johann Wolfgang von Goethe. Le chemin, c'est aussi la voix, surtout pour naître et respirer, puis pour créer ce puissant organe des échanges.

Ce **passage** des voix a des millions d'années, et ce sont elles que nous recherchons. Soit les origines – supposées – des langages. Comment ont-ils parus, comment se sont-ils fixés? Comment la trace, le dessin se sont-ils cristallisés? C'est ce que la **poésie sonore** interroge, non dans une démarche des avants-gardes qui se sont succédées, mais avec la découverte de la VOIX beaucoup plus riche que ce que l'on pouvait imaginer avec elle, trop canalisée dans ses beautés esthétiques, elles seules, qui avaient le double mérite d'enseigner des langages et de proposer un univers du beau, raffiné, qui contrebalançaient les cruelles conquêtes.

Nous avons réellement découvert la voix quand nous avons su la solidifier. Cela a commencé à se produire en réalité voici quarante ans, et, depuis cette envolée, les voix **solides** ont pu venir, avec, en leurs abysses, toutes les communications parlées qui forgent nos civilisations.

Depuis l'arrivée en force des voix sonores (ce n'est pas un pléonasm: **contre la civilisation du papier**), après la création des arts radiophoniques, depuis les recherches libérées des partitions de la musique électroacoustique, nous sommes appelés à de nouvelles oralités, à de nouvelles fonctions des dres et des voix.

Héritiers de ces passés plusieurs fois millénaires aujourd'hui nous pouvons chercher les grandes voix, et parmi elles, celle de Fátima Miranda. Il y a les voix aux grandes découvertes, exploratrices à la fois des chants, des dres, de l'humour, du jeu vocal. Ce sont des voix qui inventent l'inédit, qui ne sont plus dans un jeu esthétique connu; elles échappent aux dictions depuis longtemps usées jusqu'à la corde vocale avec des rimes forcément pauvres, dans les chemins où les versifications sont encore conservées.

Avec ces voix qui s'inventent pour **elles-mêmes**, j'ai pu entendre de bouleversantes phonations que put recevoir un large public, qui était étonné comme je l'étais, avec celle de Fátima Miranda, à Heidelberg et à Madrid. Son nom l'indique, elle est espagnole, mais sa voix est universelle... Voyage partout avec ses souffles, ses fantaisies, ses vibratos excessifs, ses accélérations, ses octaves, dans des richesses contrôlées, où le poème devient réellement sonore, échappant à la description d'une partition, d'une écriture qui ne sont plus que des repères, des lignes de départ.

C'est à l'intérieur du poème lui-même qu'elle monte vers le son, et si le poème a des sens ouverts vers l'infini, c'est cet indicible qu'elle traduit, pour l'écoute, les sens, que le papier ne peut plus nous donner. C'est aussi une création physique, corporelle, qui sort le poème de lui-même, ce que nous avons de plus découvert avec la Poésie Sonore, quand le poète devient son propre acteur. Fátima place en priorité sa voix, on put dire qu'elle la vit et la forge de l'intérieur, et découvre avec elle une première racine de la vie. On peut, sans aucun risque, affirmer qu'elle crée un art autre. C'est ce que nous offre Fátima, avec toute l'expérience de ses propres études qui non seulement cultive l'oral, mais de plus recherche tout ce qui fut et ce qui est, en toutes disciplines. Nourrie du passé, avec ses connaissances actuelles elle veut le Présent.

La puissance à la fois magnétique et gestuelle que Miranda propose vient d'une voix phénoménale. Mais il y a plus encore. Cette voix suivie de son formidable arsenal, oui, suivie, est d'abord le contrôle des octaves et de la bouche, des timbres et de sa poésie sonore. Ce contrôle physique rassemble tous les âges oraux, et n'étant jamais hors des jeux de la grâce, de l'humour, de la joie, de la violence, de l'amour qui, comme des ondes de choc, à la fois de plaisir, rendent le corps des publics à son tour sensible, quand Fátima met devant elle le monde pour le faire vibrer.

Henri Chopin/Poète sonore et visuel



Concierto en Canto

II
Alankara Skin: daybreak. Melancholy, sensuality
 dance-careen in four octaves on the score of a human body

III
De ida y vuelta: the way. Calm and painful,
 canto mestizo of invocation,
 human destiny, endless coming and going

I
Thruwad Dream: the night
 The unconscious memory: Drammy, drowsy

IV
Tala Tala qui Tala Tala é que tala: irony.
 Rhythmic dialogue between tapping feet,
 universal onomatopoeias and arms, hands language

V
El principio del fin: Chico Chica. Boy-Girl contradictory relationship.
 Five characters, five Fátimas synchronised repeating one poem nineteen times:
 "Gilda" and "rapper", male and female, singing and swinging slow and fast

VI
Percu VOZ: Show-woman. The acrobatics of one multiphonic voice
 synchronised with the percussion of the body. Questioning almost scatologically
 the unintelligible, the word, meta-language and communication. Climax

Concierto en Canto, Skizze, die in der grafischen Anordnung der Teile auch ihre Positionierung auf der Bühne wiedergibt

- 1 Notation zu percu VOZ
- 2 Notation zu El principio del fin

- Sonido Sétela → mijita derecha. Sella. Sija. // → dejan oírse ANCI → ANCI muy claros
 sirona se infla y desinfla
- // Aguar volut mijita derecha — // // // "Bapa" ... combinas con ...
- "ME ME ME ME ME ME ME ME" ANCI agudo de lengua. Ritmo crete
- "Mimi Mimi" → "Sordimini" ...
- Canción ANCI melódica GUMBANDA [4/4]
- Pola danza o danza ANCI [4/4]
- Roloito → sorpresa → Tron → Acelera → // ...

- 4 PLSOS Dimelo mchu (sonido de beso); ay! ¿qué?
- 6 PLSOS Dame, quita, toma chico ¡ay! ¡quita!
- 7 PLSOS Dame dame quita toma chico ¡ay No!
- 8 PLSOS Dime quita, dime quita, toma chico ¡ay quita!
- 8 PLSOS Dame, dame dame todo, toma chico ¡ay No!
- 8 PLSOS Tómalo tómalo todo, tómalo mchu ¡ay chulla!
- 8 PLSOS Chico chica, toma quita, dime mchu ¡ay! ¿qué?
- 10 PLSOS Chico tómalo chica, tómalo, chico tómalo mchu ¡ay! No!
- 10 PLSOS Chico dame quita, chica dame quita, dime mchu ¡ay chulla!
- 13 PLSOS Dime chico, dime chica, dame quita toma, dame quita toma* (o: idde)
 dame quita, dime mchu ¡ay No!

- 1956 geboren in Kingston, Kanada; lebt in Berlin.
- 1968-73 Auftritte als Rockmusiker in verschiedenen Bands in Ottawa; seit 1978 multimediale Klanginstallationen und Performances, vorwiegend mit Lautsprechern, Videos, selbstentworfenen kinetischen Maschinenskulpturen und dem Klavier; 1981-83 Unterricht bei John Cage.
- 1974-76 Studium der Physik an der Universität Ottawa.
- 1976-89 Klavier- und Kompositionsstudium an der Mount Allison University.
- Klanginstallationen und Performances (Auswahl):
- 1983 Earworks, »New Music America«, Washington
- 1990 Springworks, Hall of Science, New York
- 1992 Music from Nowhere, Het Apollohuis, Eindhoven
- 1994 Sound and the Machines that make them, »Inventionen«, Berlin

Literatur: Gordon Monahan, »Piano Mechanics (1981-89). [Partitur]« in **MusikTexte**, 27, Jan. 1989, S. 20-25 Gordon Monahan, »Kinetische Klangumgebung« in **Neue Zeitschrift für Musik**, 156, 1995, Heft 2, S. 40-43 »Körperlicher Klang. Gordon Monahan im Gespräch mit R.I.P. Hayman« in **MusikTexte**, 27, Jan. 1998, S. 17-19 Peter Garland, »Gordon Monahan. Maschinen und die Klänge, die ihnen Leben geben« in **Inventionen '94**, Festivalbuch der Akademie der Künste, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Technische Universität Berlin, Berlin 1994, S. 279-287 Matthias Osterwold, »Music from Nowhere. Gordon Monahans fluxoid-solenoide Objekte« in: Gottfried Hattinger (Hrsg.), **Klingende Dinge**, Ausstellungskatalog Schloß Ottenstein, Auroldmünster 1994, S. 39-46

1984 baute ich die erste lange Aeolsharfe mit Unterstützung meines Freundes Thaddeus Holowina. Wir waren beide erstaunt, als wir die erste Saite aufzogen, das Spannschloß strafften und etwa das hörten, was im Soundtrack eines Science-fiction-Filmes aus den 50er Jahren zur Ankunft einer fliegenden Untertasse hätte gespielt werden können. Diese Musik klang sehr elektronisch, aber sie wurde total unelektronisch, auf natürliche Weise und in der Natur erzeugt.

Ich habe mehrere Versionen langer Aeolsharfen gebaut, wobei ich Klaviersaiten mit bis zu 40 Metern Länge und meist alte Klaviere als akustische Klangverstärker benutzte. Die dramatischste Version befand sich 1988 auf dem Gipfel des Signal Hill in St. John's, Neufundland, wo wir das Klavier mit einem Hubschrauber auf den Berggipfel transportierten. Wir spannten mehrere 40 Meter lange Klaviersaiten über die Kante der Klippe und befestigten sie an den darunterliegenden Felsen. Bei der offiziellen Eröffnung standen eine Menge Leute neben dem Klavier und warteten darauf, daß etwas passierte, aber es gab keinen Wind, nicht die leichteste Brise, und das Klavier blieb still.

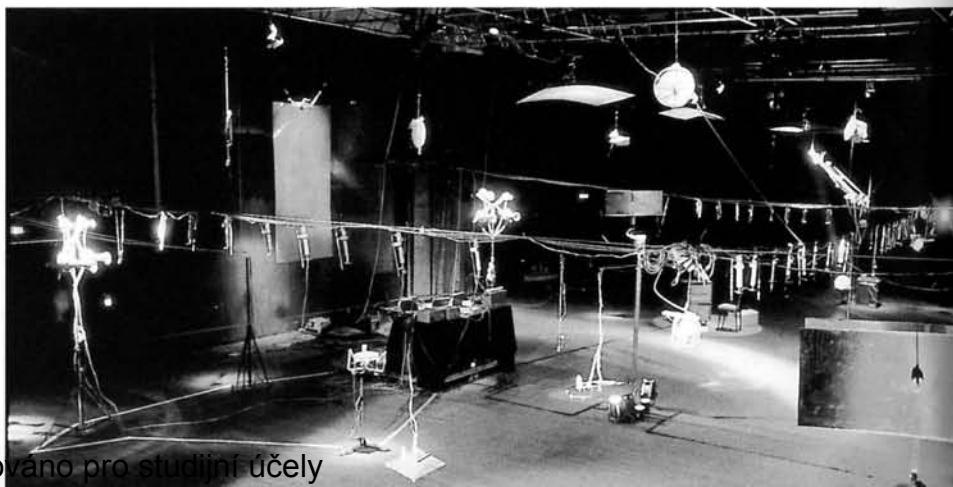
Ich habe auch eine Reihe von Wasser-Versionen gebaut, die ich Aquaeolsharfen nenne. Eine in der Form eines Wasserwirbels hatte ich in der Hall of Science in New York aufgestellt. Das Instrument demonstrierte, daß Wind-Musik in Wasser-Musik »transponiert« werden kann. Mein nächster Schritt in dieser Serie war eine Installation, bei der lange Saiten in der Wupper im Zentrum Wuppertals verliefen. Das Phänomen funktionierte zwar gut und produzierte »aquaeolische« Klänge, aber ich hatte übersehen, daß sich im Fluß

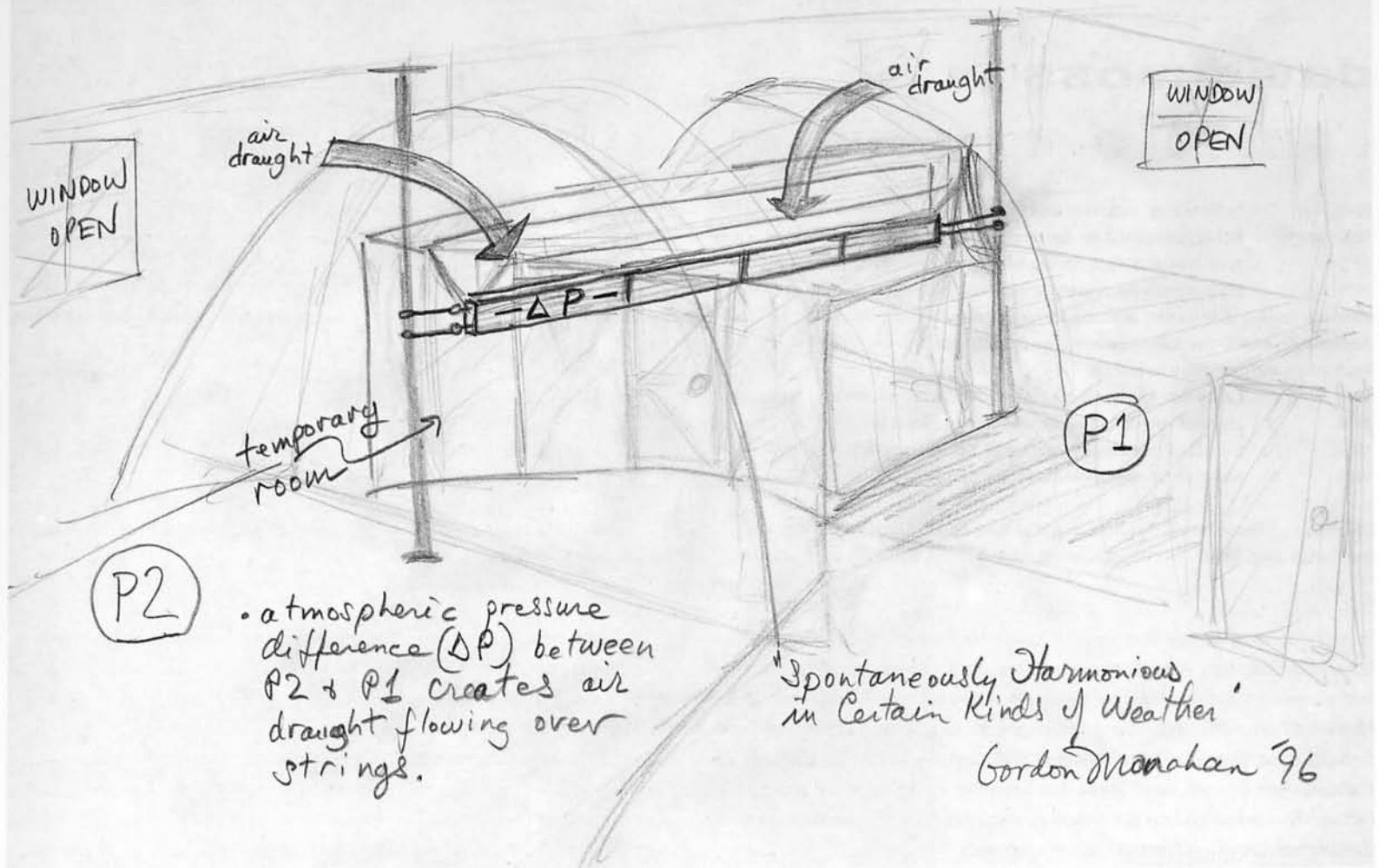
schwimmender Müll (meist Blätter und Plastiktüten) an den Saiten festhaken und die Saitenvibrationen völlig zum Stillstand bringen konnte. So betrachteten die meisten Leute das Stück als eine nette Idee, die allerdings danebengegangen ist; aber wenn ich genau darüber nachdenke, halte ich diese Installation wie auch andere »Versager« als integrale Bestandteile der »experimentellen Musik«. »Experiment« ist die eine Hälfte der »experimentellen Musik«. Ein Stück muß nicht Klang erzeugen, um erfolgreich zu sein; Ideen über Klänge und Experimente mit Klang sind das, was am Ende zählt. Wenn man mit einem nicht vorhersehbaren Phänomen arbeitet, können experimentelle Situationen manchmal in unerwartet schöne Klänge münden.

Ungefähr vor zehn Jahren las ich den Bericht des britischen Wissenschaftlers Lord Rayleigh, der im 19. Jahrhundert mit Saiten vor einem offenen Kamin experimentierte. Er konnte den Luftdruck regulieren, indem er die Flamme schürte und die Tür des Raumes öffnete oder schloß; daraus resultierten verschiedene tonale Bewegungen der vibrierenden Saiten. Ich beschloß damals, daß ich eine Aeolsharfe entwerfen wollte, die innerhalb eines Hauses funktioniert. Auf diese Weise sollten aeolische Töne nach Wunsch produziert werden, ohne daß man auf Wind zu warten hätte oder auf ein Nachlassen des Regens. 1991 baute ich einen Prototyp aus Holz und Trockenwänden im Exploratorium in San Francisco. Die Installation in der Parochialkirche in Berlin führt dieses Experiment 1996 weiter, und ich kann nur beten, daß sich die Drähte so verhalten, wie ich es mir erhoffe: »spontan harmonisch bei bestimmten Wetterlagen«.

Gordon Monahan, Berlin 1996

- 1 Long Aeolian Piano, 1988, Sound Symposium 1988 in St. John's, Neufundland; Monahan auf Gibbet's Hill kurz nach der Landung des Klaviers per Helikopter
- 2 Multiple Machine Matrix, 1995, Kampnagel-Fabrik, Hamburg





Spontaneously Harmonious in Certain Kinds of Weather, 1996

Diese aeolische Installation wird innerhalb eines Gebäudes aufgebaut und benutzt den Windzug, der aufgrund der Druck- und Temperaturunterschiede zwischen den beiden Atmosphären innerhalb und außerhalb des Gebäudes entsteht: Alle Fenster im obersten Raum des Glockenturmes der Parochialkirche sind offen, und eine im Glockenturm errichtete Raum-im-Raum Konstruktion trennt die beiden Atmosphären voneinander. Die warme Luft, die durch das Fenster kommt, drückt die kalte Luft im Glockenturm das Treppenhaus hinunter. Dabei strömt sie durch einen 5 cm breiten Schlitz zwischen zwei parallelen Platten aus Glas und Stahlblech (sie sind ungefähr 30 cm x 8 m lang), die an der Decke des inneren Raumes befestigt und zwischen zwei Pfeiler gespannt sind. In

die Öffnung zwischen Stahl und Glas ist eine Reihe Musiksaiten parallel zur Oberfläche des Stahlblechs gespannt und durch kleine Metallstege mit ihm verbunden. Die Luft streicht über die Saiten und bringt sie wie bei einer Aeolsharfe zum Schwingen. Die dabei erzeugten harmonischen Töne werden akustisch durch die Verbindung mit dem Stahlblech über die Metallstege verstärkt. Die Frequenzen und die Tonhöhe variieren in Abhängigkeit zu den Luftdruckunterschieden auf den beiden Seiten der Öffnung. Texte, die sich mit historischen Beobachtungen zum aeolischen Phänomen befassen, werden auf Azetatblätter gedruckt und über das Glas gelegt.

Gordon Monahan

david moss

1949 in New York geboren; lebt in Berlin.

1963-68 Schlagzeugstudium am Hart College of Music, 1969-70 Schlagzeugstudium an der Wesleyan University.

1970 Bachelor of Arts in russischer Geschichte am Trinity College.

1971-73 Studium der Komposition bei Bill Dixon am Bennington College.

Perkussionist und Vokalist; zentrale Figur der Neuen Improvisation, des Art-Rock und der Noise Music; in seinen Solo-Performances kombiniert er Live-Elektronik und sein eigenwillig zusammengestelltes Schlagzeug mit artistischen Vokaleinlagen.

Performances, Auftritte (Auswahl):

1989 Leiter des Ensembles 5 voices, ›New Music America‹, Montréal

1990 ›Serious Fun Festival‹, Lincoln Center, New York

1994 Solist mit der Jungen Deutschen Philharmonie in Heiner Goebbles Surrogate Cities, ›Festival d'Automne‹, Paris

1995 Solist mit dem Ensemble Modern, ›Zeitfluß-Festival‹, Salzburg

Literatur: David Moss, ›The last laugh‹ in **New Music Across America**, hrsg. v. Iris Brooks, Santa Monica 1992 Ulrich Stock, ›Singen ist wie Trommeln [Portrait]‹ in **Die Zeit**, 9. Okt. 1992 Heribert Ickerott, ›David Moss. Risikofreudig, offen für Experimente‹ in **Jazz Podium** 41, 1992, 10, S. 31-33

Er erfindet neue Klänge und versetzt bekannte Sounds in einen ungewöhnlichen Kontext. Das Alltägliche liegt dabei dicht neben dem Exzentrischen und umgekehrt. David Moss hat früher als viele seiner Kollegen erkannt, daß Musikmachen mit Entscheidungsfindungen zu tun hat, mit immer rascheren Schnittfolgen, Entgegensetzungen und Verknüpfungen. Sich der Vielzahl von Bedeutungen bewußt, weiß Moss den Kreis der konventionellen Konnotationen von Musik lustvoll und provokativ zu durchbrechen. Er zerstört gewohnte Zusammenhänge und schafft überraschende Verbindungslinien, Soundways, Klangräume, sich überlagernde akustische Signale, Klänge mit Aufforderungscharakter, Verdichtungen vokaler und instrumentaler bzw. technisch produktiver/reproduktiver Aktionsebenen.

Nicht von ungefähr nennt Moss eines seiner Projekte **Physical Acts**. Er geht vom Körperlichen des Musikmachens aus, er weiß seine Aktionen zu magischen Ereignissen zu steigern, und er findet zurück zur puren Physikalität, zur sinnlichen Erfahrung und Präsenz des Klanges. Moss begann als Schlagzeuger. Auf der Suche nach der eigenen Sprache auf dem Instrument gelangte er zu eigenwilligen Konstruktionen und Kombinationen unterschiedlichster Klang-

Rhythmus-Erzeuger. So wurde aus dem Drummer ein Multi-Perkussionist. Im Bestreben, sich selbst noch stärker einzubringen, kam Moss dazu, simultan mit dem Spiel auf diversen Objekten seine Stimme, ein ursprüngliches Medium musikalischer Mitteilung, einzusetzen.

David Moss Solo: Das ist eine Begegnung von Expressivlauten, mit Händen, Füßen und Stimme in Bewegung gesetzt, begleitet von Materialschlachten, elektronischem Kleinkram oder wunderlichen Artefakten. Die ›Dense Band‹ macht dem im Titel versteckten Wortspiel alle Ehre: wilde Tanzbarkeit im Verein mit Verdichtung der einfließenden Impulse. Das abenteuerliche Quellenverzeichnis der Inspirationen hat Moss mit **My Favorite Songs** anklingen lassen: von Bach bis Coltrane, von Ethno-Beats bis Prince. Keine Spur von musikalischer Appetitlosigkeit, eher die Qual, sich durch eine immer dichter mit akustischen Zeichen besetzte Umwelt einen Weg zu bahnen. **Five Voices**, so der Titel eines Projektes, setzte mit unverwechselbaren Stimmen zugleich Charaktere in ein Spannungsfeld. Von da ist es nur ein Schritt zu einer musikalischen Dramatik, die nicht den herkömmlichen Gesetzen des Theaters verpflichtet ist.

Bert Noglik

1 Das Duo ›Max Factor‹ (David Moss, Fast Forward), 1991

2 Universe Symphony für 50 Schlagzeuger; David Moss bei der Uraufführung in Den Haag, 1992





Survival Songs, 1996

Hauptkompositum der *Survival Songs* sind die Charaktere der Singenden: die im Iran aufgewachsene und derzeit im Westen lebende Sussan Deyhim, die Afroamerikanerin Jeanne Lee, der Engländer Phil Minton, der Amerikaner David Moss und die aus dem asiatischen Tuwa stammende Sainkho Namchylak.

Individualität und Ausdrucksspektrum der Stimmen, Kraft und Differenzierungsvermögen vokaler Mitteilung bilden den Ausgangspunkt für

Survival Songs

Ereignisse für fünf Stimmen und virtuelles Orchester
von David Moss und Bert Noglik

Ausführende Stimmen: Sussan Deyhim, Jeanne Lee, Phil Milton, David Moss, Sainkho Namchylak

Virtuelles Orchester: Frank Schulte, Otomo Yoshihide

Posaune: Conrad Bauer

Vibraphon, Baßklarinette, Flöte, Saxophone: Gunter Hampel

Sprecher, Akteur: Johannes Kiebranz

Chorleitung: Christa Mihm

thematische Bezüge, die mit dem Personenensemble ins Spiel kommen: Migration und Emigration. Zusammenprall und Aufeinandertreffen von Kulturen, Wanderungsbewegungen im weitesten Sinne des Wortes. Die Solostimmen leuchten allein wie auch im Verein mit oder in Kontrast zu anderen auf. *Survival Songs* folgt weder einer konventionellen Handlung noch der Dramaturgie einer Oper, sondern macht das Erlebnis der Stimmen zum Ereignis.

Als Programmgestalter – sei es im Radio oder im Konzertbetrieb – arrangiert man bewußt oder unbewußt ständig Musik. Zählt man sich weniger zu den »Kritikern«, sondern stärker zu den »Machern«, kann es gefährlich, aber auch aufregend werden. Aus jahrelangen inspirierenden Dialogen mit David Moss ergab sich eine ungewöhnliche Zusammenarbeit.

Bert Noglik, 1996

Seit Mitte der 70er Jahre arbeitet Bert Noglik als freier Autor mit den Themenschwerpunkten Jazz und improvisierte Musik für Printmedien und Rundfunkanstalten.

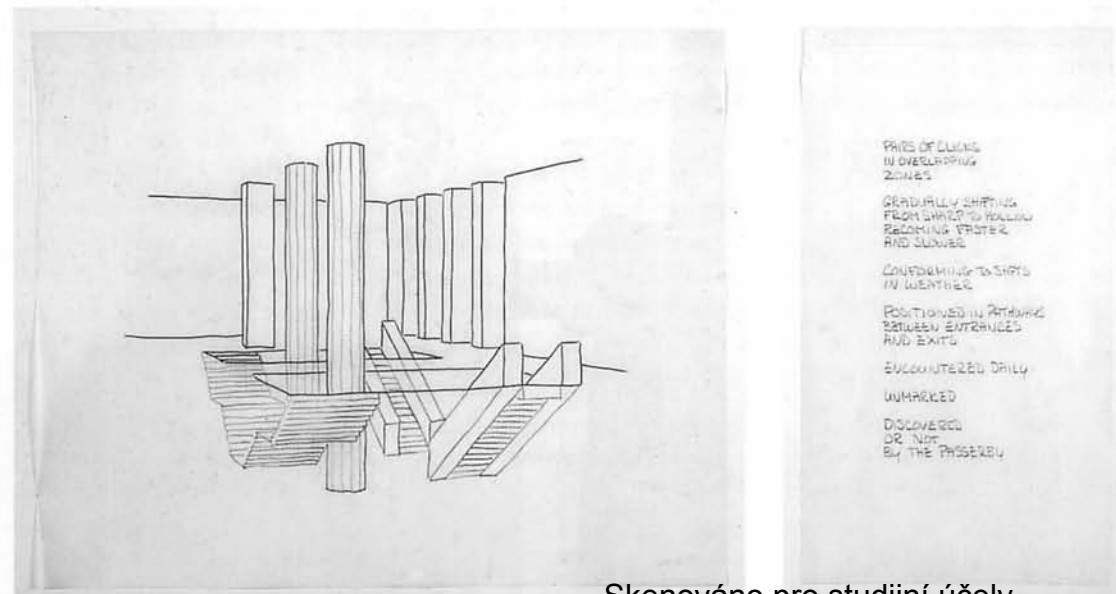
- 1939 geboren in Beaumont, Texas; lebt in New York und Paris.
 1957-62 Schlagzeugstudium bei Paul Price an der Manhattan School of Music, New York.
 1961 Bachelor of Music (1961), Master of Music (1962).
 1963-64 Solokonzerte in der Carnegie Hall, New York; 1966 Listen, erste unabhängige Arbeit als Künstler, und Public Supply, erstes akustisches Netzwerk, Radiostation WBAI, New York; 1967 erste Klanginstallation Drive-in Music, Lincoln Parkway, Buffalo, New York; 1977 erste permanente Klanginstallation Times Square, New York; 1979 für das Museum of Contemporary Art, Chicago, erste Klangarbeit für eine Museumssammlung.
 Klanginstallationen, zur Zeit in Betrieb:
 1992 Three to one, AOK Gebäude, Kassel
 1993 Ohne Titel, Collection CAPC Musée d'Art Moderne, Bordeaux
 1995 Ohne Titel, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino

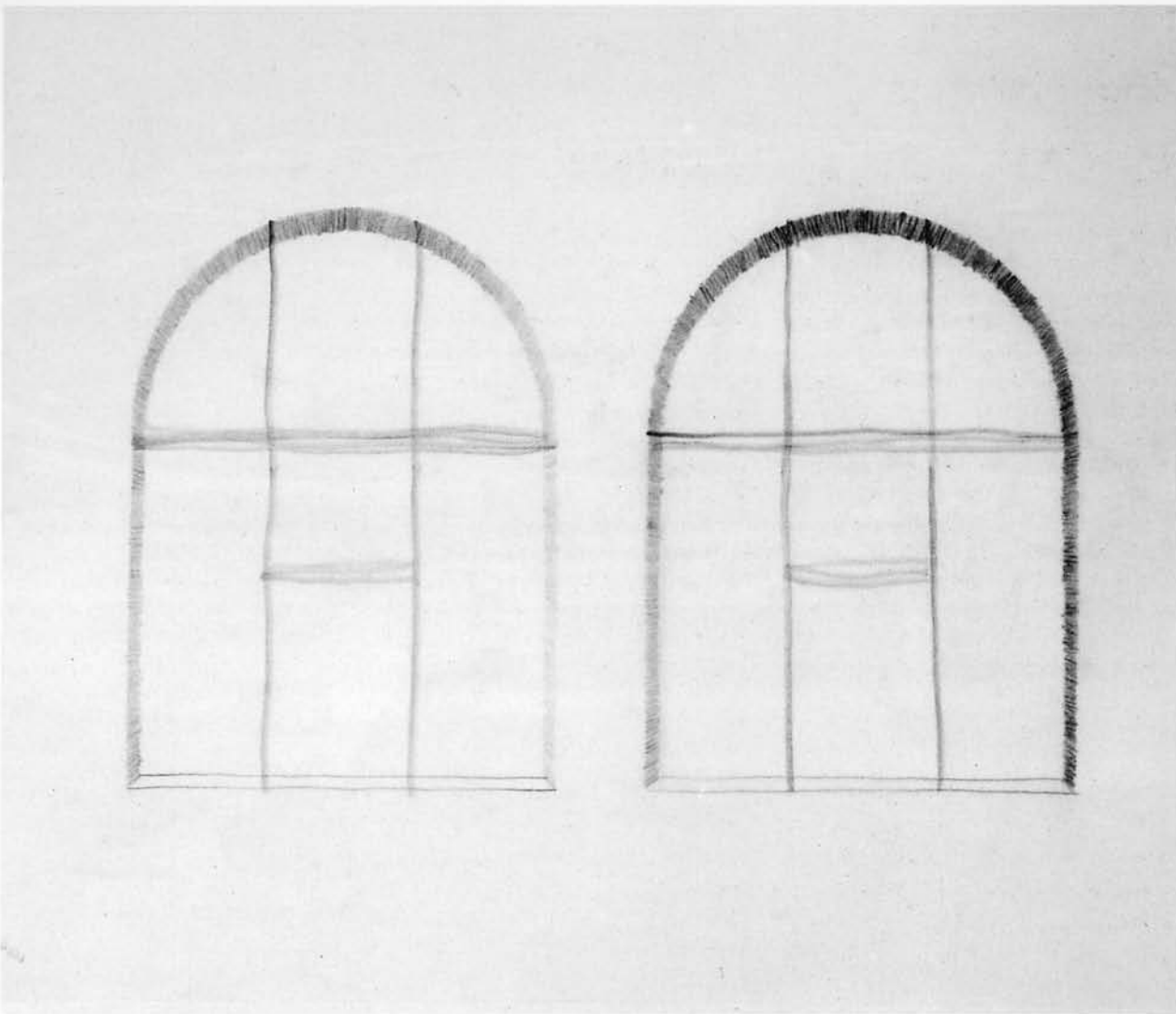
literatur: Max Neuhaus. **Sound Installation**, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Basel 1983 Max Neuhaus, *Édition du Centre d'Art, Locminé* 1987 Max Neuhaus. **Two Sound Works 1989**, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern und Kölnischer Kunstverein, Köln 1989 Max Neuhaus. **Elusive Sources and «Like» Spaces**, hrsg. v. Giorgio Persano, Turin 1990 Max Neuhaus: «Rundfunkarbeiten und Audium» in *Zeitgleich*, Haus der Modernen Kunst, Wien 1994, S. 19-40 Max Neuhaus. **Zeichnungen**, Ausstellungskatalog Kunstverein Heilbronn e. V., Heilbronn 1994 Max Neuhaus. **Sound Works**, Bd. I-III., hrsg. v. Gregory des Jardins, Ostfildern 1994 Max Neuhaus. **Evocare l'udibile, Évoquer l'auditif**, Ausstellungskatalog Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Mailand 1995 John Rockwell, «Environmental Composers and Ambient Music: Max Neuhaus» in ders.: **All American Music, Composition in the Late Twentieth Century**, New York 1983

Max Neuhaus war bereits mit seinen Interpretationen zeitgenössischer Musik bekannt, bevor er dreißig wurde. In den frühen 60er Jahren bereiste er Amerika als Soloperkussionist, zuerst mit Boulez, später mit Stockhausen, und gab Solokonzerte in der Carnegie Hall und in europäischen Hauptstädten. Perkussionsmusik konzentriert sich auf Klangfarben: Allein 1000 Kilo wogen die Instrumente, die Neuhaus zur Gestaltung seiner Soloabende im Tourneegepäck mit sich führte. Er erweiterte die Palette der Klangfarben sogar noch, indem er einige frühe elektroakustische Instrumente entwickelte. Sein Soloalbum, das 1968 herauskam, ist eines der ersten Beispiele für die Gattung, die heute live-elektronische Musik genannt wird (**Electronics and Percussion, Five Realizations by Max Neuhaus**, Columbia Masterworks MS 7139). Neuhaus setzte seine künstlerischen Pioniertaten außerhalb des konventionellen kulturellen Kontextes fort und begann, Klangwerke anonym in öffentlichen Räumen zu realisieren, und entwickelte dabei seine eigenen Kunstformen. Auf seinen Sinn für Klänge und seine vierzehnjährige Musiker-Erfahrung mit den Reaktionen des Publikums griff er zurück, als er mit Klangarbeiten begann, die weder Musik noch Events sind. Um sie zu beschreiben, prägte er den Begriff »sound installation« (Klanginstallation). Diese Arbeiten kennen keinen

Anfang und keinen Schluß; die Klänge sind eher im Raum als in der Zeit angesiedelt. Ausgehend von der Prämisse, daß unser Raumempfinden sowohl von dem, was wir hören, als auch von dem, was wir sehen, abhängig ist, verwendete er einen gegebenen sozialen und akustischen Kontext als Grundlage einer neuen räumlichen Wahrnehmung mittels Klang. Mit der Realisierung dieser non-visuellen Kunstwerke für amerikanische und europäische Museen war er der erste, der den Klang als Medium plastischer Kunst etablierte. Seine musikalischen Aktivitäten führte er in seinen **broadcast works** fort: virtuelle Architekturen, die jedermann als offene Foren dienen und das Ziel haben, die neue Musik weiterzuentwickeln. In seiner ersten **Public Supply** Arbeit im Jahr 1966 kombinierte er eine Radiostation mit dem Telefonnetz und schuf einen öffentlichen Klangraum mit einem Durchmesser von zwanzig Meilen, der New York umfaßte. Jeder Einwohner konnte sich per Telefon live an einem Dialog in diesem Klangraum beteiligen. Später, mit **Radio Net**, formierte Neuhaus ein landesweites Netzwerk mit 190 Radiostationen. Das gegenwärtige Projekt, **Audium**, schlägt eine 24stündige globale Einheit für Live-Interaktion mit Klang vor. Gregory des Jardins

1 Walkthrough, 1993, Bleistift auf Papier, 60 x 75 cm, 60 x 34 cm, Sound Work für die Jay Street Subway Station, Metropolitan Transit Authority Building, New York, 30 x 14 x 5 m, Entwurf 1971, Zeitraum 1973-77





Hamburger Bahnhof, Sound Work proposal, 1996, Buntstift auf Papier, 56 x 76 cm

Entwurf für eine Klangarbeit für den Eingangsbereich* des Hamburger Bahnhofs, Museum für Gegenwart, Berlin In unserem täglichen Leben arbeiten unsere Augen und Ohren eng verbunden als Team zusammen und bilden unsere Wahrnehmung davon, wo wir sind – unser Raumpfinden. Traditionelle Vertreter der bildenden Kunst haben diese Wahrnehmung über den Gesichtssinn beeinflusst, indem sie mit Form und Farbe gestalten. Ich dagegen arbeite mit unserem Gehörsinn.

Max Neuhaus

Von der Prämisse ausgehend, daß man die Wahrnehmung eines Raumes allein mit Klang formen kann, hat Neuhaus eine Reihe von Klangarbeiten geschaffen, die er Place nennt (vgl. Max Neuhaus. Sound Works, Bd. 3, Place, Ostfildern 1994).

In vielen dieser Arbeiten benutzt er Klänge, um aus Räumen, die scheinbar physisch identisch sind, kontrastierende Orte zu gestalten. Die beiden Eingangsbereiche des Hamburger Bahnhofs eröffnen diese Möglichkeit, und die vorgeschlagene Arbeit wird die genannte Form fortsetzen.

Diese Form und ihre Widersprüche werden das eine Element dieser Klangarbeit bilden. Das andere werden die Klänge selbst sein. Der wesentliche Kern dessen, was er bei einer Place-Arbeit macht, liegt in der Natur der Klänge, die Neuhaus in einen gegebenen Kontext einführt. Ihr Verhalten zum Erwarteten und zum inhärenten Klangcharakter des spezifischen Installationsortes generiert den neuen Raum der Arbeit. Neuhaus realisiert eine Arbeit, indem er schrittweise einzelne Schichten zu einer Klangtextur aufbaut, nach Gehör und an den Orten selbst,

nachdem die Klangquellen dort installiert wurden. Prinzipiell arbeitet Neuhaus sehr subtil; ein Passant hat die Freiheit, das Werk wahrzunehmen, ohne daß es sich ihm aufdrängt.

* Die Bögen sind einige der erhaltenen Teile des Originalbaus, der von Neuhaus' Vorfahre Friedrich Neuhaus erbaut wurde.

Neuhaus bei der Arbeit im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, April 1996



ed osborn

1964 geboren in Helsinki; lebt in Oakland, Kalifornien.

1987 Bachelor of Arts in Musik an der Wesleyan University.

1992 Master of Fine Arts in elektronischen und audiovisuellen Medien am Mills College.

Lehrtätigkeit in Sound Studies an verschiedenen amerikanischen Universitäten und Colleges; Leiter des Klangkunstfestivals ›Soundculture 96‹ in San Francisco; künstlerische Schwerpunkte: experimentelle Kompositionen und visuelle Arbeiten, in die er Klänge miteinbezieht.

Seit 1988 Installationen und Performances (Auswahl):

1991 Soloperformance, Oakland Museum, Oakland

1993 Soloperformance, Logos Foundation, Genf

1994 Het Apollohuis, Eindhoven

literatur: Ed Osborn, ›Local Conditions and Perceptual Concerns. Notes on several Sound Works‹ in *Leonardo Music Journal*, 1, 1991, S. 89-93 Randal Davis, ›Conceptual Plumbing‹ in *Artweek*, 19, Mai 1994, S. 18 Gayle Young, ›Review‹ in *MusicWorks*, 61, Frühling 1995, S. 62-64



1 Blindfield, 1994, Victoria Room, San Francisco



2 Attempting Ziggurats, 1992, Pro Arts Gallery, Oakland

Ed Osborn, ein Ingenieur im auditiven und visuellen Bereich, verlagert bekannte Klänge und Objekte aus ihrer gewohnten Umgebung in eine andere. So öffnet er uns einen neuen Blick auf die Alltagswelt. Denn durch die veränderte Umgebung ändern die Klänge und Objekte auch ihre Bedeutung in unserem kollektiven Gedächtnis und führen uns zu neuen Einsichten über unsere gemeinsamen Lebensverhältnisse wie auch über die Anpassungszwänge, die unser tägliches Leben bestimmen.

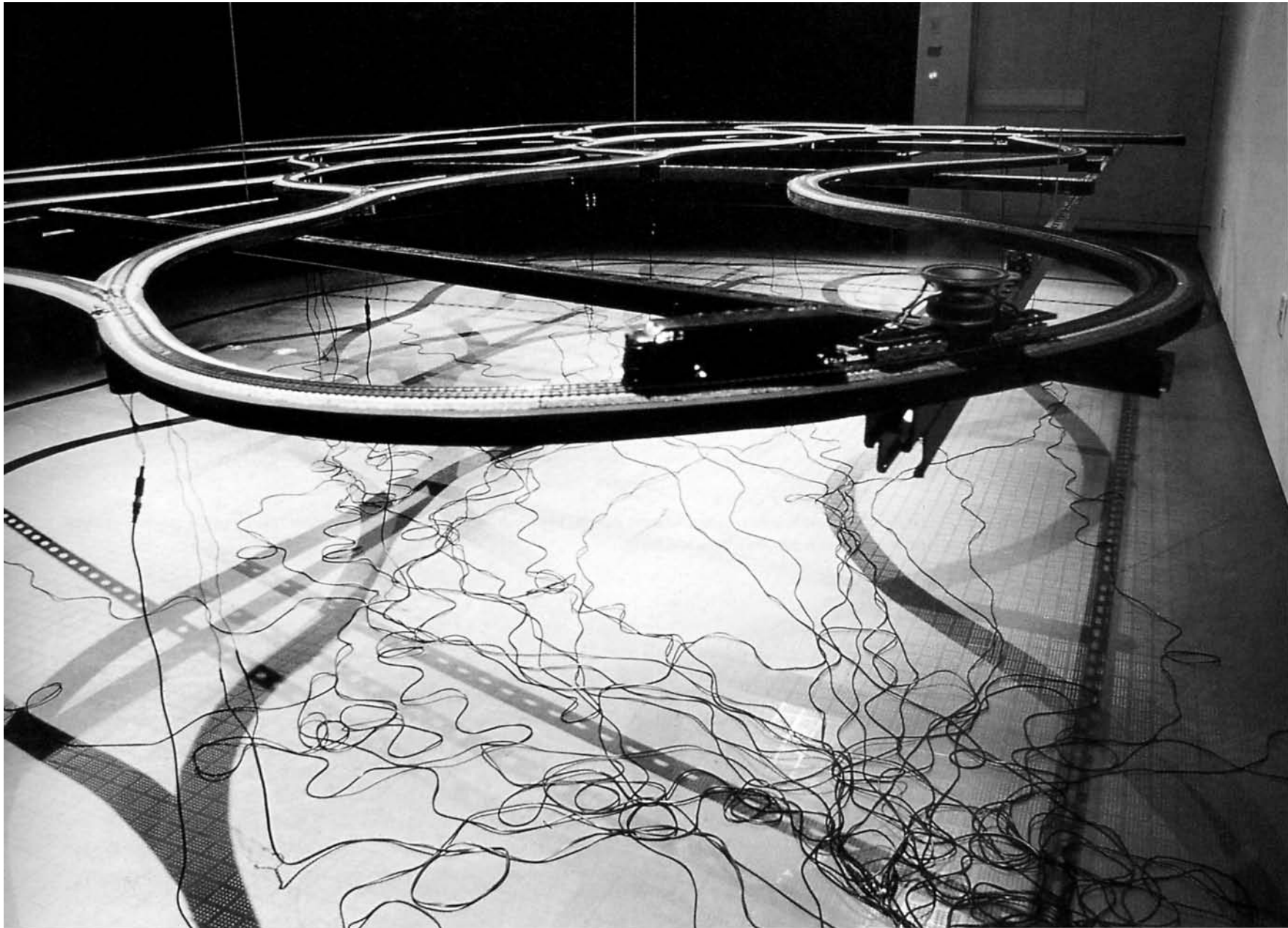
Die Bedeutung von Osborns Stücken bewegt sich oft in einem Spannungsverhältnis von Definition und Neudefinition. In seiner Installation **Blindfield** (1994), wird eine Reihe von Flügelventilatoren mit dünnen Drähten verbunden, an denen Kontaktmikrofone befestigt sind. Diese übertragen die Vibrationen der Drähte und Ventilatoren auf diejenigen Ventilatoren, deren Flügel durch Lautsprecher ersetzt sind. Wenn sich die Ventilatoren drehen, ändert sich die Dehnung der Drähte, was als langsames Auf- und Absteigen von Tönen zu hören ist. Das auch sichtbar veränderte Netzwerk der Drähte klingt wie ein beunruhigender Chor, der auf die konstante Anpassung in den Anforderungen beim Aufbau und Unterhalt sozialer Systeme verweist. Die Bezugnahme auf menschliche Aktivitäten geschieht hier aber nicht im wörtlichen Sinne, sondern ist metaphorisch zu verstehen.

Osborns Arbeit fordert den Besucher zum Nachdenken heraus. In einigen Fällen bringt uns die Arbeit zum Grübeln, zur Konzentration auf die Erfahrun-

gen anderer Menschen und zum Vergleich mit unseren eigenen Erfahrungen. In **Attempting Ziggurats** (1992) definiert Osborn die amerikanische Lebensweise mit der Darstellung ihres Gegensatzes. Er läßt Stimmen von Einwanderern und ausländischen Besuchern der USA aus roten Spielzeugwagen kommen. Sie erzählen von ihren frühesten Erinnerungen, ihren ersten Eindrücken von den USA und von ihren Plänen hier. Durch die Verbindung der Erfahrungen, die Außenstehende mit dem Land aller Möglichkeiten machten, mit dem Bild aus der eigenen Kindheit fordert Osborn uns auf, uns auf unsere gemeinsame Herkunft zu besinnen, auf deren Unterschiede und auf das Andauern der Hoffnung trotz der ungleichen Voraussetzungen und der ungenauen Definition dessen, was es heißt, Amerikaner zu sein.

Seine Arbeiten erzeugen eine Spannung zwischen Zufälligkeit und Determination, die beim Ablauf von Ursache- und Wirkungssystemen entstehen. Das ist auch in **Parabolica** (1996) der Fall: An dem Wagen einer Modelleisenbahn ist ein Lautsprecher befestigt, der während seiner Fahrt verschiedene Klänge überträgt. Er fährt im Kreis, kann aber am Ende einer Kreisbahn auch eine Variante der vorigen Fahrtroute nehmen. Wir sind Passagiere in diesem Zug, reisen in einer Lebensroutine, die sich niemals zu weit von der Normalität entfernt; dennoch haben wir die Möglichkeit, unseren eigenen Weg zu gehen ungeachtet aller Kräfte, die uns tendenziell in die Mittelmäßigkeit zwingen wollen.

Catherine Clark



Parabolica, 1995, Center for the Arts, San Francisco 1996

Die Installation verwendet hauptsächlich Teile eines Modelleisenbahnkastens: An einen Eisenbahnwaggon ist ein Lautsprecher montiert, der eine Vielzahl verschiedener Klänge überträgt, während er auf den Schienen herumfährt. Dieser Schienenkreislauf ist geschlossen, nur an einer Stelle gibt es eine komplizierte Schaltmatrix mit vielen Weichen zu neuen Schienensträngen, die letztlich aber auf die alte Bahn zurückführen. Die Weichen werden von der Matrix nach dem Zufallsprinzip so gestellt, daß jedesmal wenn der Zug vorbeikommt, er auch einen anderen Weg nimmt. Mit jeder Weiche ist ein spezifischer Klang verbunden, der erklingt, sobald ein Zug über diese Stelle fährt. Die Klänge kommen aus verschiedensten Quellen und beziehen sich auf Amtsgewalt (Pfeifen, Glocken, Sirenen), Wiederholung (mechanische Aktivitäten aller Art), Naturgewalt, Anwesenheit von Personen (Sprache) und soziale Kontexte (Menschengruppen jeder Größe). Indem sie Themen des freien Willens und der Selbstbestimmung gegen Begriffe von ständiger Einengung und Fremdkontrolle ausspielt, beschwört Parabolica eine individuelle Existenz, die endlos in einem ihr unbekanntem Umfeld zirkuliert.

Ed Osborn

roberto paci dalò/isabella bordoni

roberto paci dalò

1962 geboren in Rimini; lebt in Rimini.
1976-80 Studium der bildenden Kunst und Klarinette in Ravenna, Faenza, Rimini; danach Kompositionsstudium in Fiesole.
Kompositionen in traditionellen Gattungen wie Kammermusik, Sinfonik und Oper sowie Kompositionen für Installationen, Theater- und Medienproduktionen. Dalò beschäftigt sich intensiv mit dem Medium Rundfunk und entwickelt interaktive Computerprogramme.
Kompositionen (Auswahl):
1993 Nodas, Staatsoper Wien
1994 Realtime, ›Ars Electronica‹, Linz
1995 l'Uomo Meccanio, Arles

1985 gründeten Isabella Bordoni und Roberto Paci Dalò die Theaterkompanie ›Giardini Pensili‹; Inszenierungen zwischen traditionellem Theater und innovativer digitaler Technologie; ferner Zusammenarbeit im Spannungsbereich zwischen Wort und Klang.

Performances, Oper (Auswahl):

1987 Ecco I Giardini Pensili, Turin
1987 Crecando l'Opera d'Arte Totale, Rom
1994 Auroras, Berlin

Das Künstlerduo Isabella Bordoni und Roberto Paci Dalò und die von den beiden mitbegründete Künstlergruppe ›Giardini Pensili‹ (Die hängenden Gärten) stehen für ein eher universalistisches denn postmodernes ästhetisches Konzept. Zwei Charakteristika dieses Konzepts fallen zuerst auf: Bordoni/Dalò bevorzugen die Gruppenarbeit, und sie versuchen die klassischen Kunstgattungen in einer Gesamtszenierung miteinander zu verbinden. Beide Intentionen erinnern an ein barockes Kunstverständnis: Die barocke Invention, die phantasiervolle Ausgestaltung großer höfischer Feste in der Barockzeit mit Feuerwerken, mit Aufzügen und mit der Inszenierung von stehenden Bildern und Szenen des Alltagslebens, mit musikalischen und literarischen Darbietungen sowie sinnbildlichen Konstellationen konnte nur in der Zusammenarbeit aller Künstler, die in Diensten der jeweiligen Fürstenhäuser standen, realisiert werden.

In den 60er Jahren versuchten einige Künstler, die sich die bildnerischen wie die literarischen und die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten angeeignet hatten (z.B. Gerhard Rühm), aus der Konkreten Kunst ein Programm zur umfassenden Ästhetisierung des Alltagslebens zu entwickeln. Bordoni/Dalò haben ein ähnliches Programm aus den Erfahrungen im Umgang mit den elek-

isabella bordoni

1962 geboren in Rimini; lebt in Rimini.
1980-85 Lehrerin an einer Schule für taubstumme Kinder.
Schriftstellerin, Schauspielerin und Regisseurin; Arbeiten für Theater, Oper, Radio und Fernsehen. Kennzeichnend für ihren Schreibstil ist eine Sprache zwischen Poesie und Philosophie. Sie übersetzt ihre Texte in andere Sprachen, um ihre Bedeutungen zu erweitern. In Zusammenarbeit mit Musikern (u.a. David Moss, Stefano Scodanibbio, Llorenç Barber) entwickelte sie ein Projekt über ›Gesprochene Dichtung‹.
Schriftstellerische Arbeiten (Auswahl):
1985 Sentieri Segreti, Reggio Emilia
1990 Paesaggio con figure, Madrid
1992 Niemandland, Innsbruck

tronischen Medien abgeleitet: Dalò, der virtuose Klarinettist, nutzt für seine Musik nicht nur die traditionellen Instrumente, sondern ganz selbstverständlich auch elektronische Klänge und elektronische Steuerungsprogramme, seine akustischen Environments und Performances leben vom Zusammenspiel beider musikalischen Gerätschaften. Und Bordonis literarische Arbeiten sind assoziative Verwandlungen von Bewußtseinsemanationen, die über die surrealistische Evokation des Irrationalen hinausgehen und das Wissen um die Durchspielbarkeit serieller Sprachpermutationen für die Installation expressiver Assoziationstexte nutzen. Diese bilderreiche Poesie ist subjektiv, hermetisch, der rationalen Deutung kaum zugänglich; ihre schlüssigste Interpretation erfährt sie durch die Rezitation der Schauspielerin Bordoni.

Die (eher dem Knillischen totalen Schallspiel als dem literarischen Hörspiel verpflichteten) Klangkunstwerken von Bordoni/Dalò sind Ergebnisse einer offenen, nichtnormativen ästhetischen Praxis. Für den subjektiven künstlerischen Arbeitsprozeß bedeutet das: Akustische Zeichen und Zeichenfolgen werden auf ihre klangliche Attraktivität, auf ihre Verweiskraft auf das Besondere im Allgemeinen und auf ihre Symbolkraft hin ausgewählt und arrangiert. Die ›Komposition‹ ist immer eine gleichzeitige Einbindung in sprachliche Muster und in musikalisch-mathematische Strukturen. Das macht den Reiz ihrer Klanginstallationen wie ihrer Radiokunstproduktionen aus. Die sprachlichen Rhythmen sind musikalisch oder grafisch organisiert, und die musikalischen Strukturen folgen wechselnden rhetorischen Figuren und wechselnden Sprachmustern: Mal sind es narrative Gebilde, mal frei assoziierte, mal serielle. Die gleichsam in einem musikalisch-literarischen Formenabgleich entwickelten Stücke gewinnen somit einen theatralischen Charakter, und sie haben (hervorgerufen durch ihre innere Mehrdimensionalität) etwas Skulpturhaftes. Der Text, die Partitur, die Zeichnung, das ›Buch‹ bleiben als Objekte Fragment; die jeweilige Performance ist die immer neue Verwirklichung, eine immer wieder andere Interpretation. Diese formale und inhaltliche Offenheit ihrer künstlerischen Arbeit ermöglicht dem Künstlerduo Bordoni/Dalò die relativ konfliktfreie Zusammenarbeit mit anderen Musikern, Schauspielern, Poeten oder bildenden Künstlern in einer szenischen Gruppenarbeit. In diesem Sinn folgen die ›Giardini Pensili‹ der Utopie einer freien Vereinigung von Künstlern, wie es in der Barockzeit zum Beispiel die Pegnitz Schäfer waren.

Manfred Mixner

2 Isabella Bordoni, Roberto Paci Dalò



02. Berlin 7 marzo 1996

acoustic portrait

of the Land of Oz

ALEX ANDA

- A. Registros in luoghi
- B. Testi guida
- C. Frammenti strumentali
- D. Demetrio

Luoghi (Italia/Olanda...)
archivio

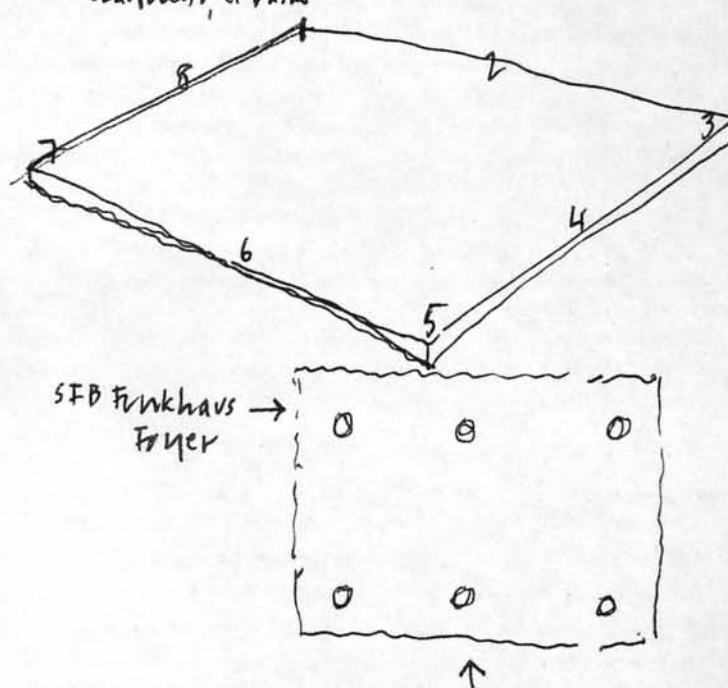


(italiano/tedesco)
ebraico

Tifati tradizione & Altare a Berlino

(chiedere a C. Lini)

Ensemble
viola, violino,
clarinetto, c. basso



Orchestra: ca. 30' (entro)

[computer-controlled sound environment]

ADAT

8 speakers

Si incorporano le voci e gli strumenti
iterazione e ciclo

accomunanza: Altezza
Ritmica

Fluss narrativi: (4 canti sulla circolarità del tempo
la natura ama nascondersi)

Skizze von Roberto Paci Dalò zu Oz, 1996

Oz ist eine Installation und ein Radiostück, das sich mit dem Konzept einer imaginären Stadt beschäftigt. Es ist eine Art Utopie von einer Stadt, die aus Klanglandschaften verschiedener Herkunft besteht – seien es existierende Orte oder die Phantasie des Autors.

Natürlich spiegelt jedes akustische Porträt einer Stadt die persönliche Sicht des Autors wider und korrespondiert vielleicht nicht einmal mit der gemeinhin verbreiteten Vorstellung von dieser Stadt. Der Hörer, der sich zum Beispiel mit Napoli beschäftigt, findet wahrscheinlich nicht die akustischen Klischees dieser besonderen Stadt. In Many Many Voices (einem Porträt von Berlin) ist die Qualität der deutschen Wörter, die wir hören, extrem reduziert, während die anderen Sprachen hervorgehoben sind. Damit erfolgt wieder eine andere Annäherung an die akustische Routine.

In Oz ist einerseits die Komposition ziemlich abstrakt, andererseits hat das Stück einen soliden erzählerischen Hintergrund, der aus einem Buch stammt, das lange vor der Komposition geschrieben wurde (aber kein Teil des Textes wurde für das Stück verwendet).

Warum ein Märchen? In einem Märchen gibt es normalerweise eine Konzentration universeller, kulturübergreifender Elemente. Es ist interessant, eine Grundlage zu haben, die von allen verstanden wird – Kinder eingeschlossen. So wird etwas, das in wenigen Sätzen erzählt werden kann, zu einem natürlichen Zugang für die Hör-Wahrnehmung.

Fantasie ist extrem gefährlich. Sie kennt keine Grenzen und läßt sich nicht beurteilen.

Beim Betreten von Oz sollte man obligatorisch eine grüne Brille aufsetzen. Sie wirkt wie ein Vorhängeschloß; sie ist ein Filter zum Beobachten, um in der Realität zu bleiben. Die Brille entstellt Farbe und Perspektive und überzieht die Wirklichkeit mit einem Traum, einem arglosen Traum. Sie befriedigt das Bedürfnis, sich in einem abgeschlossenen Raum zu schützen.

Wenn man in Oz eintritt, begegnen einem über die Pracht und den Glanz der Stadt zufriedene Einwohner; man begegnet auch einem Zauberer, der unfähig ist, Macht auszuüben, und der es bedauert, daß ihm die Macht zu täuschen fehlt.

Oz ist ein Kartenhaus, das nur durch den Wunsch, es zu wollen, entsteht. Oz ist erlebbar für den, der es lebt, weil er es will. Oz ist unlebbar für den, der sich an ein Zuhause erinnert, der sich nach einem Zuhause sehnt und nicht nach einem Traum. Oz ist ein fantastischer Ort, nach den Wünschen und Träumen der Kinder. So schien es, doch die Kinder wollen da nicht sein.

Es gibt keine Sprache, um sich in Oz zu verständigen. Oz kennt keine Gemeinschaft. Es gibt dort keine Konflikte, keine Vereinbarungen.

Isabella Bordoni/Roberto Paci Dalò

nam june paik

1932 geboren in Seoul; lebt seit 1964 in New York.

1952-56 Studium der Musik-, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Tokio, 1956-57 Musikgeschichte an der Universität München, 1957-58 Studium der Komposition an der Freiburger Musikhochschule.

1958-63 Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen am Studio für Elektronische Musik des WDR, Köln.

Ende der 50er Jahre Konzept der Aktionsmusik: Spektakuläre Effekte wie das Zertrümmern von Instrumenten oder die Provokation des Publikums werden zu Elementen seiner kompositorischen Arbeit.

Anfang der 60er Jahre erste Experimente mit Fernsehern, visuelle Aspekte gewinnen gleichrangige Bedeutung in seiner musikalischen Arbeit.

1963-64 Japanaufenthalt, zusammen mit Shuya Abe Experimente mit Elektromagneten an Farbfernsehern.

Ab 1964 Konzerte, Performances mit der Cellistin Charlotte Moorman; für sie schrieb er Kompositionen, entwarf Videoobjekte und musikalische Skulpturen.

1965 Kauf einer der ersten auf dem Markt erhältlichen tragbaren Videokameras; 1966 erste Skulptur aus Fernsehgeräten; 1970 zusammen mit Shuya Abe

Entwicklung eines Videosynthesizers. Ab Mitte der 70er Jahre Werkserie Closed Circuits; in den 80er Jahren Multi-Video-Installationen.

Neben zahlreichen Gruppenausstellungen Einzelausstellungen (Auswahl):

1963 Exposition of Music/Electronic Television, Galerie Parnass, Wuppertal

1974 Electronic Art IV, Galeria Bonino, New York

1976/77 Nam June Paik: Werke 1946-76, Kölnischer Kunstverein, Köln

Literatur: Nam June Paik. Video Time – Video Space, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Toni Stooss und Thomas Kellein, Ostfildern 1991 Nam June Paik. Baroque Laser, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Florian Matzner, Ostfildern 1995 Nam June Paik. Eine Data Base, Ausstellungskatalog Biennale di Venezia, hrsg. v. Klaus Bussmann und Florian Matzner, Ostfildern 1993 Nam June Paik, Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen, Briefe, Texte, hrsg. v. Edith Decker, Köln 1992 Nam June Paik, Art for 25 Million People. Bon jour Monsieur Orwell. Kunst und Satelliten in der Zukunft, hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1984 Edith Decker, Paik. Video, Köln 1988 Jean Paul Fargier, Nam June Paik, Paris 1989 Wulf Herzogenrath, Nam June Paik. Fluxus, Video, München 1983 Nam June Paik, Werke 1946-1976. Musik, Fluxus, Video, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1976.

1958 traf ich Nam June Paik das erste Mal in Deutschland. Ein oder zwei Jahre später war ich an Paiks Aufführung von *Etude for Pianoforte* in Köln. Hinter Paik befand sich ein offenes Fenster, das von der Decke bis zum Boden reichte. Paik bewegte sich so stark, daß man nicht verwundert gewesen wäre, wenn er sich vom fünften Stockwerk auf die Straße gestürzt hätte. Als er am Ende den Raum durch das dichtgedrängte Publikum verließ, waren wir alle starr vor Schrecken, stumm, als ob für die Ewigkeit. Keiner bewegte sich. Wir waren alle überwältigt. Dann klingelte das Telefon. »Es war Paik«, sagte Mary Bauermeister, »der sagte, daß die Aufführung vorbei sei.«

Ich zögerte, nochmals eine Aufführung von Nam June Paik zu besuchen. Während meines Studiums der indischen Philosophie wurden mir die neun hauptsächlichen Gefühlslagen der ästhetischen Tradition bewußt – die Rasas. Die vier schwarzen – Traurigkeit, Wildheit, Wut und Abscheulichkeit –, die

vier weißen – Mut, Erstaunen, Heiterkeit und Liebe – und als letzte die ohne Farbe, in der Mitte stehend, diejenige der alle Kunst dienen sollte – Ruhe oder Gelassenheit. Die *Etude for Pianoforte* war sicher schwarz, eine Mischung von Traurigkeit, Wut und Wildheit, alle drei getrennt von der Ruhe.

Einige Jahre später lud Paik Merce Cunningham und mich an die Canal Street in New York ein, um seine Arbeit *Zen for Film* anzuschauen – einen einstündigen Film ohne Bilder. »Der Geist ist wie ein Spiegel, worauf sich Staub sammelt. Das Problem ist es, den Staub zu entfernen.« »Wo ist der Spiegel? Wo ist der Staub?« In diesem Fall ist der Staub auf der Linse und auf dem weiß entwickelten Film. Es gibt nie etwas zu sehen.

Hier sind wir beide verbunden und zugleich getrennt. Mein *4'33''*, das stille Stück, ist Nam Junes *Zen for Film*. Der Unterschied besteht darin, daß seine Stille nicht vom Ton, sondern vom Bild ausgeht. Sein Leben, so scheint es mir, ist nicht Tönen, sondern Dingen gewidmet. Er ist ein Performance-Künstler und ein Bildhauer. Er setzt in Bewegung und Zeit um, macht Skulpturen mit Video. Als außergewöhnlicher Performance-Künstler interessiert sich Paik für die emotionale Wirkung seiner Arbeiten auf das Publikum. Und für sich selbst sammelt er seine Bildwelt, die er immer wieder verwendet, was der Arbeitsweise von Marcel Duchamp nicht unähnlich ist.

Von der Konzentration auf die schwarzen Rasas in *Etude for Pianoforte* zu der farblosen Ruhe in *Zen for Film* bewegte sich Paik auf die weißen Rasas zu...

John Cage

aus: John Cage, »Zum Werk von Nam June Paik« in Nam June Paik. Video Time – Video Space, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Kunsthaus Zürich, hrsg. v. Toni Stooss, Thomas Kellein, Ostfildern 1991



1 Nam June Paik und Charlotte Moorman mit Robot K 456, 1964

2 Violin with String (Violin to be dragged on the street), 1961-75, Twelfth Annual New York Avant-Garde Festival, 1975



Nam June Paik vor Videowand

charlemagne palestine

- 1947 geboren in New York; lebt in New York.
1966-67 Studium elektroakustischer Musik, zeitgenössischer Skulptur und Poesie an der New School for Social Research, New York.
1966-70 Studium von zeitgenössischer Poesie, Komposition, Gesang und Dirigieren am Mannes College of Music, New York.
1967-69 Studium von Film, Video, Multimedia und elektroakustischer Musik an der New York University.
1970-72 Studium von Multimedia, Installation und Happening am California Institute of the Arts, Los Angeles.
1964-70 Carillonneur an der St. Thomas Kirche, New York; 1965-69 Komposition elektroakustischer Musik; 1968-81 3-4 stündige Orgelperformances, in denen er nach Tönen und Mixturen sucht, die resonieren und ineinander verschmelzen; 1969-81 Kompositionen für Piano; Entwicklung einer eigenen Spieltechnik, die er ›Strumming‹ nennt; 1969-79 Singing Works und Body Performances; 1972-79 Videoarbeiten.
In den 80er Jahren Abwendung von Musik und Performances; seitdem künstlerisches Schaffen vorwiegend im Bereich der Skulptur.
Neben Kompositionen, Videos, Skulpturen, Gemälden zahlreiche Performance-Serien (Auswahl):
1972-74 illuminations, Galerie L'attico, Rom
1974-75 body music, Galerie Oppenheim, Köln
1975-77 battling the invisible, New York
1977-79 timbral assault and dark into dark, USA

literatur: Charlemagne Palestine, Ausstellungskatalog Centre d'Art Plastique, Saint-Fons 1992 Nicolette Richter, ›Anti-Ästhetik wird zum Ausdrucksmittel. Zu dem Videofilm Island Song von Charlemagne Palestine‹ in Positionen, 18, 1994, S. 28-30

Charlemagne Palestine ist neben La Monte Young, Riley, Glass, Reich und Conrad einer der Begründer der Minimal Music. Minimal Music war eine Reaktion auf die intensive Komplexität der damaligen zeitgenössischen Musik, wie sie etwa von Stockhausen und Boulez komponiert wurde. Palestine behauptet, daß die Minimal Music unabhängig von dem, was sie wurde, einem spontanen, ungeplant potentiell heiligen Ort entsprang.

Seine erste ernsthafte musikalische Erfahrung machte er während seiner Kindheit als Sänger von Borduntönen im Synagogenchor. Wenig später spielte er bei Aufführungen für Carillon – ein physisch sehr herausforderndes Instrument, da es mit den Fäusten geschlagen wird. 15 Jahre später setzte er diese Technik bei seinen oft sehr exzentrischen Performances auf dem Bösendorfer ›Imperial‹-Flügel wieder ein. Seltsame Kleidungsstücke, ausgestopfte Spielzeuge, Napoleon Cognac und endlose Zigaretten dienten ihm

als Requisiten in einer obsessiven klanglich-schamanischen Suche. Seine Bordunakkorde, die Aufmerksamkeit für resonierende Obertöne und die reine Physikalität der Klänge waren neu und richtungsweisend und hatten später einen großen Einfluß auf Glenn Branca, Sonic Youth und andere.

Palestine versteht sich selbst als Alchemist, der mit dem Aufbau und den Farben von Klang beschäftigt ist, die daraus gewonnenen Erkenntnisse in transzendente Erfahrungen umwandelt und damit einen Prozeß der inneren und sogar spirituellen Evolution artikuliert. Obwohl seine Musik von außen betrachtet unveränderlich erscheint, erneuert sie doch in einem natürlichen Prozeß ständig ihre Struktur. Palestines Musik ist ein fließendes Objekt, wie eine Quelle oder ein Geysir; fast in Abwesenheit von Musik wird ein großer Reichtum an Obertönen und organischen Strukturen geschaffen.

Roland Spekle

- 1 Charlemagne Palestine
- 2 God Bear, 1987, 500 x 250 x 500 cm





My Portrait of Myself (Peluchacrucion I)

Sonority for Carillon (projekt für »sonambiente – festival für hören und sehen«, Berlin, 1996)

1964 wurde ich als Carillonneur der St. Thomas Episcopal Church in New York City neben dem Museum of Modern Art engagiert

Obwohl man mich ursprünglich eingestellt hatte um Hymnen und leichte klassische Melodien für Leute zu spielen die um fünf Uhr nachmittags die Fifth Avenue entlanglaufen langweilte mich dieses Ritual schon bald stattdessen faszinierten mich immer mehr die Masse und klangliche Qualität der 25 Taylor-Glocken des Glockenraums in dem ich spielte

Schon damals war ich sehr fasziniert von der Musik Balis und Javas besonders dem Gamelan und von der zeitgenössischen Musik von Messiaen und Cage, Xenakis und Stockhausen Ich begann zu improvisieren und versuchte meine eigene Klangsprache auf diesem mit Fäusten und Füßen gespielten Glockeninstrument zu kreieren

Ich spielte sechs Tage die Woche täglich 25 Minuten und entwickelte eine Form die ich über sechs Jahre fortsetzte Diese bestand aus einer kurzen Hymne am Anfang dann etwa 15 Minuten meiner eigenen Inventionen die ich schließlich Birth of a Sonority in Progress nannte und abschließend einer weiteren Hymne Damals erfand ich eine Art Tägliche-Seifenoper-Form Das heißt der 15-minütige Teil des einen Tages setzte sich am nächsten Tag wie bei einer jahrelang fortlaufenden Seifenoperngeschichte fort In sechs Jahren hatte meine Arbeit etwa 1700 Episoden

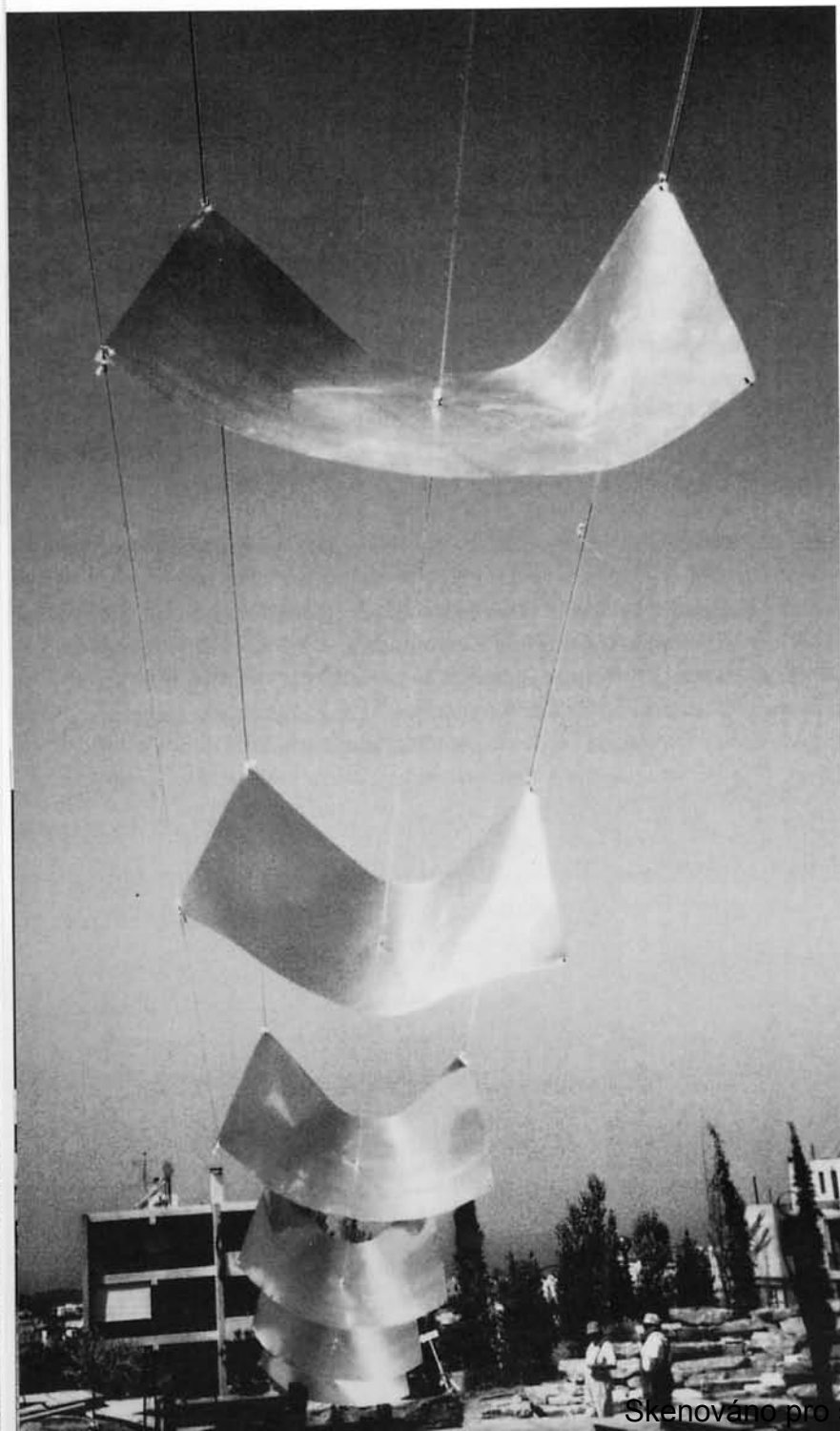
In der Version für Berlin hoffe ich einige Elemente dieser Arbeit auf eine neue Art weiterzuentwickeln Eine Art Medley aus 1700 seltsamen Episoden dieser meiner ersten offiziellen ewiglichen, minimalen klanglichen Untersuchung als Avant-Garde-Komponist der mit seinen gerade 17 Jahren als das Stück begann und mit seinen 23 Jahren als das Stück endete schon für seine elektronische und Klavier-Musik bekannt war Dies war mein erstes wirklich wichtiges Stück und hatte zahlreiche Einflüsse auf alle meine folgenden Arbeiten

Charlemagne Palestine, 1996

paul panhuysen

- 1934 geboren in Borgharen, Niederlande; lebt in Eindhoven.
1954-59 Studium der Malerei und Bildhauerei an der Jan van Eyck Akademie in Maastricht, parallel dazu Studium der Kunstsoziologie an der Staatlichen Universität, Utrecht.
1965 Gründung der Künstlergruppe ›De Bende van de Blauwe Hand‹, die der Fluxus-Bewegung nahestand. Seit Anfang der 70er Jahre entstehen neben seinem bildnerischen Schaffen immer mehr Klangkunstwerke, 1980 Gründung von Het Apollohuis in Eindhoven.
Seit 1982 Klangskulpturen und Klanginstallationen mit langen Saiten, deren Aufbau er auch für Performances nutzt.
Klangskulpturen, Klanginstallationen und Performances (Auswahl):
1987 ›Ars Electronica‹, Linz
1987 Aus dem Klavier, ›Tagung für Neue Musik‹, Darmstadt
1991 Le Piano Mécanique, Terra Incognita, ›Alternativa Festival‹, Moskau
1995 Gottfried, Josef und Maria oder die Notwendigkeit der Kunst, ›SoundArt 95‹, Hannover

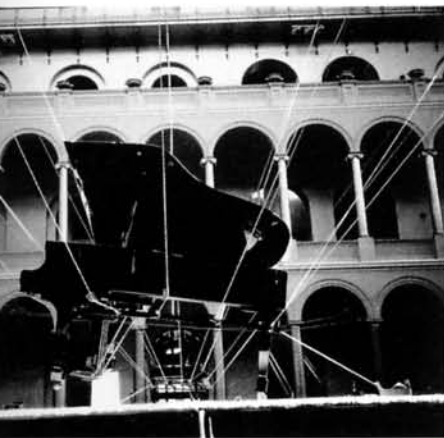
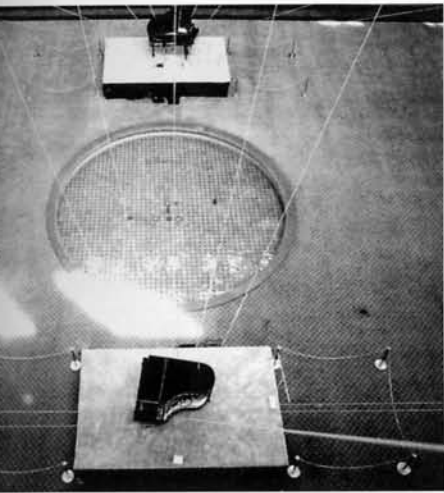
literatur: Paul Panhuysen, ›Kunst für das Jetzt für das Leben‹ in *Positionen*, 19, Mai 1994, S. 31-35 René van Peer, *Interviews with Soundartists*, Eindhoven 1993, S. 129-142



Kunst für das Jetzt, für das Leben, wie Paul Panhuysen einmal formulierte, beruht nicht auf einem fest zementierten Werkbegriff. Sie ist situativ gebunden. Die zeitlichen Transformationen von Räumlichem sind von begrenzter Dauer. Diese Kunst ist zerbrechlich wie das Leben.

Eine materialspezifische Bindung hat sich für den Maler und Bildhauer bereits in den 60er Jahren unter dem Eindruck der Fluxusbewegung aufgelöst. In den *Situasies* (1964) für Straßen, Plätze und Parks, an Happenings oder Events erinnernd, erkundete er, wie Sehen und Hören sich integrieren und wechselseitig verändern. 1965 entstand die erste Klangskulptur aus Musikinstrumenten, die in Konzerten gespielt wurde. Seit 1982 baut Panhuysen Installationen mit langen Saiten. Ungefähr 200 wurden inzwischen entworfen. Darin können vorgefundene Objekte eingelassen sein. Ihre dinglichen Verkrustungen oder ihre funktionale Bestimmung (z.B. als herkömmliches Musikinstrument) lösen sich in der Resonanz mit dem umgebenden Klang auf. Daneben sind bis in die jüngste Zeit Zeichnungen und Siebdrucke entstanden, mit denen geometrische Formen systematisch permutiert werden. Die Zahlenverhältnisse, auf denen sie beruhen, verwandeln sich im sinnlichen Eindruck zu Bewegung suggerierenden neuen Formen. Ein zentrales Thema von Panhuysen ist die Überführung geschlossener Systeme in offene Zustände. Auch die Klanginstallationen, die als dreidimensionale ›Zeichnungen‹ mit Stahlsaiten verstanden werden können, stellen Modulationen von tonsystemlichen Kalkulationen dar. In den Interferenzen der Schwingungen im Wechselspiel mit den plastisch-räumlichen Eigenschaften ergeben sich auch hier unvorhergesehene Konstellationen von sich bewegenden Klängen. Trotz der Ähnlichkeit des akustischen Eindrucks wäre der Klang der schwingenden Saite nicht durch eine elektronische Synthese ersetzbar. An den Gegenständen selbst soll die Möglichkeit einer neuen Erfahrung freigelegt werden. Sie ist nicht durch ein künstlerisches Objekt kontrollierbar, weil die Natur der Dinge und die sie umgebende Natur zu Mitspielern werden.

Helga de la Motte-Haber



Two Suspended Grand Pianos, 1990,
Washington

Grand Finale, 1996

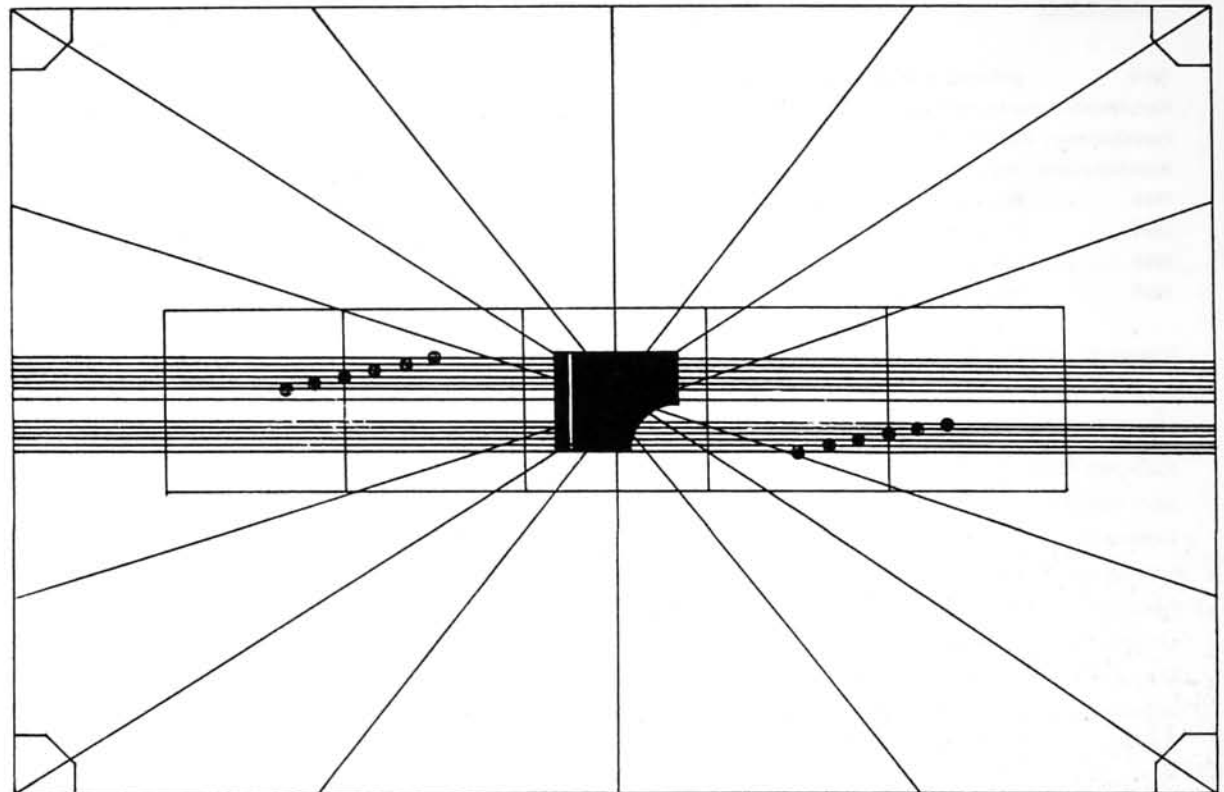
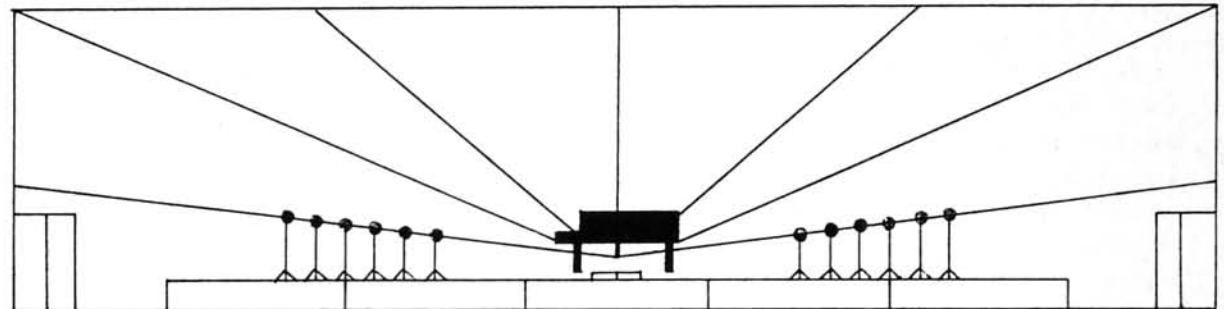


Diagram of a site-specific, computer-programmed, mechanical long string installation. Conceived for Sonambiente, Berlin, 1996. Title: "Grand Finale"



Paul Panhuysen, May 7, '96

In einem großen Raum von mindestens 6 Metern Höhe ist genau in der Mitte ein Flügel aufgehängt. Er wird von 16 Stahlsaiten (\varnothing 1,2 mm) getragen, die von der Decke zu einem Gestell gespannt sind. Das Gestell befindet sich direkt unter dem Resonanzkasten des Instruments, ungefähr 10 cm über dem variablen oberen Ende des Bühnenpodestes (3x3 m), das man für die Positionsjustierung des Flügels benötigt. In dieses Gestell sind 12 Löcher gebohrt, in denen sich lange Holzdübel befinden; sie berühren den Resonanzboden des Flügels. Von Wand zu Wand verlaufen unterhalb des Resonanzraumes und an den Dübeln entlang 12 parallele Saiten aus schwedischem Musikdraht (\varnothing 0,5 mm). Auf diesen Saiten wird gespielt: Während eines Konzertes werden sie mit der Hand und während der Ausstellungszeit von 12 Motoren gestrichen. Jeder Motor wird von einem eigenen Programm auf einem Mikrochip gesteuert. 4 Kontaktmikrofone sind auf dem Resonanzboden des Flügels befestigt; die Signale werden von zwei leistungsstarken, an den Wänden des Raumes befestigten Gitarrenverstärkern übertragen.

Paul Panhuysen

1954 geboren in Shandong, China; lebt in Berlin.

Kunstausbildung in Peking; Beginn der künstlerischen Laufbahn als Malerin; 1980-85 mehrere Untergrundaussstellungen in Peking; seit 1988 Gestaltung von Rauminstallationen. Zum Teil bezieht Qin in diese Arbeiten Klänge ein, für die sie Musik der Pekingoper und traditionelle chinesische Musik bearbeitet und verfremdet.

Ausstellungen (Auswahl):

1986 Kunstverein Heidelberg

1994 Fang He, Projekt im Sommerpalast, Peking

1995 ›Leiblicher Logos‹, Staatsgalerie, Stuttgart

1996 Qing Zhou (Schwebende Boote), ›Interventionen 5‹, Sprengel Museum, Hannover

Literatur: Yufen Qin: Yu Li (In Wolken treibend), Ausstellungskatalog Offenes Kulturhaus des Landes Oberösterreich, Arolzmünster 1996

Mehrere hundert etwa ein Meter lange Bambusrohre hängen in engem, gleichmäßigem Abstand von der Decke des Raumes; mal höher, mal tiefer reichend, aber immer in Brusthöhe des Betrachters. Aus einigen dringt leise Flötenmusik. Kleine Lautsprecher sind in ihnen verborgen. Es ist ein traditionelles chinesisches Lied, das, elektronisch verfremdet, aus sechs Tonkanälen zu hören ist. Der Besucher ist aufgefordert, in diesen Wald aus Bambusstäben einzudringen, sich langsam in ihm zu bewegen und den Klängen zu lauschen. Die chinesische Künstlerin Yufen Qin beschäftigt sich seit 1988 mit Rauminstallationen. Es ist ihr Anliegen, daß die Menschen in der Betrachtung dieser Arbeiten zur Gelassenheit zurückfinden. »Ich möchte sie in eine meditative Stimmung versetzen, in der sie die Poesie im Alltag sehen, fühlen und atmen können«, äußerte die Künstlerin in einem Interview. Um dieses Ziel zu erreichen, begibt sich Yufen Qin auf die Suche nach dem Schwebzustand zwischen den Extremen. In ihren Installationen kombiniert sie Schwere mit Leichtigkeit, Stillstand mit Bewegung, Starre mit Biegsamkeit und läßt Musik und Schweigen aufeinandertreffen. Sie folgt ganz der traditionellen chinesischen Philosophie, wenn sie erklärt, daß nur dort, wo die Konfrontation des Gegensätzlichen in einen Zustand der Balance mündet, tiefe Ruhe und wahrhafte Gelassenheit eintreten können.

Die Gegenstände und Materialien, die Yufen Qin für ihre Installation auswählt, können sowohl aus dem europäischen als auch asiatischen Kulturkreis

stammen. Sie müssen jedoch Bestandteile ihres persönlichen Alltags sein. Für die Installation **Frühling in der Jadehalle** (1995) verwendete die Künstlerin mehr als hundert klappbare Wäscheständer. In der Rauminstallation **Qing Zhou (Schwebende Boote)** (1996) im Sprengel Museum, Hannover, ließ Yufen Qin 3000 Mundschutze von der Decke des Museumsplatzes im Inneren des Gebäudes hängen. In beiden Installationen wurde die ganz besondere Fähigkeit der Künstlerin deutlich, schlichte Alltagsgegenstände in ästhetisches Material zu verwandeln. Durch die serielle Inszenierung konnte der Betrachter die alltägliche Funktion der Gegenstände ›übersehen‹ und sie statt dessen als ästhetische Formationen wahrnehmen.

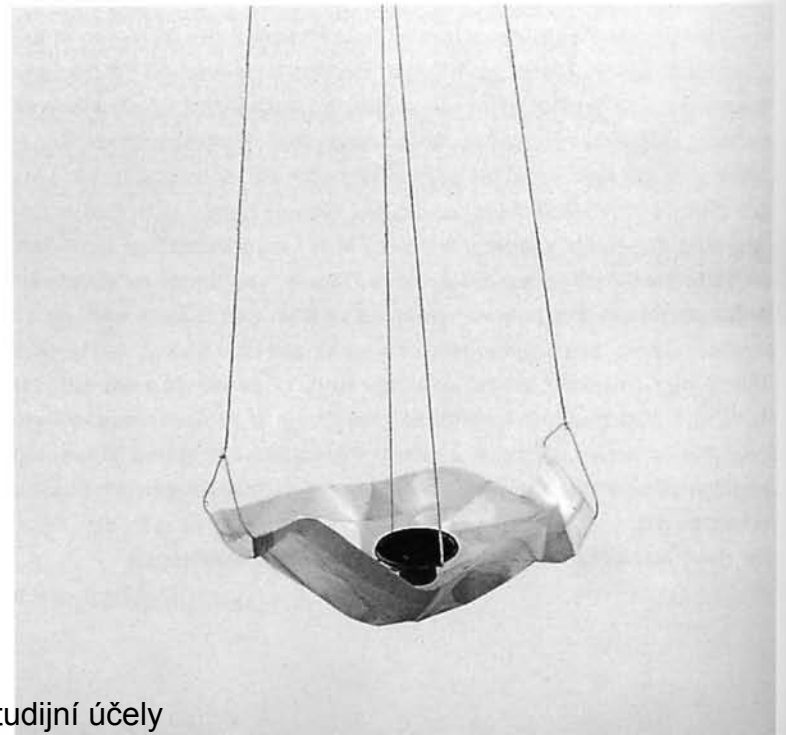
Auch in der Installation **Bambuswald** verwendet Yufen Qin ein Material, mit dem sie sich täglich umgibt. Bambus spielt darüber hinaus eine Schlüsselrolle in der chinesischen Tradition und trägt zahlreiche symbolische Bedeutungen. Im Alltag wird er als Nutzpflanze vielfältig eingesetzt; so werden Flöten und andere Musikinstrumente aus Bambusrohren hergestellt.

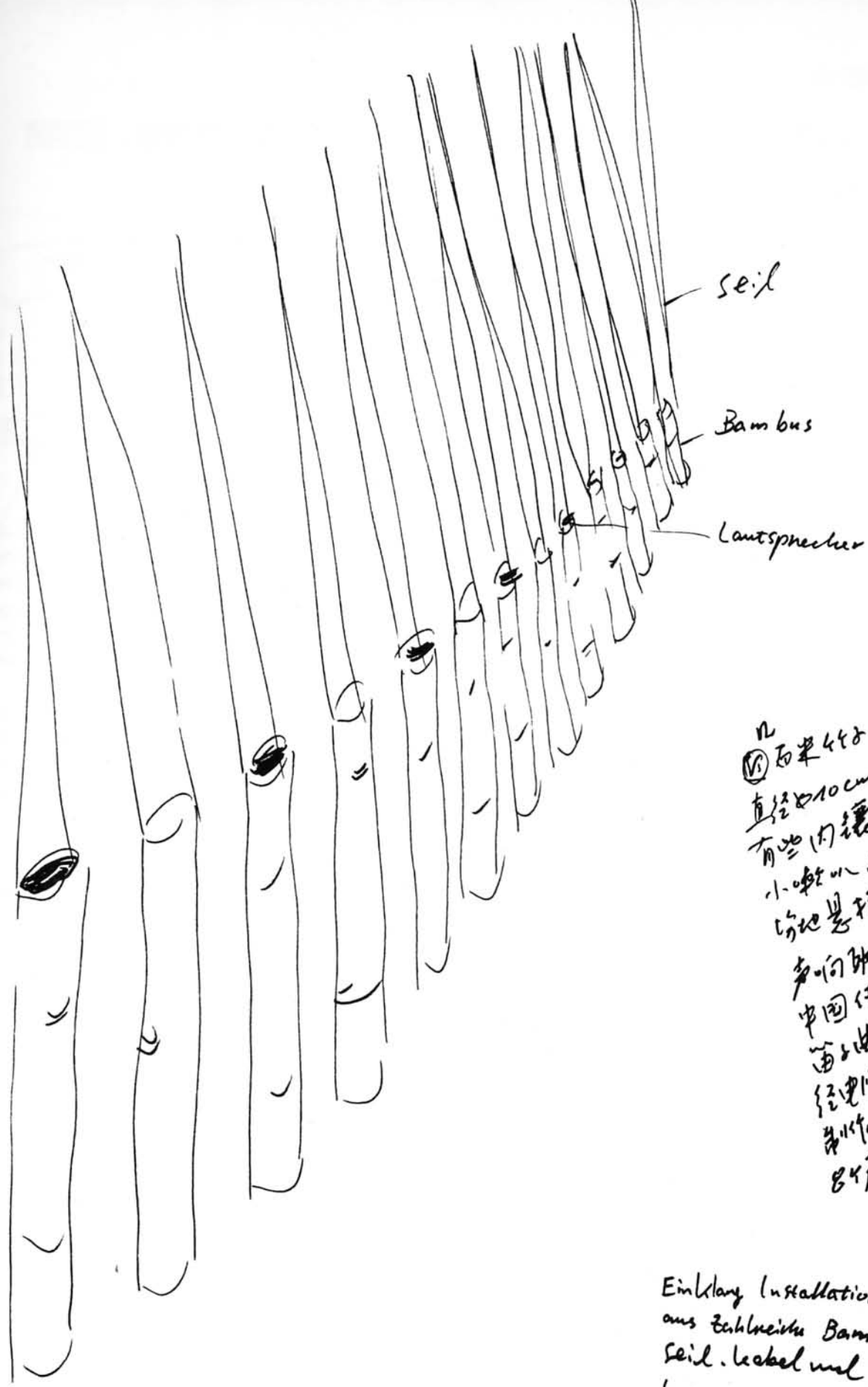
Die chinesische Musik ist ein wiederkehrendes Element in den Arbeiten Yufen Qins. Sie bietet der Künstlerin die Möglichkeit, die Poesie in den von ihr geschaffenen Räumen anklingen zu lassen. Der Betrachter soll von der meditativen Atmosphäre verzaubert werden und dem Reichtum und der Heiterkeit in den Installationen nachspüren.

Susanne Meyer-Büser

1 Qing Zhou (Schwebende Boote), 1996, Klanginstallation, Sprengel Museum, Hannover; Mundschutze, Fäden, Lautsprecher, Kabel; zu hören ist eine vierkanalige Komposition verfremdeter Klänge des traditionellen chinesischen Saiteninstrumentes Zheng

2 Qing Zhou, 1996, Detail





几
 ① 西米竹子
 直径约10cm
 有些内径
 小喇叭. 祝
 你地是桂.
 声响材料于
 中国传统
 笛子曲调.
 经刘总改变
 制作后. 由
 8个声道播放.

Einklang Installation
 aus zählreichtu Bambus,
 Seil, Leckel und
 Lautsprecher.

Chu yun -

Zhu Lin (Bambuswald), 1996

martin riches

- 1942 geboren auf der Isle of Wight; lebt seit 1969 in Berlin.
1961-68 Architekturstudium an der Architectural Association, London.
1969-78 Arbeit als Architekt.
Seit 1979 bildender Künstler; Entwurf von Maschinen, die menschliche Tätigkeiten ausführen, z. B. gehen, schreiben, zeichnen, sprechen und musizieren.
Tom Johnson und andere Komponisten schrieben Werke für verschiedene seiner Musikmaschinen.
Seit 1973 Ausstellungen, Installationen und Konzerte mit Kompositionen für seine mechanischen Musikinstrumente (Auswahl):
1980 ›Écouter par les Yeux‹, Paris
1983 Institute of Contemporary Art, London
1987 ›Echo Festival‹, Het Apollohuis, Eindhoven
1995 Electrum – Museum der Elektrizität, Hamburg

literatur: Jasia Reichardt, ›Machines and Art‹ in *Leonardo*, 20, 1987, Heft 4, S. 67-72
Martin Riches *Machines*, Ausstellungskatalog Museum der Elektrizität, Hamburg 1995
René van Peer, *Interviews with Soundartists*, Eindhoven 1993, S. 45-53

Martin Riches' erste Musikmaschine, die **Flute Playing Machine** entstand 1979 auf Anregung von Eberhard Blum. Nachdem Riches sich die nötigen instrumentenbautechnischen Kenntnisse angeeignet hatte, konstruierte er eine selbstspielende Altflöte (Umfang g - g'), deren Programmierung auf eine lange Transparentfolie aufgezeichnet wird, ähnlich den gestanzten Papierrollen des Player Piano. Die Abtastung erfolgt jedoch in zweifacher Weise optisch: 1. über ein Lesegerät mit 15 Fotozellen, das die optisch codierte Information für die Tonklappen und das Anblasventil an den Flötenspielmehanismus weiterreicht; 2. kann auch das Publikum die Folie bequem ›in Echtzeit‹ mitverfolgen.

Riches' Maschinen nehmen, obwohl sie mit äußerster handwerklicher Sorgfalt hergestellt sind, durch den ihnen dennoch verbleibenden Charme des Selbstgebauten für sich ein, eine Eigenschaft, die sie zusammen mit ihrer formalen Überschaubarkeit in Wesensverwandtschaft mit den Stücken des Komponisten Tom Johnson setzt. Die einfachen Muster von Johnsons Stücken rufen förmlich nach der visuellen Darstellungsweise von Riches' Music Rolls. Bei seinen **Reversibles** (1983) für die **Flute Playing Machine** nutzt Johnson die Transparenz des Partiturmateri als und ersinnt gewissermaßen doppelt-palindromische Stücke, die der Maschine von beiden Seiten und in beiden Leserichtungen verfüttert werden können.

Die Vorführungen von Riches' Musikmaschinen finden meist als Konzerte, gelegentlich in Installationsform statt. Bei der **Linear Percussion Installation**

(1988) sind 8 kurze Stücke, von Johnson eigens für diese Arbeit verfaßt, auf einem EPROM gespeichert. Als Klangerzeuger dienen 24 Klangstäbe, jeder mit einem ferngesteuerten Hartholzschlegel, jeder auf einem dünnen Ständer knapp über Augenhöhe positioniert. Die Installation kann bis zu einer Länge von etwa 100 Metern ausgedehnt werden. Johnsons **Eight Pieces**, die mit überraschender Konsequenz leicht faßlichen Regeln folgen, füllen diesen Raum kongenial aus, verwenden ihn wie ein imaginäres Brettspiel.

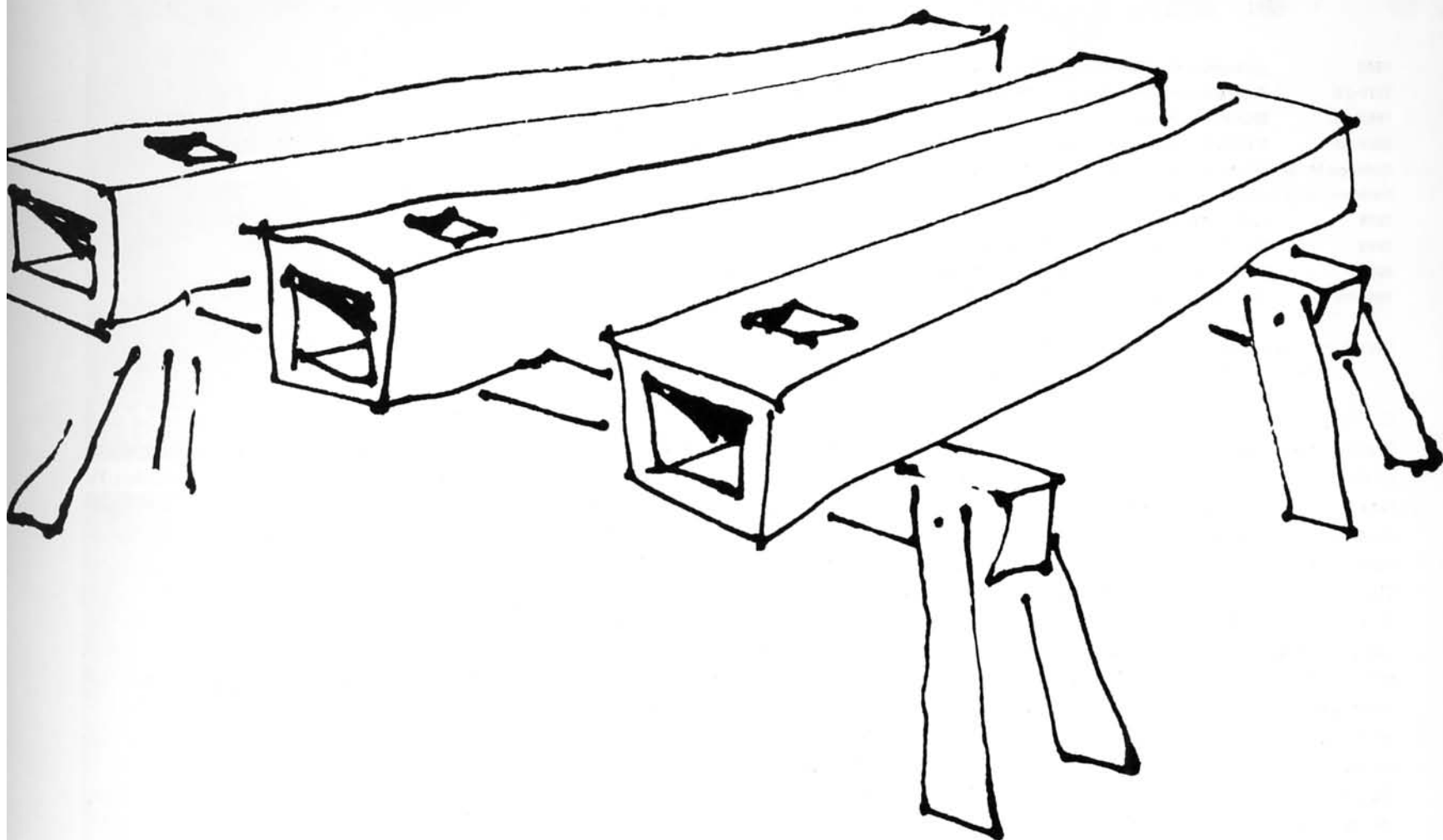
Neben der automatischen Flöte, einer selbstspielenden Geige und mehreren perkussiven Arbeiten konstruiert Riches Musikmaschinen mit Orgelpfeifen. Sein besonderes Interesse gilt darüber hinaus der synthetischen Sprachzeugung, zu welchem Zweck er 1990-92 seine **Talking Machine** anfertigte. Die Schallerzeugung erfolgt rein akustisch über 32 Orgelpfeifen, die mit entsprechenden, der Form der menschlichen Mundhöhle bei Aussprache des jeweiligen Phonems nachgebildeten Resonatoren ausgestattet sind.

Verglichen mit den imposanten High-Tech-Apparaten einiger seiner Kollegen nehmen sich Riches' Musikmaschinen bescheiden aus. Das ist jedoch nur eine ihrer Tugenden. Sie sind sorgfältig konstruiert und werden von diversen Komponisten mit perfekt auf sie zugeschnittenen Musiken versehen. Ihr besonderer Vorzug ist die Übereinstimmung der akustischen und visuellen Abläufe; man kann genau hören und sehen, wie sie funktionieren. **Frank Gertich**

aus: Frank Gertich, ›Real erklingender Mechanismus‹ in *Neue Zeitschrift für Musik*, März/April 1995

- 1 Martin Riches mit einigen seiner Music Machines
- 2 Martin Riches gibt seinen Talking Machines Sprechunterricht





Ein Ton/A Note, 1985, 1994, 1996; 3 Pfeifen, Länge 243 cm,
mit eingebautem Gebläse, auf 2 Holzböcken

Ein Ton ist, wie der Titel schon sagt, recht minimalistisch. Das Werk besteht aus drei Orgelpfeifen, die auf fast die gleiche Tonhöhe gestimmt sind. Wenn mehr als eine Pfeife erklingt, entstehen Schwebungen (Interferenzen) oder ›Beats‹.

Als ich 1994 die drei Pfeifen im österreichischen Schloß Ottenstein installierte, hingen sie hoch unter der Decke und wurden von drei Einbruchsmeldern gesteuert: ein scheinbar zufälliger Klang, beeinflusst durch die Bewegungen der Zuschauer. Mein Freund Peter Vogel hat mich damals gefragt, ob es möglich wäre, an den Sensoren vorbei zu schleichen, ohne die Installation in Gang zu setzen. Antwort: Mir ist es nicht gelungen.

Da sich diese Installation jetzt in einem Gebäude befindet, das der Erzeugung von Wellen dient, hielt ich es diesmal für angemessener, die drei Gebläse an drei einfache Handschalter anzuschließen, so daß das Publikum die physikalischen Vorgänge selbst ausprobieren und nachvollziehen kann. Man kann die Schwebungen zusätzlich beeinflussen, wenn man mit der Hand die Öffnungen der Pfeifen abdeckt.

Vier Grundeinstellungen sind gegeben:

- ist eine Pfeife an, entsteht nur ein sanftes Surren;
- sind zwei Pfeifen an, entstehen regelmäßige Schwebungen;
- sind alle drei Pfeifen an, entstehen rhythmische Schwebungen;
- ist keine Pfeife an, herrscht Stille.

Martin Riches

don ritter

- 1959 geboren in Camrose, Kanada; lebt seit 1989 in Montréal.
1977-79 Studium der Elektrotechnik am Northern Alberta Institute of Technology, Edmonton.
1982-86 Studium der bildenden Kunst und der Psychologie an der University of Waterloo.
1986-88 Studium der visuellen Kommunikation am MIT, Cambridge, Massachusetts.
Anfangs Maler und Bildhauer; seit 1986 interaktive Videoperformances und Installationen.

Performances und Installationen (Auswahl):

- 1989 Underground Orpheus, The Music Gallery, Toronto
1990 The Empty Chair, The Kitchen, New York
1990 Beat & Cloudmouth, »New Music America«, Montréal
1994-95 FIT, Sam Museum, Osaka

literatur: »Don Ritter. Interactive Video as a Way of Life« in *Music Works*, 56, 1993, S. 48-54

Die Performances und interaktiven Installationen des kanadischen Künstlers Don Ritter verschmelzen Technologie und menschliches Handeln zu einer lebendigen, kurzlebigen visuellen Kunstform. Ritters Arbeiten lassen das Publikum zu aktiven Teilnehmern im kreativen Prozeß werden, und sie befreien den Zuschauer von der passiven Betrachterhaltung, die meistens bei visueller Kunst gefordert wird.

Ritter begann seine bildnerische Arbeit als Maler und Bildhauer. Seine elektronische Kunst umfaßt seine verschiedenen Interessen auf den Gebieten der Psychologie, der Schnittstellenentwicklung, des Ingenieurwesens und seine lebenslangen Begeisterung für Technologie. In den 80er Jahren begann Ritter mit Musikern zusammenzuarbeiten und entwickelte seine »Orpheus«-Software, die es ermöglicht, Bilder wie ein »Instrument« zu spielen. Mit dieser einmaligen Software können Real-Time-Video-Bilder auf Musik oder MIDI-Daten reagieren. Wird sie mit improvisierter Musik kombiniert, kann mit »Orpheus« gleichzeitig ein Kunstwerk geschaffen und rezipiert werden.

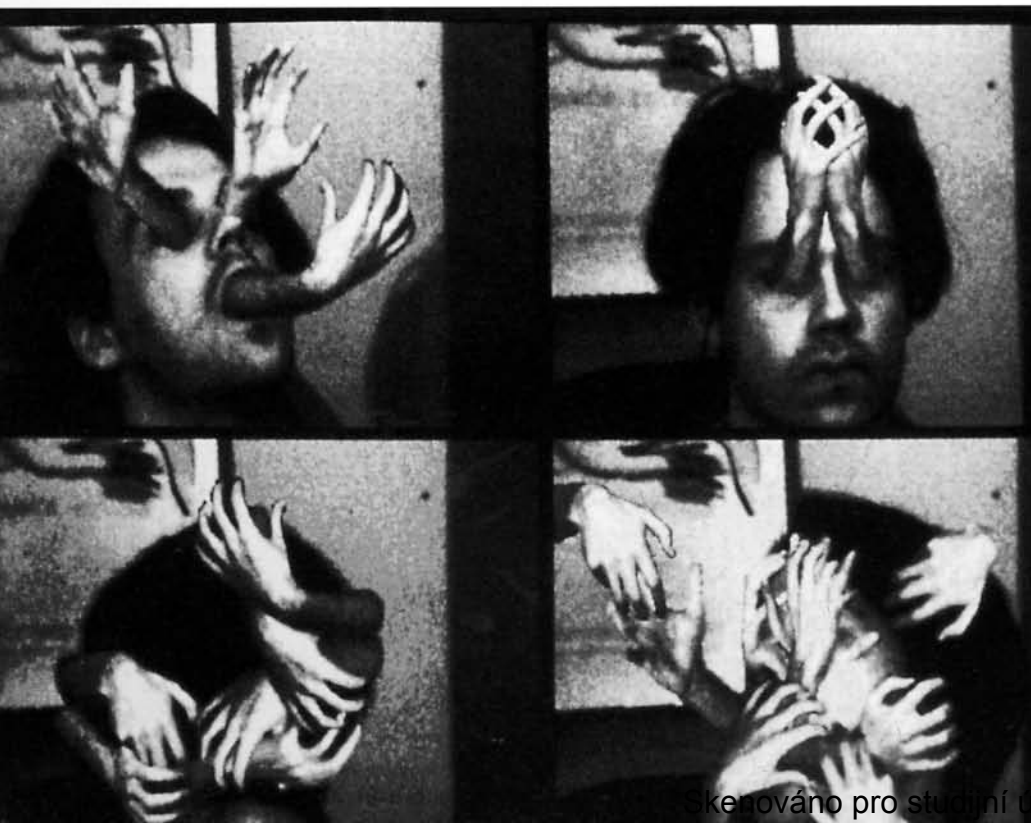
Wie seine Performances ermöglichen auch Ritters Installationen die ständige Kontrolle von Klang und/oder Bildern durch einen Menschen in Echtzeit. Grundsätzlich sind sie Kunstwerke zur Mitarbeit. Installationen wie seine Serie *Captured Moments* sind vom Zuschauer abhängig, der ihren Ablauf bestimmt. In der Installation *Intersection* reagiert der Klang von Autos entlang

einer vierspurigen Straße auf die Anwesenheit von Zuschauern auf dem Platz. Infrarot-Sensoren bestimmen die Position des Besuchers und verändern den Klang der ankommenden Autos entsprechend. Dagegen erfordert *TV Guides*, daß die Zuschauer völlig unbeweglich bleiben, wenn sie eine Fernsehübertragung sehen möchten. Sobald die Detektoren nur die kleinste Bewegung registrieren, wird der Bildschirm schwarz, der Ton blendet aus und eine Textbotschaft erscheint, die die Zuschauer auffordert, innezuhalten.

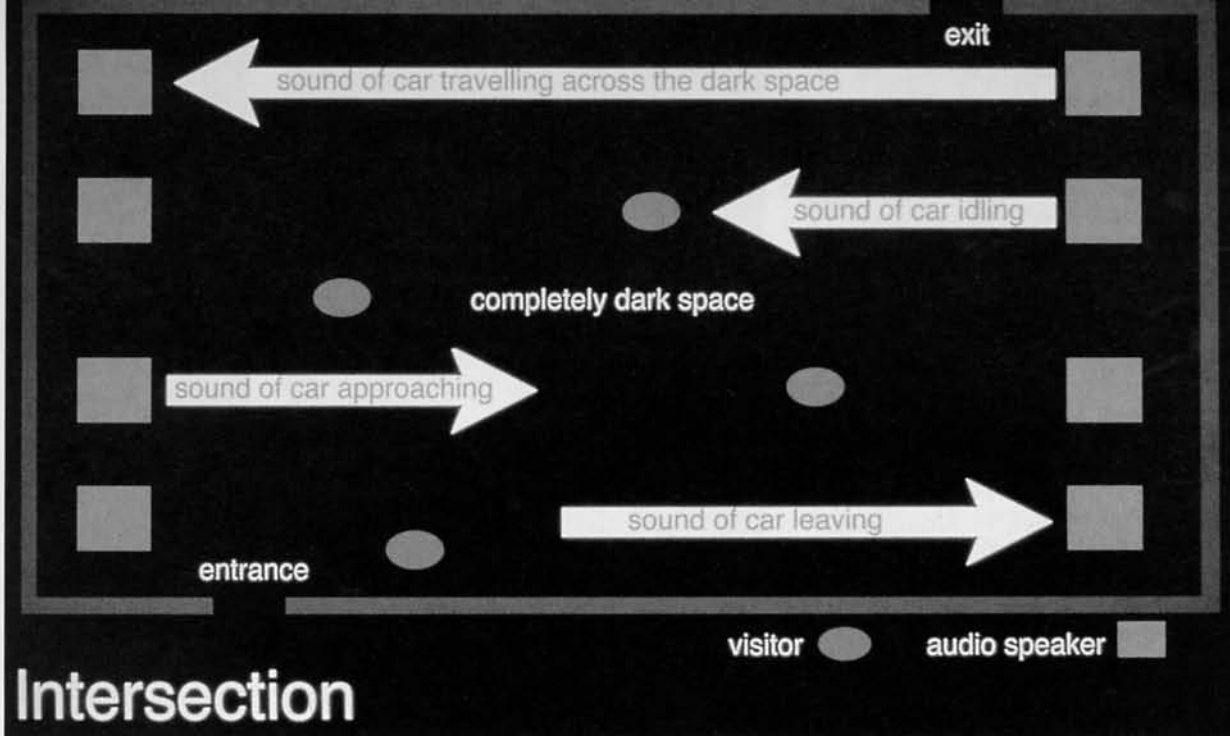
In Ritters Installationen ist der Beobachter von Technologie eingehüllt, er wird ebenso Teil der Arbeit wie die Sensoren, Lautsprecher und die Videoausrüstung. Menschliches Handeln wird mit technologischen Systemen verschmolzen und erzeugt einen symbiotischen und kybernetischen Hybriden. Indem er Teil der Maschine wird, erweckt der Zuschauer Ritters Kunst zum Leben.

Auf eine Weise bringen diese Installationen die Konzepte von Spektakel (Debord) und Überwachung (Foucault) zum kollabieren. Die Performance von Ritters Spektakel ist ebenso abhängig von den Handlungen des Zuschauers wie von seiner Überwachung. Die Plazierung und Bewegung jedes Besuchers im Raum wird von Sensoren observiert, die eine Reaktion in der Installation auslösen. Ironischerweise ist es letzten Endes die Überwachung, die dem Zuschauer die Macht über die Kunst gibt.

Julie Cryslar



1 Stithy, 1988, Videoinstallation



Intersection, 1993-95; unten: eine der beiden Lautsprecherreihen bei eingeschaltetem Licht

Die Installation *Intersection* präsentiert dem Besucher Klänge von schnell fahrenden Autos in einem abgedunkelten Raum. Die Illusion von vier unsichtbaren Fahrstreifen wird mit vier Lautsprecherpaaren erzeugt. An jedem unsichtbaren Ende einer Spur steht ein Stereopaar, aus dem jeweils verschiedene Autogeräusche zu hören sind. Befindet sich ein Besucher auf einer Spur, auf der sich ein Auto nähert, hält dieses mit quietschenden Reifen an und bleibt mit laufendem Motor stehen, während auf den anderen Spuren der Verkehr weiterfließt. Verläßt der Besucher die Spur des haltenden Fahrzeuges, fährt dieses wieder an und entfernt sich, verbleibt er aber auf der Spur, kracht der nachfolgende Verkehr auf das haltende Auto – wie auf der Autobahn. Sicherheitszonen befinden sich zwischen den Spuren; dort können sich Besucher aufhalten, ohne den Verkehr zu beeinflussen. Die Zahl der Besucher ist unbegrenzt.

Die Klanginstallation *Intersection* gehört zu einer Serie von drei Installationen mit dem Titel *Captured Moments*. In dieser interaktiven Video- und Klanginstallationsserie werden vier gebräuchliche Interaktionstypen präsentiert: die Interaktion von Menschen untereinander, diejenigen von Menschen mit der Natur, mit Maschinen oder Massenmedien. Klang und Bilder laufen ständig in den Installationen, auch wenn kein Besucher anwesend ist. Sind jedoch Besucher da, beeinflussen sie die Installation. Spezielle Klänge und Bilder werden je nach Anzahl, Platzierung, Bewegung, Bewegungslosigkeit und zeitlicher Aktivität der Besucher zu hören sein. Die Installation, bei der es um die Interaktion von Menschen und Maschinen geht, ist *Intersection*.

Don Ritter

johannes rosenberg* Einer der wichtigsten Aspekte von Rosenbergs Arbeit war der Prozeß, in dem er die Violine aus dem Konzertsaal entfernte und in eine neue Umgebung verpflanzte. Manchmal manifestierte sich das bei Performances an exotischen Orten (z. B. am Meer, an der Autobahn, mit gefütterten Papageien, in einem Einkaufscenter, in einem Verschlag zum Schafscheren oder beim Warten auf einen Zug vor den Schienen im australischen Hinterland). Aber immer wurde das Instrument auf die traditionelle Art benutzt. Manchmal modifizierte er das Instrument, um es den Anforderungen eines spezifischen Ortes anzupassen.

Zum Beispiel die Violine auf Rädern, mit drei Hälsen und zwei Kolben – geschaffen, um das australische Hinterland zu durchqueren; die Tromba-Matrosen-Violine – ein zweckgebundenes Instrument, das von den wechselnden Gezeiten gespielt werden soll; die Megaphon-Violine für Straßenperformances oder die aeolischen Windmühlen- und Segel-Violen mit ihren klar definierten Funktionen.

Manchmal hatten Rosenbergs Instrumente wenig mit der Ästhetik der Violine zu tun, dafür aber mehr mit der Lösung von Alltagsproblemen. Das führte zur Kreation der ›Hammers‹ (der Summer) – einfache, langgezogene Tonbänder, die statt Pferdehaar in Violinbögen gespannt wurden; das Instrument wurde dann in die Luft geworfen wie ein Bumerang. Auf diese Weise war der Geigenspieler in der Lage, die kilometerlangen dumpfen Aufnahmen zu verwerten, die in seinem Studio herumlagen.

Auf seinen langen, geradezu besessenen Märschen im Hinterland (man fühlt sich sofort an Percy Grainger erinnert) wünschte sich Rosenberg manchmal musikalische Begleitung. Die Lösung erschien ihm als Geistesblitz und ermöglicht eine Einsicht in den Denkprozeß des Meisters. Die Violine (kopfüber gespielt und ohne gebogene Brücke) sollte der Bogen werden: Die Hunderte von Meilen durchgehender Zaundraht würden dagegen die Violine sein. Daß die ständige Stimmungsanpassung durch Drehen der Pfosten erfolgen sollte, versteht sich eigentlich von selbst. (Wenn der Musiker eine Wanderpause benötigte, würde üblicherweise der Wind aushelfen, und innerhalb von 20 Minuten könnte der Zaun von selbst singen.) Mit dieser Methode konnte Rosenberg fast 900 Kilometer ›Zaun‹-Musik für sich verbuchen. Doch der ›reale‹ Violinist erhielt vorerst keine Unterstützung für sein Kunstwerk.

›Wie können wir also real definieren, wenn wir bereits die kulturelle Umgebung verlassen haben, in der wir ›wirklich‹ sehen können? Wir sind des Realen

müde geworden und von dem was das Reale geworden ist, das ›Werden‹, die Reproduktion dessen, was in den letzten 20 Jahren Kunst war, und der konsequente Rückkoppelungseffekt der endlosen Reproduktion. Möchten Sie sich übergeben? Ich glaube, das sollten wir. Wie der alte Wichser Baudrillard sagte: "Käse ist nicht mehr möglich, weil das Wort für Molkerei seine ›Bedeutung‹ verloren hat und ›Bedeutung‹ ist trockengemolken von Leuten wie mir." Sie mögen fragen, wieviele Rosenbergs es gibt. Und ich würde sagen, so viele wie nötig sind.

Kurzum: Rosenberg wollte den größten Teil West-, Zentral- und Nordostaustraliens mit selbstreproduzierenden Violinen bedecken. Er wollte einen Exorzismus der zeitgenössischen Kunst dirigieren – zu Tode reproduzieren oder zumindest bis zum Tod der Kunst, aber vielleicht zu seinem eigenen Tod.

Rosenberg erhielt schließlich finanzielle Unterstützung von den folgenden Organisationen: Union Carbide, Peter Morris, United Press, Bond Corporation und Holmes a Court. Sie investierten in das Projekt in Spekulation auf Gewinn in Folge der Entwicklung des Gebietes zu einer internationalen Touristenattraktion. Rosenberg hatte keine Skrupel bezüglich ›schmutzigen‹ Geldes – für ihn gab es so etwas wie ›sauberes‹ Geld für die Kunst gar nicht. Aber es gab da so etwas wie eine saubere Umgebung, und die Violinen (aus recycelten Kunstkatalogen und Kaffeehaustischen hergestellt) waren kompostierbar. Rosenberg sah voraus, daß etwa zu der Zeit, in der die letzte Violine installiert worden wäre, die erste bereits zerfallen würde. Die Dekomposition des ganzen Projektes würde nach sieben Jahren vollendet sein, ohne eine Spur von ihm zu hinterlassen.

Es wurde nur ein kleiner Teil des Projektes realisiert, aber dieser existiert noch, und es ist äußerst empfehlenswert, sich die Mühe zu machen, ihn anzusehen. Die meisten der 900 merkwürdigen, vier Meter hohen Violinen sind bereits in fortgeschrittenen Verfallsstadien, aber ungefähr ein Drittel von ihnen besteht aus noch funktionierenden Musikinstrumenten. Der Klang ist furchterregend. Visuell, wenn man die Gitterlinien auf diesem Friedhof der Violinerversion entlangwandert, hat man das überwältigende Gefühl, daß sich nichts geändert hat.

Bernice Reilly

aus: Bernice Reilly, ›Johannes Rosenberg‹ in Jon Rose, Rainer Linz, **The Pink Violin. A Portrait of an Australian Musical Dynasty**, Melbourne 1992

*Johannes Rosenberg wurde 1926 in Wagga Wagga, Australien, geboren. 1932 nahm er Privatunterricht bei Josef Kreisler, dem nach Australien ausgewanderten Bruder von Fritz Kreisler. 1952 gründete er die Fachrichtung Ethnoviolonogie. 1961 schrieb er seine erste Komposition für Violine und interaktiven Hammerhai. Ab Mitte der 60er Jahre unterrichtete er die Beatles in Violine und unternahm bis Ende der 70er Jahre zahlreiche Welttourneen. 1992 beging er 400 km westlich von Alice Springs Selbstmord.





Percy Grainger wurde 1882 in Melbourne, Australien, geboren und starb in White Plains, New York, 1961. Obwohl er zu seinen Lebzeiten großes Ansehen als virtuoser Pianist und Komponist von Easy-Listening Musik hatte, wurde er von Freunden zeitgenössischer Musik auch als Innovator und eigensinniges Genie gepriesen. Er sah viele Musikkonzepte des 20. Jahrhunderts voraus und experimentierte mit ihnen, bevor sie durch die Werke anderer Komponisten bekannt und anerkannt wurden. Zum Beispiel antizipiert Graingers *The Warriors*, geschrieben 1913, Charles Ives wegen seines Einsatzes einer Blaskapelle hinter dem Podium, seiner rhythmischen Komplexität, der großen Anzahl gestimmter Perkussionsinstrumente, der zu all dem nötigen zwei Dirigenten und des Ausbruchs stechender Dissonanzen in einem grundsätzlich tonalen Stück. *Random Round* von 1912 nimmt dagegen die unbestimmte, aleatorische Musik von John Cage und Stockhausen vorweg (in dem Stück können die Musiker einsetzen, wann immer sie wollen... für improvisierende Musiker kein sehr neuer Gedanke, aber für die damalige komponierte Musik ziemlich radikal!). Während seiner ganzen Karriere versuchte Grainger das Konzept von 'Free Music' zu realisieren, einer Musik, die frei von den tonalen und atonalen Strukturen westlicher Musik ist. Gegen Ende seines Lebens baute er (mit Burnet Cross) eine Anzahl von 'Free Music'-Maschinen aus industriellem Abfall und Müll, die nichtharmonische und glissandierende Klänge produzieren konnten. Zusammen mit Béla Bartók war Grainger ein Pionier auf dem Gebiet von Aufnahme (auf Wachszyllindern), Transkription, Förderung und Gebrauch von Volksmusik... besonders der von Großbritannien, Skandinavien, Neuseeland, Indonesien, Polynesien, Japan und China. Grainger konstruierte auch 'unspielbare' Klaviermusik lange vor den Kompositionen von Conlon Nanarrow. Aber wegen seines extremen persönlichen Verhaltens ist Grainger nicht bekannt; er war sportbesessen (er rannte häufig von Konzert zu Konzert), ein passionierter Flagellant und Sodomasochist (er besaß eine Sammlung von mehr als 70 Peitschen), ein rassistischer Fanatiker, häufig mit Inzestfantasien beschäftigt (obwohl er, zum Glück für sie selbst, keine Kinder hatte), etc. Grainger war der Traum für Psychoanalytiker ... oder der Alptraum. Seine bevorzugten Komponisten? Bach, Duke Ellington und Delius.

Perks, 1996

»Space« ist nicht die letzte Grenze und auch Cyber-Space ist das nicht... es ist das Gehirn oder zumindest unser Verständnis davon, wie es wirklich funktioniert. Jon Rose präsentiert eine einfache Analogie. Der Badminton-Platz repräsentiert das Gehirn, die zwei Badminton Spieler spielen die Rolle der rechten und linken Hemisphäre. Es ist das Gehirn des einstmaligen australischen Musikgenies und Eigenbrödlers Percy Grainger, ein Mann, der einige der inspiriertesten und schönsten Innovationen in der Musik des 20. Jahrhunderts erschaffen hat und gleichzeitig dazu imstande war, die deprimierendste rassistische Bigotterie an den Tag zu legen. Dieses Stück ist ein satirisches Fest auf den »Jekyll and Hyde« in seinem Geist ... und vielleicht in unserem eigenen.

Die »Gedanken« der Spieler sind immer laut und klar zu hören (die Stimme der deutschen Version gehört Chang Hsien-Chen). Sie reagieren aufeinander (wie Sportsleute es eben tun!) mit persönlichen Kommentaren, falschen philosophischen Erklärungen, gelegentlichen Schimpfworten und Beobachtungen zum evolutionären Kampf.

Auf jedem der Schläger und dem Netz sind Kontaktmikrofone und Accelerometer befestigt, sie greifen aleatorisch auf musikalisches Material zu. Die Bewegungen der Schläger steuern zusätzlich Tempo, Rhythmus, Raumverteilung, Lautstärke etc. Die Badmintonschläger liefern auch die digitalen Informationen für die interaktive Animation, die in Perks benutzt wird. Diese Bilder sind Videoporträts der menschlichen Spezies, die als digitaler Tanz präsentiert werden: ein Paradigma der Evolution (oder des Fehlens von Evolution, je nach Standpunkt!). Die verschiedenen Stämme sind vertreten ... seltsam genug, sie scheinen alle Badminton zu spielen!

Die interaktiven Klänge, die in Perks verwendet werden, sind digitale Fassungen von Keyboard, Perkussion und den selbstgebauten elektronischen Instrumenten (»Free Music«-Instrumenten), die im Grainger Museum in Melbourne aufbewahrt werden.

Jon Rose

»Jeder Mensch muß ein Thema haben, das ihn zum Wahnsinn treibt; sich mit weniger zufriedenzugeben, ist verrückt.« Percy Grainger



Jon Rose: Komponist, Dekomponist, Leiter, Akteur
 Phil Minton: Gesang in der Rolle von Percy Grainger
 Stevie Wishart: Leier, Elektronik, Gesang; tritt als Musikerin häufig in Konzerten für alte Musik auf und forscht im Bereich der Musik des Mittelalters und der Renaissance
 Simon Biggs: Gestaltung des interaktiven Videosystems; arbeitet im Bereich Computeranimation und entwickelt und entwirft interaktive Software
 Rainer Linz: Sampler, Computer; zählt zu den Komponisten der Neuen Musikszene Australiens, über die er auch Aufsätze und Bücher veröffentlicht
 Konstanze Binder: Video, Fotos; arbeitet als Filmregisseurin mit den Themenschwerpunkten improvisierte und Neue Musik

nicola sani

1961 geboren in Ferrara; lebt in Rom.
1978-80 Studium der Komposition bei Domenico Guaccero und der elektronischen Musik mit Giorgio Nottoli; Kurse an den Universitäten von Padua und Bourges; Kompositionsunterricht bei Karlheinz Stockhausen.

Autor zahlreicher Aufsätze über zeitgenössische Musik; Redaktionsmitglied der Zeitschrift *Musica/Realtà*; seit 1993 Mitarbeiter der künstlerischen Leitung des Festivals »RomaEuropa«, seit 1994 Mitarbeit bei Radio Tre RAI für die Programmgestaltung der Radioprogramme klassischer Musik.

Kompositionen, musikalische Theaterstücke, multimediale Installationen und Performances (Auswahl):

- 1995 In Stillter Ewiger Klarheit, für Ensemble und Live-Elektronik, Leipzig
1996 Wassererinnerungen, »Acustica International«, WDR-Studio Akustische Kunst, Köln
1996 Dove Arrivano le Nuvole più Vaste, »Festival Synthese '96«, Bourges

Seit 1990 Zusammenarbeit von Nicola Sani und Mario Sasso (Auswahl):

- 1990 Footprint, »Ars Electronica«, Linz
1992 La città dei segnali, Video
1993 Le città continue/La stanza di Vertov, Installation, »Tridente 8«, Rom

Die grundlegende Haltung der Musik Nicola Sanis besteht darin, daß ihre formativen Faktoren – wider die übliche Spezialisierung des Klanges – eine enge Beziehung mit all dem eingehen, was den jeweiligen Ort zu einem spezifischen akustischen Raum macht: Dinge, Objekte, Personen, Publikum eingeschlossen. So wird der Ort selbst Teil dieses musikalischen Handelns, dieses musikalischen sich Bewegens, wird Bestandteil einer kompositorischen Logik, die letztlich in sich selbst bereits multimedial ist. Auch wenn man nur von der Musik allein ausgeht, die sich aber ständig anderen, auch szenischen Kommunikationsformen aussetzt, zeigt sich, daß die multimediale Dimension tatsächlich das ist, was das musikalische Schaffen und Denken Sanis am stärksten charakterisiert. Der Terminus »Dramatisierung« scheint sich aufzudrängen, treffender aber wäre, von »Handlung« zu sprechen, und zwar in dem Sinn, in dem man anstelle von »Musikdrama« oder »Oper« von »szenischer Handlung« spricht. Im Falle Sanis vor allem musikalisch-szenisch, da bei ihm auch rein instrumentale oder vokale Musik bereits szenisches Handeln ist. So liegt die Qualität von Sanis Musik vor allem in diesem multiformen Handeln, seiner multimedialen Haltung. **Luigi Pestalozza**

aus: Luigi Pestalozza (ohne Titel) in Nicola Sani, hrsg. v. Suivini Zerboni, Mailand 1996

mario sasso

1934 geboren in Staffolo, Provinz Ancona; lebt in Italien.

1953-57 Studium des Grafikdesign in Turin.

Seit 1958 Grafiker beim öffentlich-rechtlichen italienischen Fernsehen RAI; seit 1990 Arbeit für RAISAT, den experimentellen Kultursender der RAI; seit den 60er Jahren auch Malerei; seit 1980 Experimente mit elektronischer und Computergrafik; seit Ende der 80er Jahre Beschäftigung mit Interaktion zwischen Malerei, Fotografie und Video.

Seit 1962 Gruppen- und Einzelausstellungen als Maler und Grafiker (Auswahl):

- 1973 »Il Cile come la Comune«, Paris, Mailand
1986 »Biennale«, Venedig

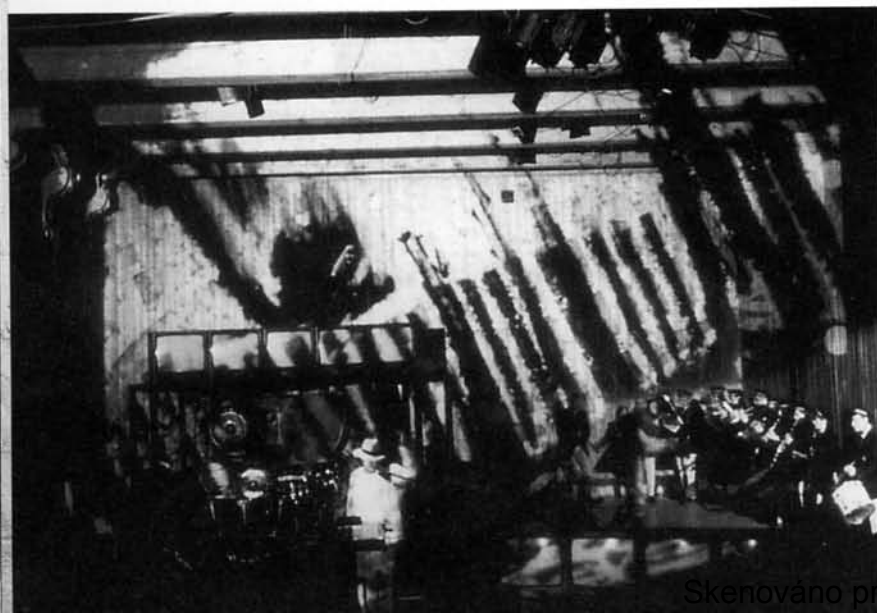
literatur: Achille Bonito Oliva/Dario Evola, Mario Sasso. *Pictogrammi, Videogrammi, on/off*, Rom o.J. Mario Sasso. *Architetture elettroniche. La città, la Televisione*, hrsg. v. Associazione Mara Coccia, Marco Maria Gazzano, Rom 1994

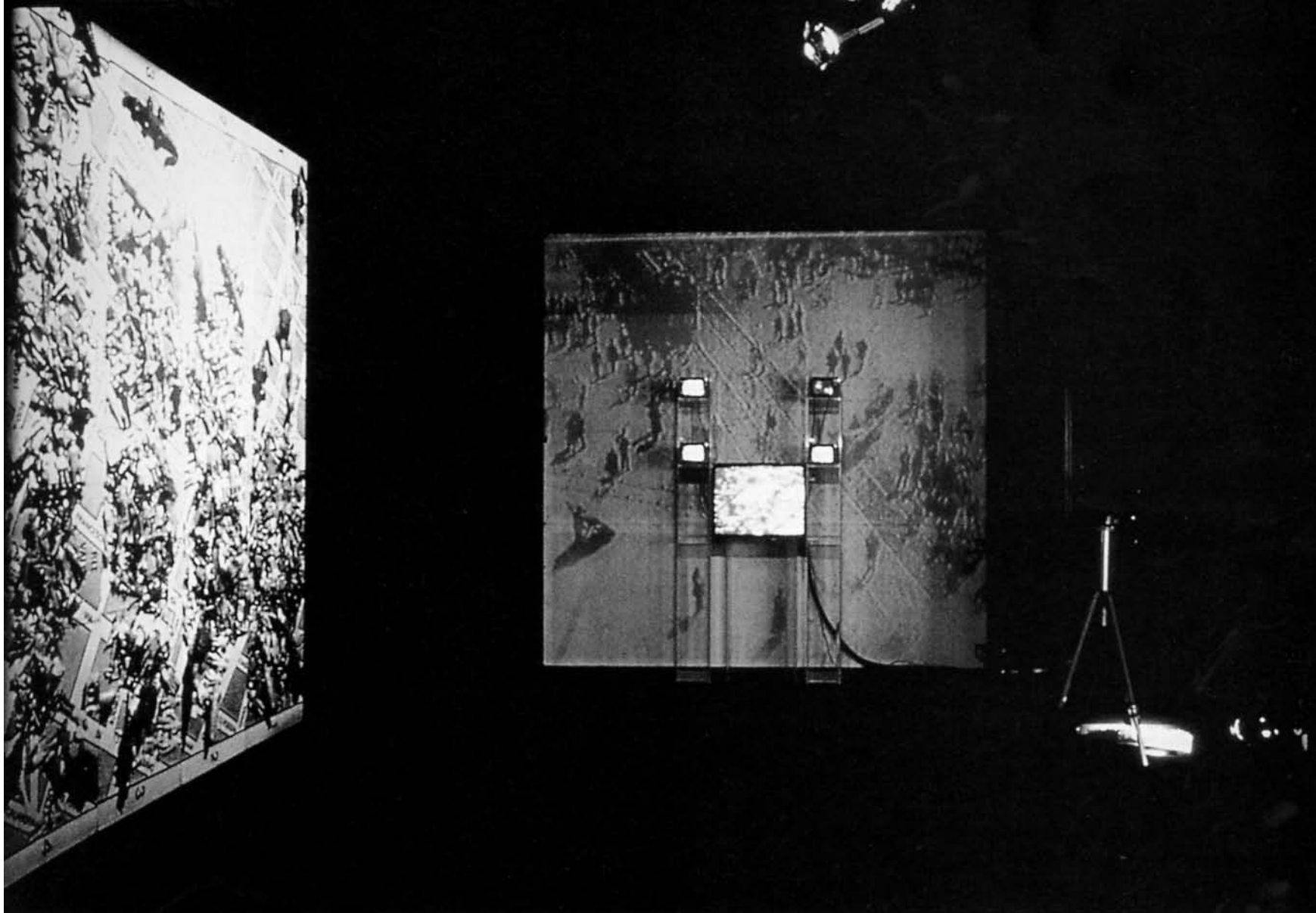
Mario Sasso ist ein Künstler, dessen Suche nach einer originären Ausdrucksform mit der Malerei begann, und er ist ihr in seiner Arbeit für Fernsehen und Film, später mit elektronisch erzeugten und per Computer transformierten Bildern stets verbunden geblieben. Diese Beziehung zwischen Malerei und neuen Technologien, zwischen traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen und ihrer Verwendung in filmischen und anderen audio-visuellen Ikonographien war nie durch zufällige Lebens- und Arbeitsumstände geprägt, sondern vielmehr durch eine Notwendigkeit. Sossos Interesse für vielfältige Formsprachen und deren Verknüpfung ist in der Einheit von Intuition und poetischem Selbstbewußtsein zu spüren, die in jeder seiner vielschichtigen und sensiblen Arbeiten (sei es ein Gemälde, ein Video, eine »Titelsequenz« oder eine Installation) präsent ist.

Die Malerei Sossos entsteht im Kontext der zweiten italienischen und europäischen Avantgarde, in einem Klima undogmatischer Revision und kreativen Eklektizismus. Sossos Handschrift ist energisch und ausbalanciert zugleich; neben Farbexplosionen steht seine konstante Aufmerksamkeit für strenge Geometrie und Struktur der Komposition, die an die Renaissance denken läßt. Sie ist zugleich eine der bedeutsamsten Wurzeln des von Sasso zunächst für Fernsehen und Video, später für numerische Bilder und die räumlich-zeitlichen Möglichkeiten der Installation empfundenen Interesses. Sossos Fähigkeit, in einem einzigen Werk (besonders in den *Piktogrammen* und den Arbeiten über die *Straßenverzeichnisse* von den 80er Jahren bis heute) gestische Intensität und eine explizite, wenn auch freie Revision der Poetiken von Mondrian und Malewitsch zu vereinen, ist Zeichen für den Reichtum an Inspiration und Referenzen, den Sasso auf einem weitergehenden Kommunikationsniveau auch in seinen Titelsequenzen für das Fernsehen zu verwenden verstanden hat. **Marco Maria Gazzano**

aus: Mario Sasso. *Architetture elettroniche. La città, la Televisione*, hrsg. v. Associazione Mara Coccia, Marco Maria Gazzano, Rom 1994

1 Fragmente sull' Apocalisse, Ferrara 1994; Musiktheater von Daniele Abbado, Roberto Andò und Nicola Sani mit Projektionen von Mario Sasso





Le città continue/La stanza di Vertov (The Continuous Cities/The Vertov's Room), 1993/1995

eine intermediale ›camera obscura‹ In der Installation *Le città continue/La stanza di Vertov* manifestiert sich ein alchimistischer, beinahe magischer Bezug zur Erinnerung als Mechanismus der Erkenntnis einerseits und als Erinnerung des Modernen (das Kino, die Stadt) andererseits. In einer ›camera obscura‹, die zugleich Schlupfwinkel unseres Geistes und das imaginäre Innere einer Filmkamera sein kann, ›modellieren‹ Sasso's zwei große Leinwandgemälde gemeinsam mit Sanis Klängen und dem wechselnden Licht den Raum. Es handelt sich um Werke (Aufsichten von Städten, von Schatten bevölkert), die bereits für sich genommen ›intermedial‹ sind. Innerhalb einer transparenten Plexiglasstruktur, die die trichterförmige Vertikalität von Wolkenkratzern evoziert, befinden sich vier Monitore, die in einer Videoübertragung eines der klassischen ›Videogramme‹ des Künstlers im Prozeß seiner Herstellung zeigen. Unter den Lichtbrechungen treten die Schwarz/Weiß-Sequenzen aus dem Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) von Dziga Vertov – eines der bedeutendsten Werke der Moderne des Films – besonders hervor. Eine Begegnung zwischen Malerei, Film, Fotografie, Musik, Skulptur und elektronischen Bildern findet statt, die, um im Ganzen erfaßt zu werden,

eine Beteiligung der intuitiven Intelligenz und der Gesamtheit aller Sinne erfordert, die bereits in sich selbst ›interaktiv‹ ist.

Marco Maria Gazzano

aus: Marco Maria Gazzano, ›Mario Sasso, Nicola Sani. Le città continue, La Stanza di Vertov. Italien 1993/95 – Installazine‹ in Ausstellungskatalog Video Art Festival Locarno, 1995

die musik In dieser Musik kann man umherwandeln; es wird die vertikale Wahrnehmung eines Ganzen geschaffen, das dazu bestimmt ist, sich niemals in seiner Totalität zu wiederholen, sondern lediglich in seinen Einzelementen. So werden Wahrnehmungsbrechungen aufgebaut, ›Schläge‹ zwischen den auditiven und visuellen Objekten, durch die der Rhythmus der gesamten Komposition entsteht. Es ist ein Ort um innezuhalten, um darüber nachzudenken, wie der Welt, wie der Zeit zuzuhören sei. Die über Lautsprecher verbreitete Musik wurde durch digitale Bearbeitung von Originaltönen und Systeme für digitale Klangsynthese erzeugt.

Nicola Sani

- 1938 geboren in Istanbul; lebt seit 1964 in Paris.
- 1957-60 Studium der Innenarchitektur an der Akademie der schönen Künste, Istanbul.
- 1980-91 Leitung des Fachbereichs Kunst an der Ecole des Arts Décoratifs in Straßburg.
- 1989-95 Leiter von Seminaren am Institut des Hautes Etudes des Arts Plastiques, Paris.
- 1960-66 Malerei, Collagen; seit 1968 Installationen; 1968 erste Arbeit mit Neon; 1969 erste Installation mit Klang; 1971-74 Tonbandhörstücke und Schallplatten, die er auch in Aktionen und Installationen verwendet; etwa seit 1979 Kolorierung seiner fast nie bemalten Werke mit Licht; seit Anfang der 80er Jahre bespielte und unbespielte Tonbänder als Material für seine Installationen.
- Neben Gruppenausstellungen seit 1960 zahlreiche Einzelausstellungen (Auswahl):
- 1972 ›Opération Orange‹, Städtische Kunsthalle Düsseldorf
- 1984 ›Der Anfang der Jahrhunderte (Schönberg, Berg, Webern)‹, DAAD-Galerie, Berlin
- 1993 ›Le décalage entre la lumière de l'éclair et le bruit du tonnerre‹, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
- 1994 ›A partir de 19380‹, Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO), Genf
- 1995 ›Sarkis 26.9.19380‹, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

literatur: Sarkis, Kriegsschatz – Klassenkrieg, Ausstellungskatalog Westfälischer Kunstverein, Münster 1978 Sarkis, Réserves accessibles, Ausstellungskatalog Musée national d'art moderne, Paris 1979 Sarkis, Scènes de nuit, de jour, Ausstellungskatalog Centraal Museum, Utrecht 1992 Sarkis, das Licht des Blitzes, der Lärm des Donners, Ausstellungskatalog Palais Lichtenstein, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien 1995

Sarkis' Werk vergegenständlicht die visuelle Poesie und den vergeistigten Raum. Er ist ein Musiker des Raumes, er spielt mit den Anmutungen und den Gefühlen, die uns der Raum vermittelt. Doch arbeitet er nicht wie ein Architekt. Seine Raumharmonie in Tönen gründet auf der Leidenschaft für das Licht. Den Architekten schränken praktische Überlegungen ein, während Sarkis angstfrei mit Räumen spielt. Er benutzt das Wechselspiel zwischen Klein und Groß wie ein Händel oder ein Erik Satie zum Vergnügen seiner Betrachter. Er verleiht allem die Großzügigkeit der Freude am Schenken.

Farbe ist für Sarkis die Begeisterung, die sich oft mit Textur und Brillanz verbindet. Er liebt das Außergewöhnliche in der Farbe, das orientalische Licht, ungewohnte Materialien. Er findet Erhabenes in den armseligsten Stoffen wie Teer, Filz oder Neonröhren, wobei er sich vor allem mit Neon auseinandersetzt. Sarkis' Blick und Geist suchen ständig nach Elementen, die seinen Botschaften Form geben können. Neben ›armen‹ Material, wie es die Künstler der Arte povera liebten, findet Sarkis aber auch Gefallen am Reichen, Kostbaren und Luxuriösen wie an glänzendem Satin oder Skulpturen aus Bronze mit einem Alterswert.

Sein Werk ist lyrisch, zugleich prosaisch. Daraus resultiert eine Erschütterung und Hochspannung schneller Lichtwechsel zwischen der Realität der Gegenstände, wie zum Beispiel Musiktonbändern, und etwas sehr Poetischem.

Seine Sensibilität ist unbegrenzt. Er widmet sich mit Leidenschaft der Archi-

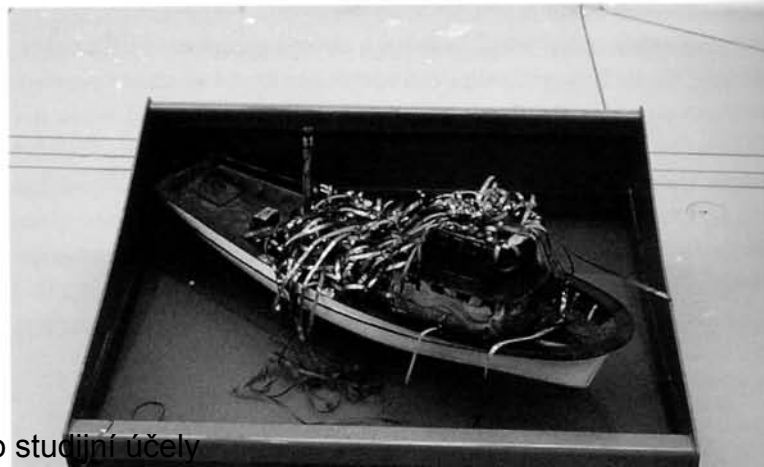
tektur und der Musik aller Epochen. Matthias Grünewald ist einer seiner Götter. Sarkis liebt es, Geschichten zu lauschen, er ist ein leidenschaftlicher Leser und ein passionierter Koch; ein großer Sammler, der seinen inneren Schatz bildet.

Sarkis möchte das Kostbare, das Wunderbare, das Wunder schaffen. In seine Welt einzudringen, ähnelt der Lektüre von orientalischen Räubergeschichten aus Tausendundeiner Nacht, in denen die Welt der Dinge wie im Traum erscheint. Für unsere Träume müssen wir uns empfänglich machen, indem wir einschlafen, für das Erleben der Kunst von Sarkis müssen wir uns in einen Zustand der Hypersensibilisierung versetzen. Denn er liebt alles Versteckte, um das man sich bemühen muß und das man nur in sich selbst finden kann. Sarkis ist es gelungen, in seinem Werk eine gewisse Unschuld kindlichen Verhaltens zu bewahren in der Art, wie er die Welt mit seinem Sinn für Neugierde und Verzauberung betrachtet. Zu den anrührenden und bemerkenswerten Charakteristika seiner Kunst gehört sein tiefer Humanismus, der warme und großzügige Geist, den seine Werke ausstrahlen. In ihnen ist eine Gegenwart des Menschlichen mit der Geschichte, ihren Höhen und Tiefen, Europa, Afrika, Asien, gleichsam flüchtige Referenzen wie Blitze in einem Spiegel.

Pontus Hulten

aus: Pontus Hulten, ›Zu Sarkis‹ in Sarkis 26.9.19380, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995

- 1 Ma Chambre de la rue Krutenau en satellite, 1989, Musée d'art moderne, Straßburg
- 2 La Fin des Siècles, le Début des Siècles, 1984, Musée d'art moderne, Paris





Bei meiner Ausstellung ›Geistesblitz‹ in der Vleeshal in Middelburg fiel durch grüne Gelatine gefärbtes Tageslicht auf die Skulptur. Zu ihrer Rechten gab es eine Tür, die auf den Hof führte. Jedesmal, wenn jemand die Ausstellung durch die Eingangstür betrat, öffnete sich die Hoftür ganz leicht, und es entstand ein Luftzug, der die Tonbänder und damit auch die grünen Lichtreflexe in Bewegung setzte. Es war, als ob die Skulptur in ihrem Raum atmete. Ich sage ihr Raum, denn dies war vielleicht die erste Ausstellung, in der ich den Eindruck vermitteln wollte, daß der Raum gemäß meiner Skulptur gebaut wurde.

Ich habe diese Skulptur auch in Perugia in Italien ausgestellt, in einem Bauwerk aus dem 15. Jahrhundert, das damals päpstlichen Soldaten als Unterschlupf diente. Es wurde kürzlich restauriert und ist nun ein Ausstellungsraum ohne jede Struktur. Die ›Geistesblitz‹-Skulptur strukturierte den Raum wie ein Dirigent. Eine ganz oben auf der Skulptur befestigte Neonhand gab den Einsatz; sie kündigte an, daß wir uns im ersten Raum befanden und daß dieser den Takt für die vier weiteren angab. In jedem Raum war eine Neonhand an einem Kerzenleuchter befestigt, der im Stil dem Bauwerk entsprach. Die Räume waren nur durch das Licht der Neonhände erhellt. Die Besucher konnten es nicht als eine Ausstellung betrachten, die Anwesenheit der Objekte schien ihnen so natürlich, als wären sie schon immer Teil des Raumes gewesen. Es gab keine Wärter. Die Besucher, die meine Installation gesehen haben, wurden nie gezählt.

Sarkis, 1995

aus: Sarkis 26.9.19380, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995

leo schatzl

1958 geboren in Obernberg, Österreich; lebt seit 1987 in Wien.
1976-87 Studium an der Hochschule für Künstlerische und Industrielle Gestaltung, Linz; seit 1992 dort Lehrauftrag für projektorientierte Film- und Videogestaltung.
1984-88 Zusammenarbeit mit der Musikgruppe ›Monochrome Bleu‹; gemeinsame Musik- und Videoprogramme sowie Performances.
Künstlerische Arbeiten im Bereich Rauminstallationen, Objekte, Malerei, Fotografie, Video- und Computerarbeiten.

Projekte und Ausstellungen (Auswahl):

1985 Rufe ins Hinterland, ›Media Festival‹, Kassel
1987 From the Suitcase, 128, New York
1991 Akzidenz, ›Ars Electronica‹, Linz
1992 Wall, Freihaus, Wien

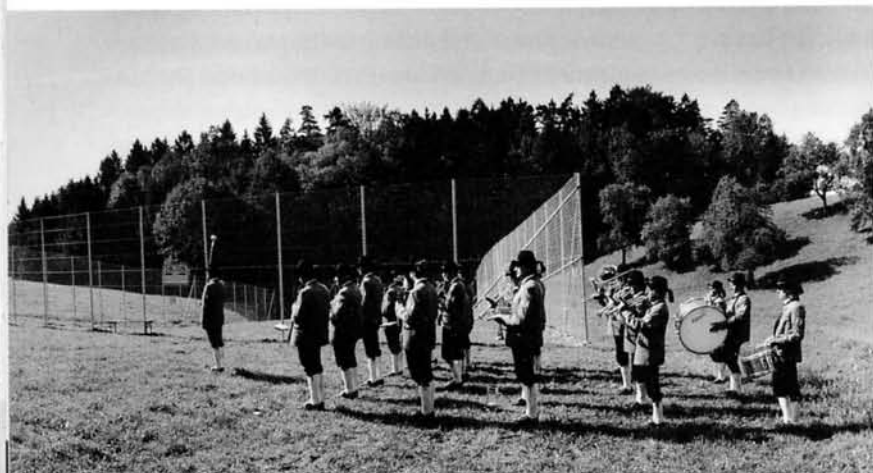
literatur: Platz der Kunst, Ausstellungskatalog Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 1989 Intimitäten, Ausstellungskatalog Offenes Kulturhaus, Linz 1991

Einige Arbeiten Leo Schatzls suchen immer wieder das ›Reale‹ und dessen mediale Konstitution bzw. Inszenierung zu thematisieren. Die durch eine unablässige Mediatisierung hervorgerufenen Transformationen und Metamorphosen der Realität bzw. des Gesehenen als Realitätsinstanz stehen im Zentrum seiner Arbeit. Den reflex-reflektierenden Inszenierungen sind sowohl die materiellen Räume und Wirklichkeiten als auch die zum Einsatz kommenden Medien wie Fotografie, Video und Computeranimationen ausgesetzt. Diese verengen sich aber nicht allein auf den ›dokumentarischen‹ Gebrauch, sondern exponieren sich parallel zum materiellen Geschehen in ihrer autonomen ›selbstgenügsamen‹ Autoreferenzialität – die mediale ›Spiegelung‹ bricht sich an den abgebildeten Objekten, an deren ›Wirklichkeit‹ und transformiert damit meist die gesamte Inszenierung in ein mediales Ereignis. Die Präsentation der Mediatisierungsmechanismen wird zu einem erneuten Medien-Geschehen.

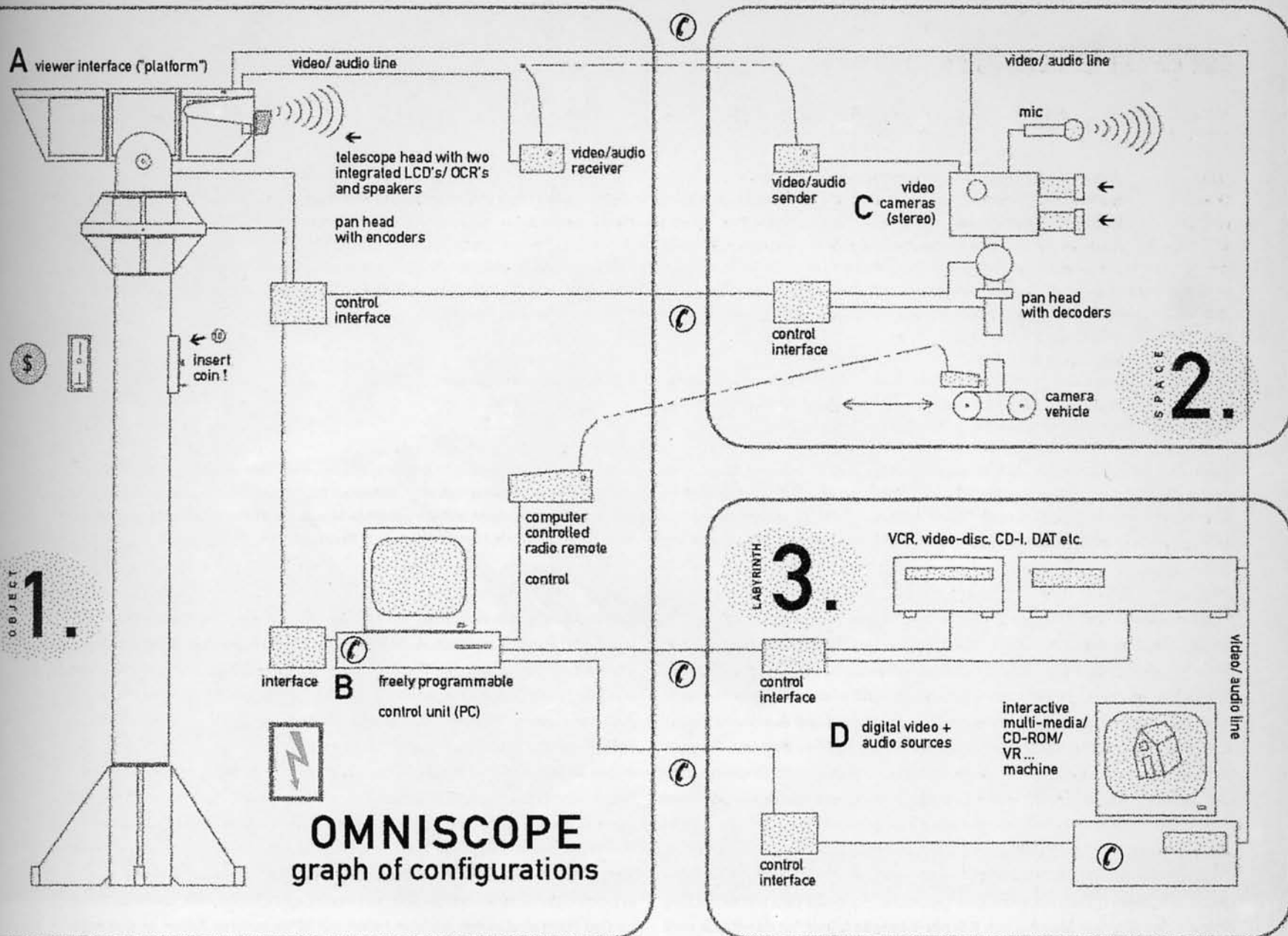
In **Omniscope II** thematisiert Schatzl die vermeintliche Vollständigkeit und Authentizität der visuellen Mediatisierung. Dabei wird in Form des Aussichts- teleskops als ›Beobachter-Schnittstelle‹ auch die Geschichte des abendländischen Visualismus, die schlußendlich zum Phantasma der medialen Omniscope führte, zitiert. Die ersten Teleskope von Kopernikus und Galilei (die formal und funktionell im Aussichts- teleskop erhalten sind) weisen aber bereits voraus auf die weiteren Etappen der visuellen Medien: Fotografie, Film, Telekommunikation und VR-Technologie. Licht und Geschwindigkeit materialisieren sich zu repräsentativen bis stimulierenden Bildern – auf der Netzthaut, als Foto-Abzug und am energetischen Bildschirm.

Die Aufstellung der Kamera an einem nicht zugänglichen, nicht ›öffentlichen‹ Ort verstärkt die Differenz zwischen dem Blick in das Teleskop (und den erwarteten Aussichts- bildern) und dem Realillusionismus der Kamerabilder, die das ›entfremdete‹ Teleskop bietet. Die Realität der visuellen Telepräsenz, die durch die Kamera suggeriert wird, ist in Wahrheit aber nur eine Sequenz, ein rudimentärer Schnitt durch die Wirklichkeit des Repräsentierten. Die flimmernden Bildserien blenden u. a. die Geschichtlichkeit und das ›Sinnganze‹ der abgebildeten Wirklichkeit als Bedeutungsebene aus. Diese Fragmentierung des Realen durch die dominante Visualisierung wird mit Hilfe der zusätzlich eingespielten Informationssegmente (Text, Ton- und Bildzuspielungen bzw. VR-Sequenzen) einerseits wahrnehmbar und andererseits auch wieder ergänzt und vervollständigt. Das Projekt unterläuft derart die halluzinatorische und illusorische Präsenz des Bildes als vollständigen Informations- und Wirklichkeitsmodus. **Omniscope II** arbeitet dem Defizit der medientechnischen Omniscope entgegen und entlarvt diese als verführerisches Phantasma einer techno-rationalen Realitätskonstruktion.

Erwin Fiala



- 1 Tabu Zone II, 1993-98, Verschließung des Geländes, Münzbach, Oberösterreich
- 2 Maschinenkampf FX versus LS, 1992, Voest, Linz



Omniscope II, 1996

Omniscope II ist eine Installation, die die konkrete Erfahrung künstlerisch gestalteter, künstlicher und entfernter Räume gestattet; ein Überschreiten der Grenzen körperlicher Einengung in den Sog möglicher und verdeckter Wirklichkeiten.

Münzfernrohre, wie sie jedermann von natürlichen Aussichtspunkten kennt, werden zu Sehmaschinen für virtuelle und telematische Räume.

Das formale Zitat des Münzfernrohrs ist Metapher für die Geschichte des ›Horizonts‹ und seiner Überwindung und zugleich ein Surrogat zur Befriedigung der (speziell europäischen?) Seh-Sucht.

Der Blick durch ein Münzfernrohr an einem reizvollen Aussichtspunkt (panoramic viewpoint) ist getrübt, er geht durch einen mentalen Informationsfilter, einen Wissens- und Erwartungsraster (die grundsätzlichen Vorgaben findet man an der Schwenkkopfskala oder am Geländer der Aussichtsplattform aufgelistet) – die Weite ist programmiert, im Kopf des Schauenden. Die letzte Erfüllung könnte sein, daß der Horizont explodiert (!?)

Leo Schatzl

dieter schnebel

1930 geboren in Lahr, Baden-Württemberg; lebt in Berlin.

1949-55 Studium der Theologie, Philosophie, Musik und Musikwissenschaft in Freiburg und Tübingen, Promotion über Arnold Schönberg.

1956-76 Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern, Frankfurt am Main und München.

1976-95 Professor für Experimentelle Musik und Musikwissenschaft in Berlin.

Seit 1953 Autor musiktheoretischer Schriften und kompositorische Tätigkeit; anfangs serielle Werke; seit 1958 Entwicklung konzeptioneller Musikprojekte; seit Anfang der 60er Jahre Auseinandersetzung mit Sprache, vokalen Vorgängen, dem Sprechorgan und Spracherzeugung; 1959-61 phonetische Musik, räumlich strukturiert; 1960-67 sichtbare Musik, prozeßhaft strukturiert; 1981-88 experimentelles Theater für Stimmen und Gesten.

Kompositionen (Auswahl):

1959-61 Glossolie für Sprecher und Instrumentalisten

1959/89 Das Urteil (nach Franz Kafka), Raummusik für Stimmen, Instrumente und sonstige Schallquellen

1968-74 Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte

1987-92 Sinfonie X für großes Orchester.

Literatur: Dieter Schnebel, *Anschläge, Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, München 1993 (mit Bibliographie) Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-72*, hrsg. v. Hans Rudolf Zeller, Köln 1972 Dieter Schnebel, *Musik-Konzepte*, Heft 16, München 1980 (mit Bibliographie) Schnebel 60, hrsg. v. Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Hofheim 1990 Carla Henius, *Schnebel, Nono, Schönberg, oder: Die wirkliche und die erdachte Musik. Essays und Autobiographisches*, Hamburg 1993 Michael Hirsch, 'Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens. Dieter Schnebels theatrale Kompositionen' in *Positionen* 14, 1993, S. 9-13

Theatrale Komposition ist bei Dieter Schnebel keineswegs eine klar abgegrenzte Gattung. Die vielfältigen Möglichkeiten des dialektischen Spiels der beiden Oppositionspaare Theater/Musik und Material/Ausdruck ziehen sich als allerlei Mischformen mit den unterschiedlichsten Dosierungen ihrer Aspekte durch Schnebels Werk. Die Trennung von Materialaspekt und Ausdrucksaspekt wird in den in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Werken **Pan** und **Körper-Sprache** klar vollzogen. **Pan** ist als Komposition für Flöte und Begleitung im Materialaspekt eindeutig als Musik im traditionellen Sinn ausgewiesen. **Körper-Sprache** hingegen verzichtet als gestische Komposition vollkommen auf jegliches akustische Material und bezieht sich nicht einmal mehr auf musikalische Phänomene. Beim Ausdrucksaspekt beider Stücke verhält es sich hingegen genau umgekehrt. Denn obwohl das gestische Potential des menschlichen Körpers das alleinige Material von **Körper-Sprache** bildet, ist das Stück weit davon entfernt, in seiner Ausarbeitung 'Pantomime' oder gar 'Ballett' zu sein. Die gestischen Vorgänge sind Kompositionen strukturierter Zeitabläufe, Rhythmen und Tempi, genuin musikalischer Natur also. Ganz im Gegensatz dazu liegt dem Flötenstück **Pan** im Ausdrucksbereich ein Programm zugrunde, das konkreterzählerischer und dramatischer Natur ist. Die Flöte zeichnet einen Prozeß nach, der über die Stationen Erwachen, Sehnsucht und Lockung, Drängen-Jagen-Schrecken, Erfüllung (Ekstase), Erschlaffung, Träume und Einschlafen erlebnishaft psychologische Dispositionen und Handlungen erfahrbar macht.

Musiktheater ist bei Schnebel nicht bloße Addition der spezifischen Mittel von Musik und Theater, sondern es ist ein Prozeß, in dem Musik und Theater durch die ihnen innewohnenden dialektischen Potentiale eins werden. Dadurch entsteht für den Zuhörer/Zuschauer die Möglichkeit, mit einem Wechsel in der Justierung seiner Wahrnehmungsorgane dasselbe Geschehen einmal musikalisch, einmal dramatisch zu erleben.

In den **Maulwerken** sind Organbewegungen, die zu akustischen Resultaten führen, kompositorisch vorgegeben. Hier ist die Ineinssetzung von Musik und Theater perfekt. Die Ausführenden sind mit dem Tätigkeitsfeld von Sängern oder Vokalistinnen nicht mehr zu identifizieren, sondern sie sind Darsteller von Vorgängen, die eine (Mikro-)Kosmogonie des Sprechens entwickeln.

In Schnebels Schaffen ist der Mensch bevorzugtes Arbeitsfeld. Material, Struktur und Form sind in den meisten Fällen nur Mittel zu einer Arbeit an den organischen, psychischen und gesellschaftlichen Bedingungen des Menschen. Das reicht von den äußeren Konditionierungen der Funktion seiner Organe und Bewegungsapparate bis hinunter in die tiefsten Schichten seiner psychischen Urkräfte. Der Komponist wird zum Menschen-Darsteller, eine Bezeichnung, die man gemeinhin sonst nur Theaterschaffenden verleiht. **Michael Hirsch**

aus: Michael Hirsch, 'Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels' in *Schnebel 60*, hrsg. v. Werner Grünzweig, Gesine Schröder, Martin Supper, Hofheim 1990

- 1 Maulwerke, 1968-74, Hochschule der Künste, Berlin, 1995; Ausführende: Die Maulwerker; Kostüme: Jürgen Westhoff
- 2 Museumsstücke, Bauernszene; Ausführende: Die Maulwerker





Vergänglichkeit: Jowaegerli, 1982-91, Hamburgische Staatsoper, 1991, in einer Inszenierung von Achim Freyer

»Lueg, hört isch d'Erde gsi, un selle Berg het Belche ghaibe! Nit gar wyt dervo isch Wislet gsi; dört han i au scho glebt un Stiere gwettet, Holz go Basel gfüehrt un broochet, Matte graust un Liechtspöö gmacht un gvätterlet bis an my selig End.« Solche Sätze sind voller Wirklichkeit: Namen bezeichnen markante Punkte der Landschaft, Orte, wo Menschen sich niedergelassen haben, und ihr Leben wird in wenigen Worten anschaulich: Handel und Wandel, Arbeit in Stadt und Land, verspielte Häuslichkeit bis hin zum Tod. Die Worte tönen kräftig, gar etwas rau, gewinnen am Ende warmen Klang, und ihr Rhythmus ist zunächst von fast dramatischer Gestik, die dann in strömende Bewegung übergeht. Johann Peter Hebel schrieb seine alemannischen Gedichte von 1800 bis 1802 und hat später nicht mehr in Mundart gedichtet.

In Jowaegerli wird die alemannische Sprachmusik Hebels mit einer entsprechenden Musiksprache versehen, in der die Töne und Geräusche in ihrer Weise von Vergängnis und Werden sagen und singen.

Die Klänge von Schalmel, Trompete, Gitarre und Handharmonika beschwören das ›Land‹ und in Instrumenten wie ›Schotterspiel‹, ›Wassermühle‹ und ›Windmaschine‹ ertönt es selbst in seinen Elementen. Die einkomponierten Texte Hebels bringen die alemannische Sprachmelodik unmittelbar zu Wort, und sie sagt in Sinn und Klang ebenso welthaft als individuell wie es in Wirklichkeit steht und wohin es geht, und sie bleibt zudem Musik, die in ihrer Weise von Utopie singt, nämlich von dem, was »allen in die Kindheit scheint, und worin noch niemand war: Heimat« (Ernst Bloch).
Dieter Schnebel

aus: Programmheft zur Uraufführung von Vergänglichkeit, Musik von Dieter Schnebel, Theater- u. Bildversion von Achim Freyer, 12.5.1991, Hamburgische Staatsoper

andrea sodomka

- 1961 geboren in Wien; lebt in Wien.
1982-89 Studium an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien.
1984-87 Studium am Institut für Elektroakustik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien.
Seit 1984 Arbeiten in den Bereichen künstlerische Fotografie, Intermedia-Performance, Video, elektronische Musik, Telekommunikation und Radiokunst.
1991-95 Präsidentin der Ges. für Elektronische Musik G.E.M., Österreich.

Intermediaaufführungen, -installationen und -projekte (Auswahl):

- 1989 Simultanperformance, Akademie der Künste, Berlin-Ost, und Technische Universität, Berlin-West; 1991 Interferenzen III, Museum Moderner Kunst, Wien; 1993 Popayán und Bogotá, Kolumbien; 1994 ›Zeitgleich‹, Kunsthalle Tirol, Hall; 1995 Sound Experience, ›ESC‹, Graz

Radiokunst (Auswahl):

- 1991 Frozen Moments (Intermediaserie), Ornamentale Reise, Distanz (mit N. Math), ORF Kunstradio, Wien; 1992 Acoustic Postcard (mit P. Mechtler, I. Lintz-Maués), BBC, London; 1994 State of Transition, Live Radio Internet Event (mit G. Stocker, N. Math), Neue Galerie Graz - V2 Rotterdam - Internet - ORF Kunstradio, Wien

literatur: Sodomka/Breindl, ›Electronic Diary‹ in Transit #2, Materialien zu einer Kunst im elektronischen Raum, Innsbruck, 1993, S. 130-133 Sodomka/Breindl, State of Transition, Ausstellungskatalog Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1994 Sodomka/Breindl/Math, ›Nahe Ferne. Zeitgleich‹, in Zeitgleich, Ausstellungskatalog Haus der modernen Kunst, Land Tirol, und Transit Verein, Innsbruck, Wien 1994, S. 174-178 Andrea Sodomka, ›Maßnahmen zum Raum 1‹ in Positionen 25, Nov. 1995, S. 43-47

1 Frozen Moments, 1991, Intermedia-Performance



martin breindl

- 1963 geboren in Wien; lebt in Wien.
1982-91 Studium der Malerei, Grafik und Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Arbeiten in den Bereichen bildende Kunst, Intermedia-Performance, Video, Sound Arts, Telekom. und Radiokunst.
Seit 1986 Zusammenarbeit mit Sodomka; Realisation verschiedener intermedialer Projekte mit Künstlern anderer Sparten in den Bereichen Medien- und Computerkunst, Telekommunikation und Internet.

Unter dem Aspekt fragmentarischer oder experimenteller Erkundung sind Begriff und Sinnlichkeit, Konzept und Realisierung, das Vermögen zu denken und das Vermögen darzustellen an einer offenen Schnittstelle angesiedelt. Sie bezeichnet eine imaginäre Grenze, die in den verschiedensten Richtungen, zumindest aber im Richtungstausch von innen und außen – als Metapher unterschiedlicher und auch gegensätzlicher Denkraum- und Schaurauminhalte – katalysatorisch wirksam wird. Man muß die Grenz- und Schnittlinie heute als die wesentlichste Plattform künstlerischer Handlung und Haltung akzeptieren, wobei ihre Positionierung im gesamt-kulturellen Erfahrungsraum variabel ist, da die Verbindung einer Vielzahl von Punkten im Koordinatensystem in Betracht kommt. Der empirische Blick auf die Kunstproduktion der Moderne wie auf den heute an vielen Stellen aufgebrochenen Kokon der Postmoderne erlauben diese Schlußfolgerung, ohne ein neues interpretatorisches Regelwerk auf die Waagschale der rezeptorischen Vereinnahmung (...) zu legen: Intelligible Aussagen sind an jenen Schnittstellen zu finden, an denen die Erwartungshaltung befriedigenden eklektischen Werke geschickt vorbeimanövrieren. Diese sind Hilfsmittel zur Widerspiegelung gesellschaftlicher Kräfte bzw. Illustrationen vorausformulierter Metaebenen (...).

Wie räumliches Denken mit dem Ende der Zentralperspektive nicht seinen Abschluß gefunden hat, so ist auch die Interaktion von Betrachter und Kunstwerk in neuen Dimensionen immer wieder Gegenstand künstlerischer Untersuchungen. Sodomka/Breindl geht es dabei (...) nicht – wie in den 80er und 70er Jahren – um Phänomene des virtuellen Raumes oder um die ›Vollendung‹ des Kunstwerks durch den Konsumenten. Im Gegenteil: die Störung aufgrund von Handlung ist das Ziel. Im Zentrum der Überlegungen und Erkundungen steht die normale Benützungsebene eines Raumes, der mit einfachen technischen Eingriffen und Anordnungen präpariert wird. Für die Aufschlüsselung und qualitative Beurteilung der künstlerischen Methode erweist sich die scheinbar anspruchslose Komposition, gerade im Verzicht auf apparative Überfrachtung, als entscheidender Ausgangspunkt. **Werner Fenz**

aus: Werner Fenz, ›Paradoxien der Raumerfahrung‹ in Sodomka/Breindl, State of Transition, Ausstellungskatalog Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie, 1994

Sodomka/Breindl mit B. Felber und M. Lang, Die Bühne ist leer (Differenzmaschine/ Channel 5), 1996, Installation Schloß Wolkersdorf



Die Differenzmaschine ist eine Raummaschine oder, genauer definiert: eine Maschine, die – für den Zuschauer unsichtbar, unhörbar, unertastbar – Raum und Zeit kreiert.

Wenn wir uns in unserer alltäglichen Umgebung in einem System von datengesteuerten Ereignissen bewegen, durch Daten erfaßt, codiert und gelenkt, auf Leiterbahnen von Zentralcomputern, bleibt deren permanente Tätigkeit – der lichtgeschwinde Verkehr von Datenmengen, die eigentliche Maschinenkommunikation – für unsere Wahrnehmungsorgane unbegreifbar. Das, was wir wahrnehmen, sind nur die durch sie ausgelösten physikalischen Ereignisse, nicht deren Ursache.

Die Differenzmaschine ist ein solches Raumenvironment, in dem vernetzte Computersysteme miteinander kommunizieren, Steuerbefehle austauschen: ein selbstreferentielles System.

Im Lauf des Events werden durch Eingriffe anderer Maschinen oder der Biomasse Mensch über diverse Interfaces Steuerdaten in eine genaue zeitliche Struktur gebündelt und damit verschiedene physikalische und mechanische Klang-, Licht-, Bild- und Bewegungserzeuger angesteuert. Die orchestrale Kinetik aller zusammenwirkenden Ereignisse, teils spärlich über die Raumdistanz kommunizierend, teils in raumerfüllendem wuchtigem Synchronismus, läßt für den Zuschauer ein Bild dieser unsichtbaren Maschine entstehen, und zwar von innen heraus, als ob er sich als einer ihrer Teile in ihr befände.

Die Differenzmaschine. Die Lücke schließen zu Friedrich Kieslers kinetischem Theater der 20er Jahre. Die andere Lücke zur (fast vergessenen) Urform des Computers von Charles Babbage in England um 1830, mit Mitteln und Methoden des technologischen und sozialpolitischen Umfelds unserer aktuellen Situation.

Die Differenzmaschine – ein Event für einen Theaterraum, 1996

Sodomka/Breindl: Intermedia, Video, Projektionen, Komposition
Peter Mechtler: Komposition, Klangdesign, Klangmaschinerie; arbeitet in den Bereichen Komposition, Video und Virtual Reality und entwickelt Computerprogramme zur Umsetzung von Bild- in Klangmaterial

Norbert Math: Komposition, Programmierung, Biofeedback; arbeitet in den Bereichen Komposition, elektroakustische Musik, Intermedia, Radiokunst und Internet

Florian Randon: Licht- und Performancedesign; arbeitet als Lichttechniker und Designer im Musik- und Theaterbereich

Petra Ganglbauer: Text; schreibt und gestaltet Hörspiele und Radiokunstsendungen, arbeitet als Redakteurin der Zeitschrift ›Das Gedicht‹

Peter Walz: technische Leitung, Bauten; ist in den Bereichen Organisation, Dekorationsbau und Spezialeffekte für den Film tätig

laetitia sonami

- 1957 geboren in Paris; lebt seit 1976 in den USA, zur Zeit in Oakland.
1975-76 Studium der elektronischen Musik, Film und Drucktechnik an der Boston Museum School of Fine Arts.
1976-77 Studium zeitgenössischer Musiktechnologie, Universität Vincennes, Frankreich.
1977-78 Studium zeitgenössischer Musiktechnologie und der Komposition am elektronischen Musikstudio der Albany State University of New York.
1978-80 Studium der elektronischen Musik und Aufzeichnungsmedien am Mills College.
1980-81 Studium der Informatik am Mills College.

Ende der 70er Jahre Konstruktion analoger Schaltkreise als Performance-Equipment; die eingeschränkten Performancemöglichkeiten der Computermusik veranlaßten sie, gestische Sensoren zu entwickeln, die mehr Interaktivität mit Computersystemen erlauben; 1991 Entwicklung ihres ersten Datenhandschuhs, den sie zum Lady's Glove verfeinerte; neben ihrer künstlerischen Tätigkeit seit Anfang der 80er Jahre Toningenieurin; seit 1991 Lehrtätigkeit auf dem Gebiet interaktiver Musiksysteme an verschiedenen amerikanischen Colleges und Universitäten.

Seit 1980 zahlreiche Performances (Auswahl):

- 1992 Steim, Amsterdam
1993 ›Ars Electronica‹, Linz
1993 The Kitchen, New York
1994 ›Festival de Musique Electronique‹, Bourges

Some observations on the work and work procedure of Laetitia Sonami

I met Laetitia Sonami at STEIM in Amsterdam when we both were guest residents. Over a period of several weeks I came to know her, a few examples of her work and some aspects of her method of working. The considerations which follow have stayed with me since this encounter, and have been valuable to me in my own work. The list below is not complete, but I hope listeners who encounter her work will find some useful definitions from these observations and that this can provide an expanded appreciation of this remarkable composer and musician.

There are several prominent target features which I think suggest, both in the experience of the work and the extensions of compositional procedure which can be extrapolated from these features, important reinforcements for listeners. I've tried to generalize some target features which I've received from experiences with three works:

* The direct use of experimental confrontational goals — in the first gesture and completion actions of the compositional and performance process, the system and circumstance of the work are held as implicit given characterizations, not projective or controllable media, subordinate to a deep translation: a circumstantial and confrontational modulation procedure functions in this way as a provision of the subversion of choice as action

* In structure and formulation of the final function-model which eventually produces the work, a string of history based global accumulations, of data and system, occurs — as an experience of working, this seems to operate in a multi-directive and comprehensive mode: the special nature of this approach allows a transparent and elegant ease of cross-copies across the usual threshold barriers between personal affect and interpersonal projective gesture (this is distinct from a custom-habit process which starts as a translation to problem goal formulation and resolves in performance and reinforcement (evaluation) as solution, produced as display object for evaluation and power sharing)

* Both in the passage of the performance and the reforming of the passage in reconstruction, a multiplex progression of affects and derivatives assembles as a series of interpenetrating strand narratives, as performance discipline. In the action sequence which leads to a formal procedure for the work or performance, a predisposition is generated by a cross comparative evaluation which is sustained as an operative mechanism, without limit goals and adaptively concurrent with the narrative strand evaluations

* At once, as part of the generative process and at the moment of encounter (as performance), there is a distribution of non-linear ordering (pick-up): root priorities are functionally driven and altered in focus and orientation by a procedurally

contiguous and disjunctive sensational stress-ordering (and oriented in actual working method by a progression of priorities developed out of situational and transactional associations): this is a transparent procedure with essentially empty goals: there is no disconnection between affect-effect in the performance work or sound event and its consequent affectation bundle

* Distributed through the assembly series actions are intensive burst-localized problem-solving convergences to a equivalent string of shiftable multivalent goals — a global convergence of stress directives — cross compared with the empty targets, the event production occurs as a simulation of responsive commentary (the affective complement translates as a nonspecific auditory theatre: radio-surveillance [private])

* The result of this procedural range of defining categories is the production of an expectation and reward system which generates an immediate consequence a personal narrative directive: implicit (and at once subject to enhancement by casual and circumstantial coloration)

* Accumulative feature goals occur responsively both by the arrangement of a collected assortment of strands and by the narrative implication which permits auditor interaction: this auditor response strategy is implicit in the structural decision: transparent and empty goal successions

* Each circumstance of a work contains a pattern collective of correlated experience markers which copy into strategies of work and performance transactional models of some available common features of the collective strands — this strategy of accumulative features produces the characteristic of the work or performance at a second layer-level: the auditor takes on the role of transactor

The accumulation of these feature operations generates, for each work approach, down-copy reduction modelling, which makes possible in the experience of the work, as auditor, a direct transmission from isolate aural string to (conjectural) elusive, transient visual-affective (transparent, open and neutral) narrative. This last feature is for me the most important, and the aspect of Laetitia Sonami's work and procedure which I feel is the most important for listeners.

Jerry Hunt
Canton, Texas, 3/12/1993

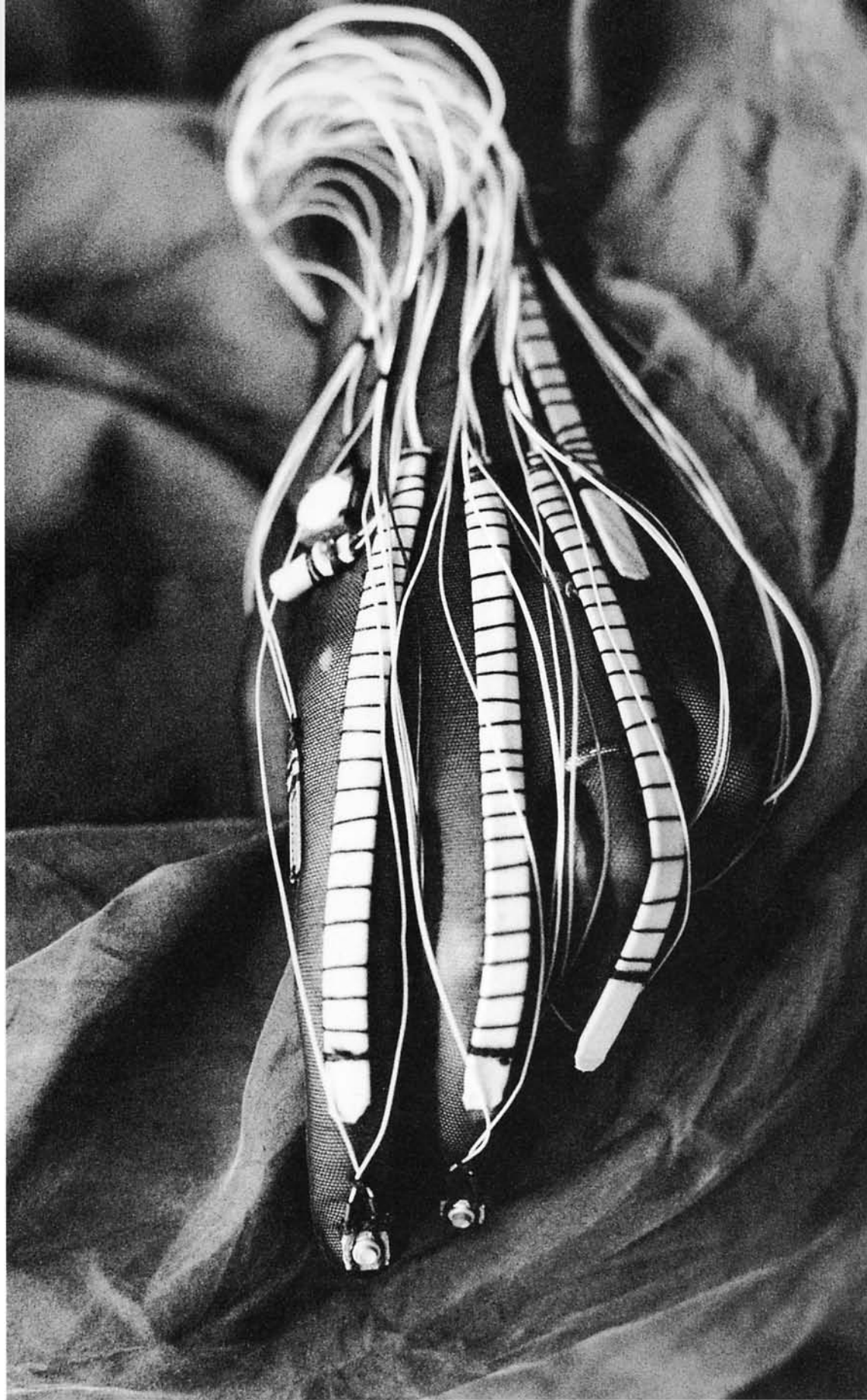
Die Komponistin Laetitia Sonami verbindet eine Begeisterung für den künstlerischen Prozeß, genaue Kenntnisse über die neue elektronische und Computermusiktechnologie, das Sendungsbewußtsein einer großen Monologistin, den erzählerischen Schwung einer geborenen Geschichtenerzählerin und einen subversiven Funken, der Dinge ungeschehen macht, wenn sie zu offensichtlich werden. Als ehemalige Studentin von Komponisten wie Robert Ashley und David Behrman kommt Sonami bewaffnet mit einem Damenhandschuh daher — eine umgebaute Version der Erfindung von Michel Waisvitz — der Druck-, Bewegungs- und Raumsensoren hat, die musikalisch (über Sampler, ein MIDI-Mischpult und Synthesizer) auf ihre physischen Gesten reagieren. In gewisser Hinsicht läßt sich Sonamis Ansatz sowohl auf den Prototyp des elektronischen Musikinstruments, das Theremin, als auch auf die Handgesten zurückführen, die die klassische indische Vokalmusik begleiten. So können verschiedene Parameter ihrer ganzen Performance durch spezifische digitale Ziffern kontrolliert werden und eine Situation aufbauen, in der z.B. der kleine Finger mit der Tonhöhenverschiebung verbunden sein kann. Daneben integriert Sonami ihre eigene fabelhafte Lesestimme und ihre unwiderstehlichen Texte in ihre Performances. **What happened to II** stellt eine teuflische Geschichte des Schriftstellers Sumner Carnahan aus Santa Fe vor, die Sonami fragmentiert, verdreht und mit ihrem elektronischen Handschuh ausdehnt, selbst wenn sie spricht. In der Mitte der Geschichte ist ihre Stimme virtuell verschwunden und nur noch durch Spuren elektronischer Klänge vorhanden, ein Beispiel dafür, wie sie ihren Weg sucht, auf produktive Weise die Beziehung zwischen Wörtern und Klang zu komplizieren.

John Corbett

aus: John Corbett, ›Laetitia Sonami‹ in Chicago Reader, 13. Oktober, 1995

OBSCURE EST SUBVENTIONNÉ PAR LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, LE MINISTÈRE DE LA CULTURE DU QUÉBEC ET LA VILLE DE QUÉBEC

1 Jerry Hunt, Text für die Performance What Happened im Rahmen des Festivals ›Amplified Body‹, veranstaltet von ›Obscure‹ in Quebec 1993



...and She Keeps Coming Back for More, 1995

Diese Komposition erforscht das ambivalente Territorium, in dem Organismen und Mechaniken miteinander verschmelzen. Während der Körper in einem Land wandert, in dem wilde Hunde streunen, werden Klänge geformt und zu Clustern verdichtet, die als Gewohnheitsmuster und abstrakte Verknüpfungen wirken, während externe Stimmen die amorphe Maschinerie kommentieren.

Unter Verwendung des Lady's Glove ist das Stück komplett interaktiv, mit elektronischen und natürlichen Klängen. Es wurde in Erinnerung an Jerry Hunt komponiert.

Laetitia Sonami

kyra stratmann

1960 in Konstanz geboren; lebt in Köln.

1979-84 Studium der Philosophie in Cambridge, 1990-95 der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf.

Seit 1992 künstlerische Arbeit mit akustischen Mitteln, Tonaufnahmen von Stimmen und Geräuschen, mit Texten von Literaten und Philosophen in vorhandenen Räumen. Ihr Ziel ist es, Architektur, Geschichte und Stimmungen eines Raumes mittels eines diesem hinzugefügten Sprechtextes aufzuschlüsseln.

Ausstellungen (Auswahl):

1992 Klatschen, Prag

1994 ›Transit‹, Aachen

1995 Molkerei Werkstatt, Köln

Kyra Stratmann arbeitet seit 1992 mit Sprachinstallationen. Sie setzt bei vorhandenen Räumen, Gebäuden, Plätzen an, untersucht dort Architektur und Geschichte, Bilder und Stimmungen, die sich angelagert haben. Aus diesen Dimensionen der Räume schafft sie die formalen Bedingungen für eine Installation.

Es ist ein plastisches Arbeiten im klassischen Sinn, das dem Raum eine ihm innewohnende akustische Metapher in Form einer ›Konserven‹ beifügt. Stratmann bedient sich dabei vorhandener Texte in gesprochener Sprache. Die Strukturen des Raumes und des Textes werden auf Aufteilung, Akustik und ihre prägenden Merkmale hin untersucht. So wird die Feinmechanik ihrer interaktiven Möglichkeiten erfaßt. Daraus entstehen die Form, die der Text im Raum einnimmt, und die Art, wie er gesprochen wird. Daraus ergibt sich als Niederschrift eine Textpartitur. Sie greift vorhandene Bearbeitungsweisen auf, wie die Passacaglia oder die Fuge, aber auch die Kommunikationsmuster der natürlichen Sprache. Es zeigt sich, welche Sprecher, ob weiblich oder männlich, benötigt werden und wie die Klangfarbe der Stimme beschaffen sein muß. Die ›Konserven‹ entsteht im Tonstudio. Sie wird durch CD-Player und Boxen präsentiert, die nur in ihrer technischen Notwendigkeit erscheinen. Ihnen widerfährt keine visuelle Bearbeitung.

1995 realisiert Stratmann in der Düsseldorfer Johanneskirche eine Arbeit, die die ›Letzten Dinge‹ thematisiert. Protestantische Nüchternheit zeichnet den 1953 wiederaufgebauten Kirchoraum aus. Seine Schwerpunkte sind Kanzel und Orgel. Sinnlichkeit vermittelt sich hier allein über das Ohr.

Stratmann fügt diesem Raum einen Text des Philosophen Ludwig Wittgenstein aus seiner Jugendschrift **Tractatus logico-philosophicus** hinzu, worin er in der Sprache bis an deren Grenzen nach der Lösung des Lebensrätsels sucht. Diese Suche ist Ausdruck einer Moderne, die das Wort in seiner Wahrhaftigkeit konzentrieren möchte. Er strebt nach Reinheit, Klarheit, Objektivität und hofft damit die Mythen der Philosophie hinter sich lassen zu können.

Auf der Kirchenempore stehen links und rechts Boxen, die mit einem CD-Player verbunden sind. Setzt man sich in eine der Bänke, so hört man zwei Sprecher im Dialog, die eine Stunde ohne Pause die halbierten Sätze Wittgensteins in wechselnder Stimmung zueinander führen. Dabei merkt man erleichtert, daß sich die bedeutungsschweren Sätze zu wiederholen beginnen. Man bekommt unerwartet Zeit zum Verstehen. Doch der Sinn, dem man nun lauschen möchte, entzieht sich in den Rhythmus des Sprechens.

Stratmann führt so den aufrichtigen Modernismus des Philosophen im Kreis herum. Die Kirche wird zum Sprachraum, in dem die Worte nicht mehr mit Sinn beladen sind, sondern die Lücke zwischen dem, was wir vermitteln wollen, und dem, was Sprache ist, öffnen.

Thorsten Nolting



AUSBISS
BLUME
CUVELAGE
DURCHSCHLAG
ERBSTOLLEN
FIMMEL
GESENK
HANGENDES
INKOHLUNG
KUX
LUTTE
MERGELGRENZE
NEUNTE
ORT
PÜTT
QUERSCHLAG
RÖSCHE
SCHRAM
TEUFE
UMTRIEB
VIERUNG
WETTER
ZUBUSSE

1 Standorte, 1993, Krügerpassage, Dortmund; Sprachinstallation in Form einer Passacaglia, komponiert aus Wörtern der Bergmannssprache; gesprochen von einem Bergmann, gesampelt, montiert, wobei die Worte von A - Z in einem akustischen Radius von 180° angeordnet sind.



Ohne Titel, 1996

Avisierter Raum für die Sprachinstallation ist die Garderobe im Parterre des Staatsratsgebäudes: ein Raum, dessen ursprüngliche Funktion un-
gebrochen ist, ein eher verwaister denn künstlicher Raum.

Diesen Raum möchte ich mit einem akustischen Gesprächspegel füllen. Basis hierfür wird ein kurzer Dialog sein, der im öffentlichen Raum auf-
gezeichnet und dann niedergeschrieben wird. Er dient Sprecherpaaren unterschiedlichen Alters und Geschlechts als Textbuch.

Die Differenz läßt sich durch die Varianz in der Textinterpretation, die sprachlich individuelle Klangfärbung und die Modulation der Sprecher erleben.

Auf einer Reihe von Stelen, die paarweise einander zugewandt plaziert sind, werden die konservierten Dialoge zu hören sein, so daß sie eine natürliche akustische Raumfülle schaffen.

Kyra Stratmann

akio suzuki

1941 geboren in Pjöngjang, Korea, als Sohn japanischer Eltern; lebt in der Nähe von Kyoto.
Seit 1960 Klangexperimente in der Natur, die self-study events; um 1970 Entwurf einer Reihe von Objekten, zu denen auch sein Echo-Instrument ›Analapos‹ gehört; seit 1989 Zusammenarbeit mit der Tanz- und Performancekünstlerin Junko Wada.

Konzerte, Performances und Installationen (Auswahl):

1978 ›Festival d'Automne, Paris
1982 Tador – Sound Event, Tokyo
1987 ›documenta 8, Kassel
1994 Het Apollohuis, Eindhoven

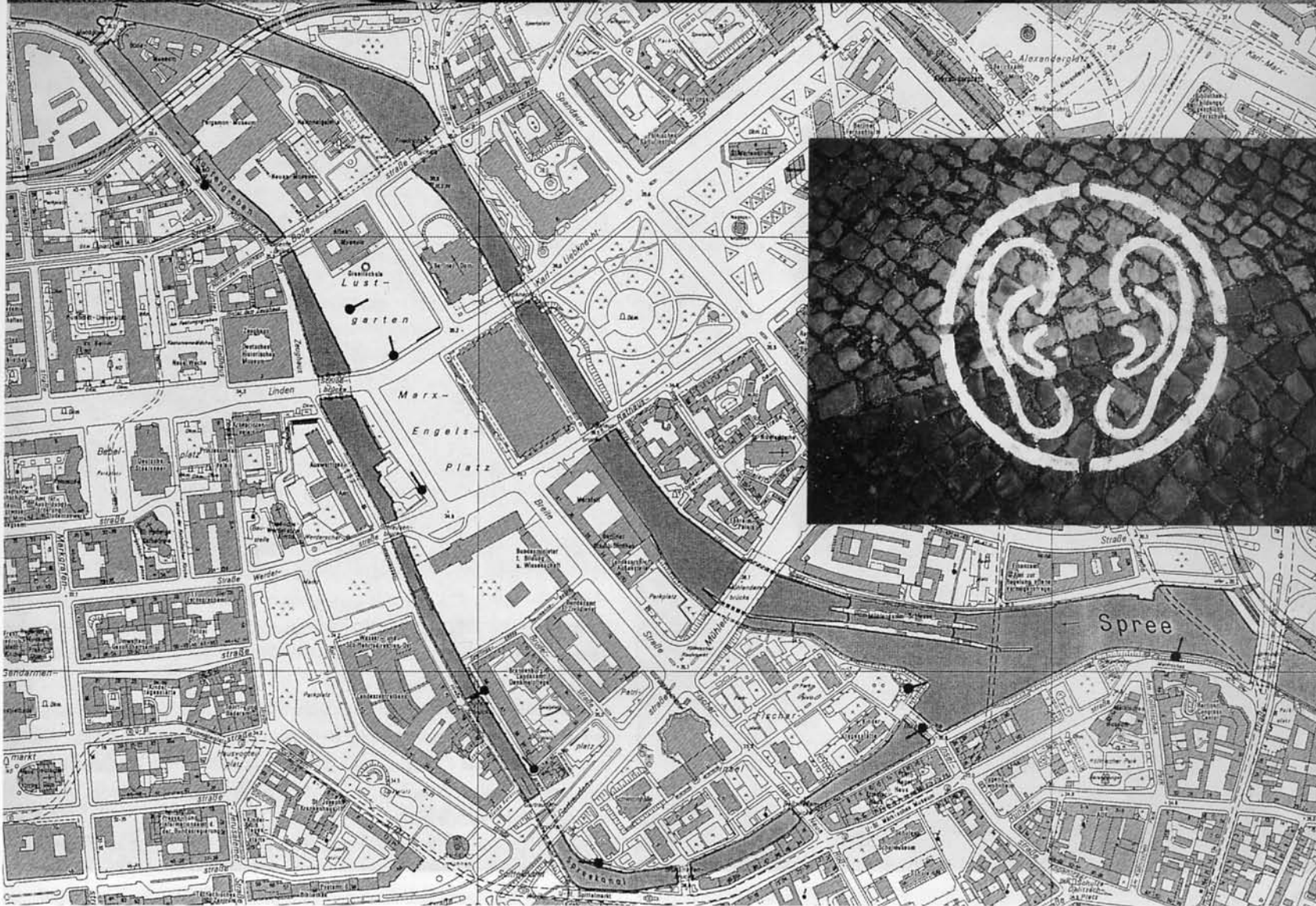
literatur: Akio Suzuki. Stone, hrsg. vom Berliner Künstler-Programm des DAAD, Berlin 1994 Toshie Kakinuma, ›Sound tools for „Throwing and Following“‹. Akio Suzuki's sound performance in **High Performance**, 13, Sommer 1990, 2, S. 50 f. Kit Lort, ›Raymond Moriyama. Über die Zusammenarbeit von Moriyama mit Suzuki‹ in **Ontario Craft**, 15, Frühjahr 1990, 1, S. 28-31

Die Arbeiten von Akio Suzuki können chronologisch betrachtet werden. **self-study events** nannte er seine privaten Forschungen und Aktionen, wie das Werfen von Klängen in die Natur und das Verfolgen ihrer Spuren. In den 70er Jahren veranstaltete er Performances mit selbstgebauten Instrumenten, wie dem Echozylinder **Analapos**. Klangkonzept-Performances mit Alltagsgegenständen wie Zeitungspapier und Teller oder mit schlichten Materialien entwickelte er in den späten 70er Jahren. In seinen Auftritten beginnt er auch eine Haltung des Zuhörens einzunehmen. Anlässlich der Tagundnachtgleiche im Herbst 1988 führte er das Klangprojekt **Space in the Sun** durch, um einen Tag lang der Natur zu horchen. Er verbrachte den ganzen Tag in einer Mauerkonstruktion, die er in eineinhalbjähriger

Arbeit auf dem Meridian gebaut hatte, wo die japanische Normalzeit bestimmt wird, nämlich in Amino in der Präfektur Kyoto. Überdies arbeitete er in den späten 80er Jahren mit der Tänzerin Junko Wada zusammen. In den 90er Jahren begann er aus Anlaß seines Berlinaufenthalts als DAAD-Stipendiat (1994) mit den Klanginstallationen **Ursache und Wirkung**. In seiner Installation **Make-up**, die anlässlich des ›International Contemporary Music Forum 95‹ in Kyoto entstand, legte er eine 600 m lange Eisenspirale in den Bach Shirakawa. In dieser Arbeit erweiterte er eine frühere Aktion, das **Bach-Aufsuchen** aus seinen **self-study events** der 60er Jahre, in die Dimension des öffentlichen Raumes. Es war der leicht verstärkte Klang des Wassers zu hören.

- 1 Space in the sun, 1988, Klangprojekt, Amino
- 2 Make up, 1995, Klanginstallation, Kyoto





Otodate, 1996

点音 OTODATE (oto = Klang, date/tate = Punkte)

Nodate (No = Feld, date/tate = Tee zubereiten, Punkte) ist der Begriff für eine besondere Art der Teezeremonie, die man im Freien genießt. Seit den 60er Jahren habe ich eine Reihe von Versuchen durchgeführt, bei denen ich verschiedene Topographien aufsuchte, um dort Echo-Punkte aufzuspüren.

Für diesmal habe ich mir vorgenommen, mich auf die Insel in der Mitte von Berlin zu konzentrieren, wo im Jahr 1996 die Atmosphäre vom Klang

der Baustellen erfüllt ist. Ich werde mich dort aufhalten und Hörpunkte markieren.

In eine bestimmte Richtung zu hören, die ausgewiesen ist, ist eine unalltägliche, erfrischende Aktion.

Ein Vorschlag, auf den markierten Stellen stehenzubleiben und die Sinne zu öffnen.

Akio Suzuki

ana torfs

1963 geboren in Belgien; lebt in Brüssel.

1987 Abschluß in Kommunikationswissenschaften an der K.U.L. Universität in Leuven.

1990 Abschluß in den Fächern Film und Video am Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten, St. Lucas in Brüssel.

Seit Ende der 80er Jahre Videos auf zahlreichen Festivals und Ausstellungen; zur Zeit Arbeit an einem neuen Projekt: Zyklus von Kleinigkeiten, dem die Konversationshefte von Ludwig van Beethoven zugrunde liegen.

Videos:

1991 Akarova, Bagniet, l'entre deux guerres, 'International Dance Festival', Montréal

1993 Background, mit Jurgen Persijn, 'Festival d'Architecture et Cinéma', Graz

1995 Condition, mit Jana Sterbak, 'Semaine internationale de video de Genève', 1. Preis, Genf

kultiviertes Bedürfnis: ana torfs' video vokabular Anamnese (Vorgeschichte): Bereits Ana Torfs' erste Arbeiten sind wie alle folgenden variiert und systematisch fragmentiert, verspielt naiv und dennoch exakt proportioniert. Torfs arbeitet stringent und harmonisch und bleibt dabei aber immer fragil und elusiv. Sie übergibt uns eher großzügige Mengen kleinster, präziser Daten zu ihren Gegenständen, als daß sie einen allgemeinen Überblick zur Verfügung stellt. Sie erwartet von ihrem Publikum, daß es sich wie ein Kind mit seinem Kaleidoskop verhält, ein Auge gegen das helle Licht der Gegenwart verschließt, um ein paar glitzernde Perlen aus der Vergangenheit zu genießen, die durch ihre Spiegelkonstruktionen zu sehen sind. Ihr beeindruckendes selektives Interesse an Kultur und vergangenen Perioden ist ebenso erstaunlich wie ungewöhnlich, besonders, da es im Rahmen der 90er Jahre und der Normen der Postmoderne geschieht. Es ist, als ob sie mit ihren Videos die Vorgeschichte eines Leidens skizzieren wollte (ihr eigener Kontext oder Postmodernismus?), indem unterdrückte oder vergessene Ideen wiedererweckt werden.



Jeanne la Pucelle (1988, Farbe, 25 Minuten): Eine zeitgenössische Version des Lebens der Jeanne d'Arc, die auf Zeugnissen ihrer Freunde und Feinde beruht, wie sie in den Übersetzungen der Prozeßakten seitens der Historikerin Régine Pernoud überliefert sind.

Anabiose (Wiederaufleben nach umweltbedingter Ruhezeit): Torfs ließ die mittelalterlichen Texte in ihrer historisch angemessenen Umgebung von einer Vielzahl einfacher Charaktere in altmodischen Kostümen rezitieren. Aufgestellt in einem statischen Rahmen und nackter Beleuchtung, adressieren die anonymen Modelle ihre Erklärungen in einer absolut unemotionalen, fast indifferenten Weise an die Kamera.

Marco Polo, une histoire de brodeurs (1990, Farbe, 35 Minuten): Eine zeitgenössische und sehr fragmentarische Version von Marco Polos Reisebericht, wie er Rustichello von Pisa diktiert wurde, einem Schriftsteller von Ritterromanzen, der mit Marco Polo in Genua eine Gefängniszelle teilte.

Anachronismus (Zeitwidrigkeit): Von größter Wichtigkeit ist hier die physikalische Repräsentation der mündlichen Tradition; der extrem literarische, eindeutige und manchmal sogar neutrale Vortrag eines Textes. Alles soll für sich selbst sprechen; die Kamera registriert nur: jede kleinste Intonation, jeden Akzent oder jede spontane Geste. Altertümliche Worte gehen durch eigenartige Mundstücke, hallen in zeitgenössischen Räumen wider und erreichen damit eine neue Ära in Form undeutlicher Echos. Diese einfache Verfremdungstechnik verrät Torfs' kritische Besessenheit, mit der sie über ihre konkreten Themen hinausgeht: Das einfache sinnliche Experiment einer kulturellen Zeitverkrümmung.

Mozart Material (1993, Farbe und Schwarz-Weiß, 52 Minuten; in Kooperation mit Jurgen Persijn): Ein verspielter Bericht des Konzeptes und der Durchführung von Rosas Choreographie **Mozart/Conzertarias: Un moto di gioia**. Ein Einblick in den Arbeitsprozeß und das ästhetische Vokabular einer zeitgenössischen Tanzgruppe.

Anaglyph (übereinanderprojizierend): Als Antwort auf Fragen zu dieser Dokumentation (einer Auftragsarbeit) beschreibt Torfs ihre eklektische, bewußt inkohärente Herangehensweise als »ein offenbar unfertiges, leicht irrsinniges Buch oder eine Enzyklopädie der Bewegung«. Es ist beeindruckend, wie die Choreographin Anne Teresa De Keersmaecker ignoriert wird, um den kollektiven, vielstimmigen kreativen Prozeß von Tänzern gleichen Leistungsvermögens zu zeigen. Jede Tendenz zur Autobiographie oder individuellen Bestätigung wird durch die ständige Präsentation von Subjekten der archäologisch entfernten Vergangenheit oder eines zwar zeitgenössischen, aber klar definierten Kontextes unterdrückt.

Edwin Carels

aus: Edwin Carels, 'Cultivated Want: Ana Torfs' Video Vocabulary' in **Inside the Visible**, hrsg. v. Catherine de Zegher, Boston 1996

1 Jeanne la Pucelle, 1988, Video

2 Ana Torfs und Jurgen Persijn, Mozart Material, 1993, Video



Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1993, Installation ›ANTWERP93‹, Antwerpen; Sänger: Richard Jackson, Mark Oldfield, Zofia Kilanowicz;
Design und Kamera: Jurgen Persijn; Produktion: S.O.I.L.

Der Höhepunkt von Monteverdis achtem Madrigalbuch. Ein Werk, das am Übergang zwischen dem verschwindenden Madrigal und dem neuen Medium ›Oper‹ steht. In Anwesenheit des venezianischen Adels wurde es 1624 erstmals im Haus von Gerolamo Mozzenigo aufgeführt, Monteverdis hingebungsvollem Patron. Es wurde während des Karnevals gespielt ›per passatempo di veglia‹, als Zeitvertreib an langen Winterabenden. Es brachte alle Hörer zum Weinen und Mitfühlen.

»Ich habe herausgefunden, daß es drei Hauptleidenschaften oder Stimmungen gibt, und das sind Zorn, Mäßigkeit und Bescheidenheit oder Demut, wie die besten Philosophen bestätigen; sie können in der Natur unserer Stimme gefunden werden oder präziser: im hohen, mittleren und tiefen Register.« (Monteverdi, Vorwort zum Madrigalo guerreri e amorosi, 1638)

Il Combattimento von Ana Torfs hat nur wenig Handlung. Es gibt drei Charaktere, zwei davon, Tancredi und Clorinda, singen kaum. Der dritte Charakter (Der Erzähler) beschreibt die Handlung, die von den anderen beiden dargestellt wird.

Aus den Bewegungen, die sich im Laufe ihrer Geschichte in der Oper herausgebildet haben, wurde eine Abstraktion gemacht: Oper, reduziert auf minimale Bewegungen, die sich auf den singenden Gesichtern zeigen, die im Opernhaus niemals zu erkennen sind. Oper, reduziert auf Atmen, Schlucken, Vibrieren, Plazieren der Stimme im Körper, Öffnen und Schließen von Mündern. Die Bewegungen des Körpers auf Mimik reduziert, den physischen Akt des Singens.

Torfs reduziert Il Combattimento zu einem Triptychon. ›Testo‹ frontal in der Mitte, ›Tancredi‹ im Profil auf der linken Seite, ›Clorinda‹, im Profil auf der rechten Seite.

mark trayle

1955 geboren in San Jose, Kalifornien; lebt in San Francisco, Kalifornien.

1973-77 Kompositionsstudium an der Universität Oregon, 1980-82 am Mills College. Anfangs Komposition von Instrumentalwerken; seit Mitte der 80er ausschließlich Arbeiten im Bereich der elektroakustischen Musik; Entwicklung computergesteuerter Instrumente für seine Performances; Mitglied der 1987 gegründeten Computernetzwerk-Musikgruppe ›The Hub‹.

Neben Auftritten mit ›The Hub‹ seit 1981 Soloperformances (Auswahl):

1984 N-Ville, Power & Light, New Performance Gallery, San Francisco

1988 Simple Degradation, The Kitchen, New York

1994 Seven Gates, ›Ars Electronica‹, Linz

literatur: Mark Trayle, Nature, Networks, Chamber Music in *Leonardo Music Journal*, 1, 1991



La perruque ist etwas ein wenig Aufgepropftes, bei dem die schönsten Pläne von Mäusen und Microsoft ein wenig schiefgehen. In diesem Moment geschieht etwas (oder bleibt ungeschehen), weil es im besten aller Interessen ist. Dem menschlichen Interesse, nicht dem höchsten.

Der Powerglove, dieses Ding aus Plastik, das tausend Tastaturanschläge hinauskatapultiert, ist ein wundervolles Beispiel. Sein teurerer Bruder, der Dataglove, wurde ursprünglich von Komponisten erdacht (ob von Laucier oder Gresham-Lancaster ist irrelevant) und in der Venture Virtual Reality erbaut. Ein dritter Komponist nutzte die Macht der Barbie-Begeisterung, um den Powerglove weiterzubringen. Die Technik des Powerglove war wertlos, schon bevor er gebaut wurde. Es gab ihn nur als Trugbild am Horizont einer allgemeinen Sehnsucht. Ebenso unbrauchbar wie der Datenhandschuh – wenn auch viel billiger –, fand er seine wahre Verwendung an den Händen von Komponisten wie Mark Trayle.

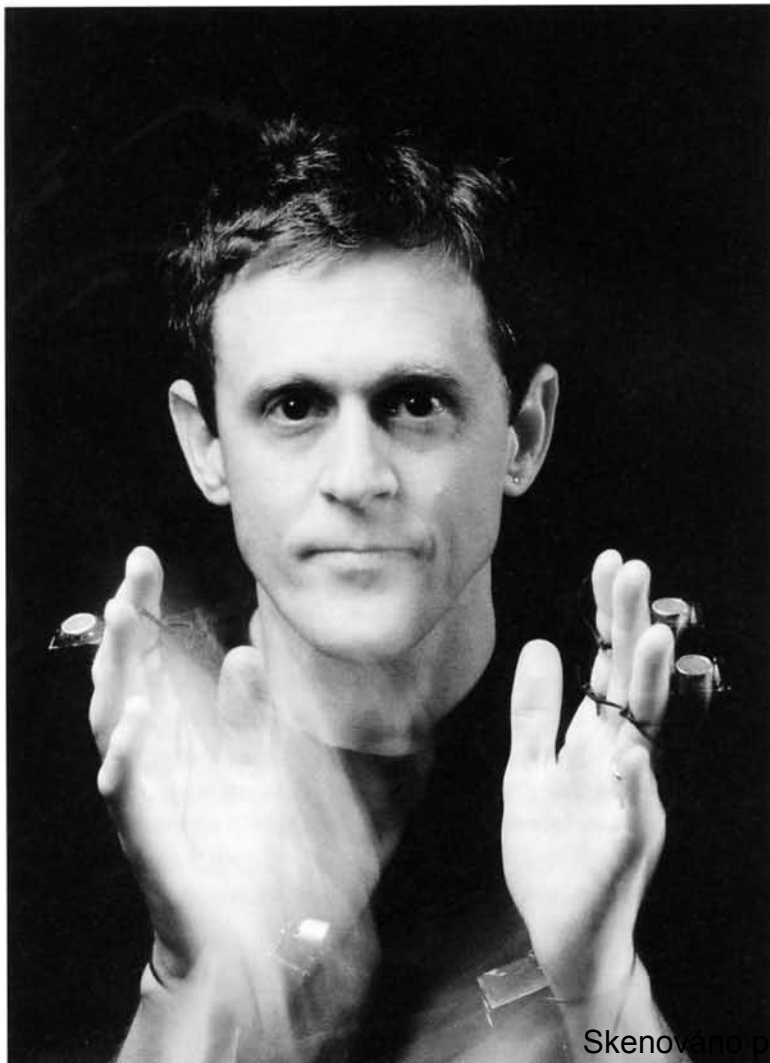
Das gesamte Werk von Trayle ist im eigentlichen Sinne perückenhaft, gleich ob der Powerglove, das phonomagnetische ›Ouija Board‹ oder die ›Französische Dose‹ (ein sample hybrid aus Konservendose und Horn) Verwendung findet. Trayles Arbeiten setzen Schutteile zusammen, sowohl im materialen Sinne (mit der Erfindung unmöglicher Kontrollinstrumente) wie im musikalischen (mit der Auswahl unmöglicher Klangbruchstücke). Wichtig ist, Vielfalt und Humor der einzelnen Klang-Samples zu erwähnen, sie reichen von Surf-Musik und scratchigem Satie bis zu dem low-fi Cybershit all der Nachrichtensender und Funktelefone. Die Ziele sind immer die gleichen, nämlich eine Situation zu erzeugen, in der menschliche Aktion und Silikon-Reaktion stets einmalige Aufmerksamkeit erregen; eine Situation des ›business as unusual‹.

Ron Kuivila

1 Seven Gates, 1993, Konzert für ›Mattel Power Glove‹ und Computer, Het Apollohuis, Eindhoven



Arcana 33 1/3, 1995-96



In den letzten eineinhalb Jahren habe ich neue Performanceschnittstellen entwickelt, die in allen Stücken der Werksammlung Arcana 33 1/3 zum Einsatz kommen. Diese sind von der Vorstellung inspiriert, daß die Informationsrevolution starke Ähnlichkeiten mit der industriellen Revolution hat und von der Idee geprägt, daß virtuelle Realität und New Age Mystizismus letzten Endes Cousins einer magischen Show und spirituellen Sitzung sind. Ich trete und führe diese Stücke auf mit einem Hut, der eine Anspielung ist auf Hüte von Zauberern und Medien des 19. Jahrhunderts, wie die Davenport Brothers und Mina Crandon.

Mark Trayle

- 1951 geboren in Istein, BRD; lebt seit 1979 in Seattle, Washington.
 - 1966-73 Ausbildung zum Elektromechaniker.
 - 1975-79 Studium der Sozialpädagogik in Berlin, daneben Musik- und Kunststudien.
 - 1976-79 Theatermusiker und Bühnenbildner in Berlin und San Quentin, USA. Seit 1979 Experimente im Bereich Musik und Akustik. Mit seinen Klangskulpturen verfolgt er das Ziel, musikalische Komposition und Computertechnologie zu verbinden. Zusammenarbeit u.a. mit Conlon Nancarrow (1988) und Merce Cunningham (1995).
- Seit 1984 Installationen und Performances (Auswahl):
- 1986 Stedelijk Museum, Amsterdam
 - 1989 New Music America, New York
 - 1991 Museum Technorama, Schweiz
 - 1994 Donaueschinger Musiktage, Donaueschingen

Der Komponist und Klangskulpteur Trimpin – Sproß einer angesehenen Musiker- und Uhrmacherfamilie mit großem Basteltalent – wollte wie so viele Einwanderer vor ihm in den USA sein Glück machen. Doch im Unterschied zu früheren Generationen suchte Trimpin im Westen nicht etwa nach einem neuen Leben, sondern nach Schrott. Im heimischen Schwarzwald gab es nur wenig von denjenigen weggeworfenen High-Tech-Materialien zu finden, die ihm als Rohmaterial für seine Kunst dienen. Und so arbeitet er heute in einem

Atelier in Seattles Künstlerviertel. Die hohen Wände sind mit Mundstücken verschiedener Blasinstrumente und Bruchstücken von Holzschnitzarbeiten geschmückt – ausgeschlachtete Celli und Sousaphone. Der Raum selbst ist überfüllt mit unzähligen elektronischen Bauteilen und ausgelöteten mikroelektronischen Schaltungen, die aus Kadavern alter Computer und Geräten der Kommunikationselektronik stammen.

Der kinästhetische Einfluß der Musik auf den menschlichen Körper hat den Künstler schon in seiner Jugend fasziniert. »Als ich acht Jahre alt war«, erinnert er sich, »nahm mich mein Vater mit in den Wald, um Musik zu machen. Es war eine großartige Erfahrung, obwohl wir nur einfache Duette für Flügelhörner spielten. Diese Echos! Mir wurde erstmals bewußt, was Akustik ist, und von da an wollte ich immer über das hinausgehen, was man normalerweise spielen kann«.

Mit seinen Schrottschätzen wollte Trimpin in den USA weitere Hördimensionen erforschen. Musik bestand für ihn nicht länger nur aus Melodien und Harmonien, sondern er fügte ihr die zusätzliche Dimension des akustischen Raumes hinzu und änderte gleichzeitig ihre Aufführungsbedingungen. Während konventionelle musikalische Formen aus Tönen, Tonhöhen und Tempo eine abstrakte Sprache erzeugen, die von einer unendlichen Zahl Spielern und Instrumenten endlos übersetzt und transformiert werden kann, ist Trimpins Musik an einen speziellen Ort gebunden und so exakt in die physikalischen Umstände eingebettet, daß sie nicht auf andere übertragen werden kann. Trimpins Kompositionen beinhalten die Entwicklung neuer Notationssysteme zur Strukturierung der Klänge und die der dazugehörigen Instrumente. Zwar werden diese Instrumente mit verschiedenen Sensoren und Computerrelais elektronisch aktiviert, ihr Klang bleibt jedoch akustisch. Die Töne werden »live« von abgeänderten Musikinstrumenten, natürlichen Materialien, gefundenen Industrieobjekten und – manchmal – von den Naturgewalten hergestellt. Da Trimpin »die menschlichen Fähigkeiten erweitern« möchte, verwischen sich die Unterschiede zwischen dem Menschlichen, Natürlichen und Konstruierten. Trimpins schrullige Apparate erinnern ein wenig an die Arbeiten der Dadaisten, die ihre poesiebegleitende Geräuschkunst in der Nähe von Trimpins Heimat erfanden. Seine Stücke sind aber auch Abkömmlinge der Kuckucksuhren, die in den blitzblanken Pfefferkuchenhäusern Mitteleuropas schlugen. Trimpin kombiniert den Geist eines Künstlers mit dem Intellekt eines Wissenschaftlers, der ästhetische Erkenntnisse aus den Gesetzen der Physik zieht.

Jake Seniuk

aus: Jake Seniuk, »Trimpin's Music, Composer/Sound sculptor. Trimpin's Interactive Installation Plays Music for the Rainy Season« in *on center*, hrsg. v. Friends of the Port Angeles Fine Arts Center

1 Hanging Klompen, 1991, zuerst 1987 als Floating Klompen auf einem See in Holland installiert, besteht aus 100 Holzschuhen, die durch computergesteuerte Klöppel in ihrem Inneren angeschlagen werden





Liquid Percussion, 1991, Port Angeles
Fine Arts Center

Liquid Percussion ist eine Klangskulptur, die akustisch durch »Regen« aktiviert wird. Ungefähr 100 computergesteuerte Wasserventile hängen unter der Decke. Präzises Wassertröpfeln setzt ein, wenn ein Ventil aktiviert wird. Das geschieht entweder mit einer Tastatur oder im Computer selbst, der damit den Ablauf einer komponierten musikalischen Sequenz auslöst. Jeder Regentropfen fällt ca. 6 Meter und trifft auf ein bestimmtes Instrument auf dem darunterliegenden Auffangbecken. Jedes Instrument – meist mundgeblasene Glasgefäße – ist genau gestimmt, auf eine bestimmte Klangfarbe modifiziert und nach strategischen Gesichtspunkten auf dem Becken platziert. Die Installation kann entweder manuell mit einer speziellen Tastatur gespielt oder mit Sensoren aktiviert werden.

Mit der Entwicklung von Liquid Percussion stelle ich natürliche Klänge – die von fallendem Wasser – in einem anderen Kontext dar. Verschiedene Komponenten sind kombiniert, um diesen »reinen« Klang zu erhalten: Wasser wird durch magnetische Felder frei, die Erdanziehung sorgt dafür, daß es von einer bestimmten Höhe mit einer genauen Geschwindigkeit ein natürliches Medium (Glas, Metall etc.) anschlägt und letztlich zu Schallwellen führt, die als Tonhöhen und Klangfarben wahrgenommen werden. Obwohl die physikalischen Aspekte von Liquid Percussion sehr faszinierend sind, beeindruckt es das Publikum in erster Linie wegen seines farbenfrohen Aussehens und seiner melodischen und perkussiven Klänge.

Trimpin

peter vogel

1937 geboren in Freiburg; lebt in Freiburg.
Physikstudium.

1965-75 Industrieforschung im Bereich Medizin.

1963-70 Beschäftigung mit Malerei, Tanz und konkreter Musik; Anfang der 70er Jahre Auseinandersetzung mit Neurokybernetik, neuronalen Netzwerken und erste Experimente mit selbstentworfenen »kybernetischen Objekten«.

Ausstellungen seit 1971 (Auswahl):

Regelmäßige Teilnahme an ART Basel und ART Cologne

1975 Musikalisch-kybernetisches Environment, »Donaueschinger Musiktage«, Donaueschingen

1980 »Für Augen und Ohren«, Berlin

1986 »Les machines sentimentales«, Centre Georges Pompidou, Paris

1995 »Klangskulpturen-Augenmusik«, Konstanz

literatur: Peter Vogel, »Musik und Kybernetik« in Teilton 2, Kassel 1978 Peter Vogel. Kybernetische Objekte. Ausstellungskatalog Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen 1976 Hanne Weskott, »Peter Vogel. Kybernetische Objekte« in Kunstforum International 30, Juni 1978 Peter Vogel. Zeitklänge Ausstellungskatalog Galerie Carzaniga & Ueker, Basel 1992

Peter Vogels künstlerische Arbeit entwickelt sich um den Begriff und die Systematik der Kybernetik. Dabei akzentuiert er in erster Linie die Kommunikation als wesentlichen Aspekt der Kybernetik, die die zwischen einem Sender und einem Empfänger sich abspielenden Vorgänge, das heißt die Vermittlung von Nachrichten, definiert. In seinen Objekten versucht Vogel diesen Theorieansatz zu vergegenständlichen, ihn erlebbar und damit begreifbar zu machen.

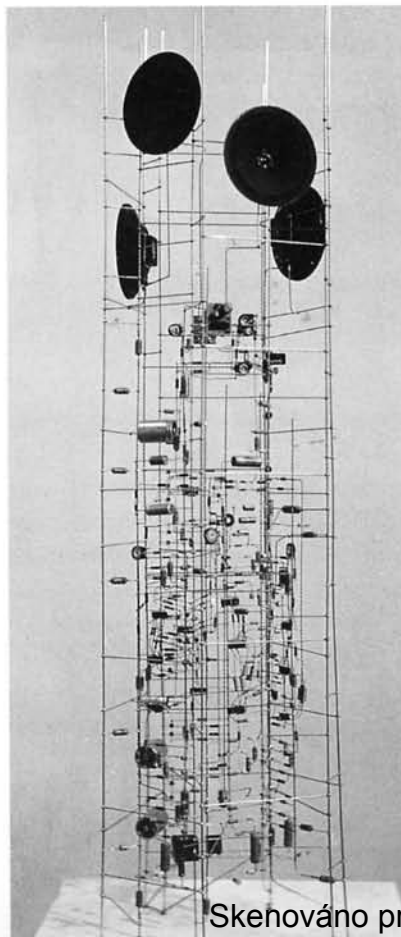
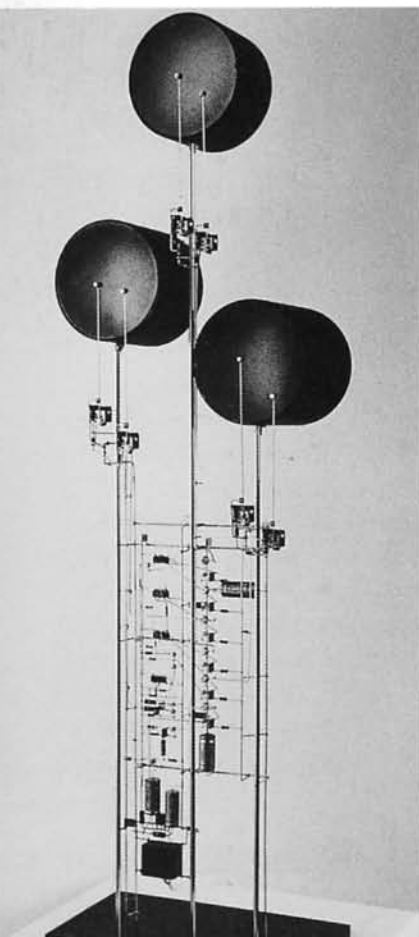
Vogels kybernetische Objekte entwickeln eigendynamische Qualitäten im Umgang mit dem Betrachter, die weniger auf erkenntnistheoretische – dies erst im zweiten Schritt –, sondern auf sinnliche und spielerische Rezeptionsmuster hin wirken. »Die reale Wechselwirkung zwischen Werk und Publikum führt zu einer andersartigen Sensibilisierung des Betrachters im Kontakt mit dem Werk. Sein Spieltrieb wird aktiviert, neue Strategien werden entwickelt, die Reaktionsfähigkeit und die logische Struktur des Objekts setzt neue An-

reize zur Auseinandersetzung.« (Peter Vogel, 1971) – Der Ansatz, den Vogel in seinen künstlerischen Arbeiten verfolgt, ist ein minimalistischer. Es geht ihm darum, die Reize, die Formen und die Elemente auf ein determiniertes Grundelement zu beschränken, um daraus eine unendliche Dimension der Variationen zu entwickeln. In den Wiederholungen gestaltet sich in fast unmerklich fortschreitenden Veränderungen immer wieder neues und zwingt zu sehr genauer und äußerst sensibler Wahrnehmung. Dabei sind Umfang und Gewichtung der Objekte verschieden. Von Arbeiten, die nur ein Klangmodul verwenden, bis hin zu Klangwänden, bei denen 15 Fotozellen eine jeweils bestimmte Rhythmus- und Tonstruktur wiedergeben, wenn sie durch die Veränderung der Lichtwerte, ausgelöst von den Bewegungen der Körper im Raum, stimuliert werden, reicht das Spektrum. Dabei entstehen sowohl kleine Klangmelodien als auch komplexe Klangkompositionen im Dialog mit dem Betrachter.

Zeit vor allem wird dabei thematisiert und wird als Dimension erfahrbar. In den Klangabfolgen wird ihr Verlauf spürbar, wird deutlich, wie sie sich steuert und ereignet. Diese sehr komplexen und theoretischen Ansätze der Arbeiten von Peter Vogel werden aber für den Betrachter gleichsam spielerisch erfahrbar, ohne Anstrengung, ohne bemühte Intellektualität im Maße von Freude, Spiel und Spaß. Der hohe Anteil an »Eigenleistung«, der vom Rezipienten gefordert wird, ohne ihn mit theoretischen Ansätzen zu quälen, hat quasi pädagogische Qualität, da Vogels Skulpturen einen Denk- und Wahrnehmungsprozeß beinhalten, der nachhaltig die Erfahrungen der Betrachter um Dimensionen erweitert und ihm eine Ahnung verleiht von Zeit und Raum.

Gabriele Uelsberg

aus: Gabriele Uelsberg, »Peter Vogel« in Ausstellungskatalog Peter Vogel, Basel 1995



- 1 Trommel-Trio (1994) 3 Trommeln, 6 Klöppel, 1 Fotozelle, Höhe 102 cm
- 2 4stimmiges Standobjekt (1983) 5 Fotozellen, 4 Lautsprecher, Höhe 103 cm



Berliner Klangwand/Rhythmic Sounds, April 1996, SFB-Klanggalerie/sonambiente – festival für hören und sehen, Berlin, 18 Fotozellen, Stereoverstärker, 2 Lautsprecher, Breite 590 cm

Die Berliner Klangwand 1996 ist ein ca. 6 Meter breites, aus elektronischen Bauteilen konstruiertes Relief an einer weißen Wand, das auf Bewegungen bzw. die Schatten des Betrachters mit rhythmischen Klangstrukturen reagiert. Jeder der 18 Sensoren löst eine eigene musikalische Minimal-Sequenz (repetitive Tonfolgen) aus, die mit anderen beliebig kombiniert und in ihrer Lautstärke variiert werden kann. Die Lautstärke der einzelnen Klangfiguren nimmt während der Abschattung mehr oder weniger schnell zu und bei Lichteinfall (d. h. kein Schatten) wieder langsam ab.

Die Art der hierbei entstehenden musikalischen Form ist vom improvisierenden Betrachter abhängig. Er kann das Erscheinen neuer Muster, die Additionsprozesse der Einzelfiguren, die Klangdichte, die Dauern und die Lautstärke selbst bestimmen. Das Tonhöhenmaterial ist äußerst

einfach: nur wenige Tonhöhen, wenige Intervalle. Der Reiz beim Spielen liegt vor allem im bewußten Dosieren der Lautstärken, dem An- und Abschwelldenlassen der Partialfiguren und dem Probieren und Ausdenken neuer Kombinationen.

Die Interaktion mit der Klangwand ist ein Bewegungsspiel und gleichzeitig ein Spiel mit Klangfiguren: das vorgegebene Material stellt den ersten Teil einer Komposition dar, deren zweiter Teil vom Betrachter/Spieler/Tänzer vollendet wird. Das Wahrnehmen der Dynamik in diesem Wechselwirkungsprozeß zwischen Maschine, musikalischer Struktur und handelnden Menschen einerseits, die Wahrnehmung des Raumes, definiert durch die Beziehung zwischen Licht, Mensch und Objekt andererseits, konstituieren das eigentliche Erlebnis beim Spiel mit der Klangwand.

Peter Vogel

1965 geboren in Port Augusta, Australien; lebt in Melbourne.

Autodidakt, Maler und Bildhauer.

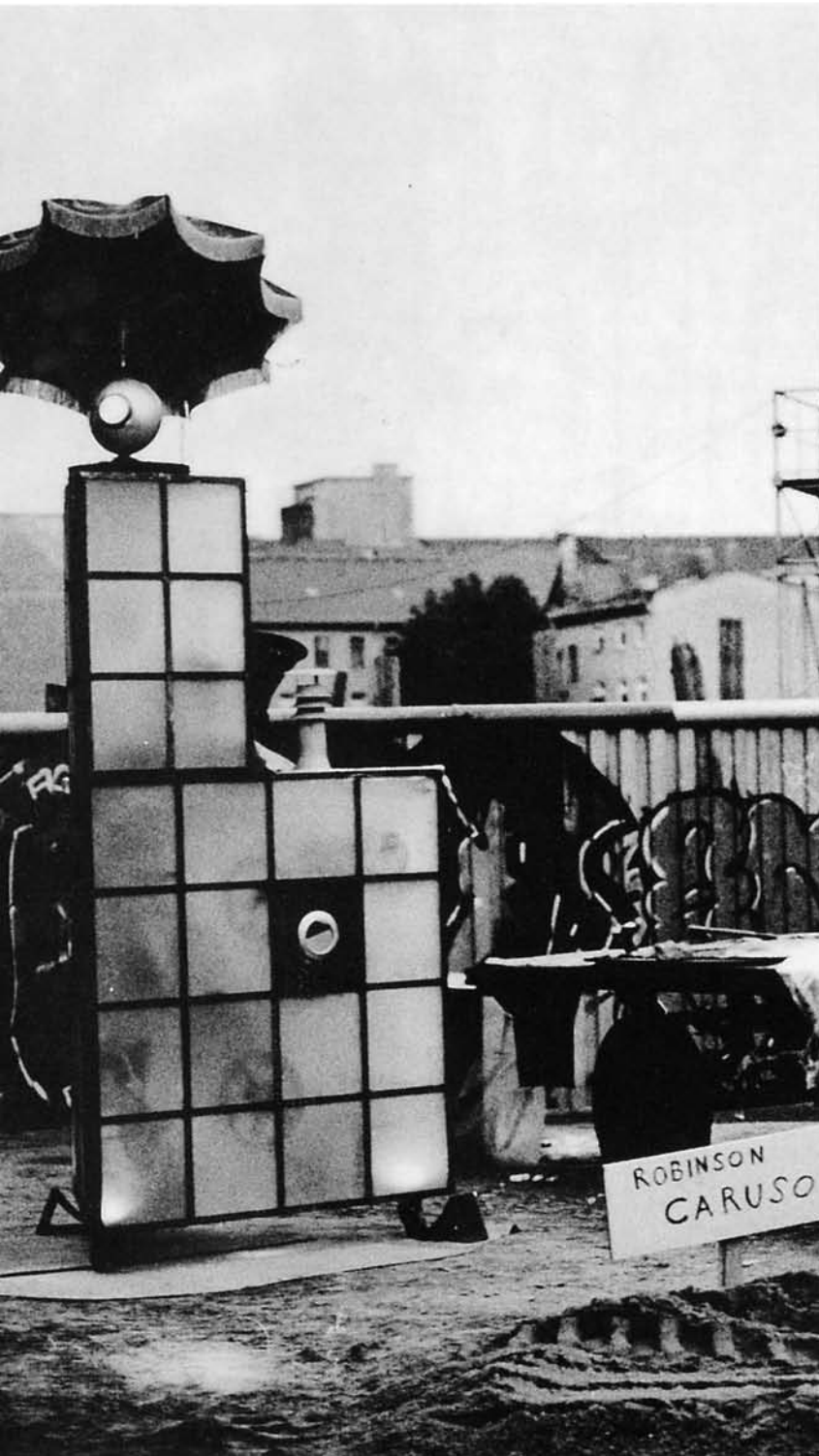
1982-86 in der Straßenkunst- und Straßenperformance-Szene von Sydney aktiv; Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit ist die Verwendung weggeworfener und verbrauchter Gegenstände und Materialien. Seine Objekte entstehen in zwei Versionen: ohne und mit Klang. Dabei erzählt für ihn der Klang eine Geschichte weiter, die im Visuellen ihren Ausgang genommen hat.

Seit 1990 Ausstellungen, Performances:

1991 Xenon, Wien

1993 messing logbuch, Tacheles, Berlin

1995 Robinson Caruso, »Sound Art 95«, Hannover



Im allgemeinen verstehen wir Musik im Kontext eines vorbestimmten, herkömmlichen oder impliziten Zeitmusters. Das heißt, wenn die Zeit langsamer wird oder sogar verschwindet, scheint die dieser Musik innewohnende Bedeutung auch verloren zu sein und nur mehr ein reines Babylon aus Dissonanzen darzustellen. Selbst wenn ihre Stimme noch die äußere Gestalt aus Pulsschlag und Atem behält, wird die Musik zu einer Klanglosigkeit aus weißem Rauschen. Sie wird zu einer Bedeutungslosigkeit, die aus unergründlichen Worten besteht. Sie wird zu einer Sprachverstärkung, wo Sprache selbst ausgelöscht ist, so wie wenn jemand tausend Sätze in einer Zeile auf weißem Papier übereinander getippt hat, bis nichts weiter übrigbleibt als ein schwarzes zerfleddertes Farbband.

So wie Musik die wirkliche Sprache unserer ästhetischen Seele ist, sind die visuellen Künste das Herzblut unserer Ausdruckskraft. Aus diesem Grund sind Musik und Zeit so miteinander verwoben, ist Zeit das Maß der Musik, und wir sagen unserem Herzen, daß Musik aus genau der Sphäre kommt, die wir zum Zeitmessen verwenden.

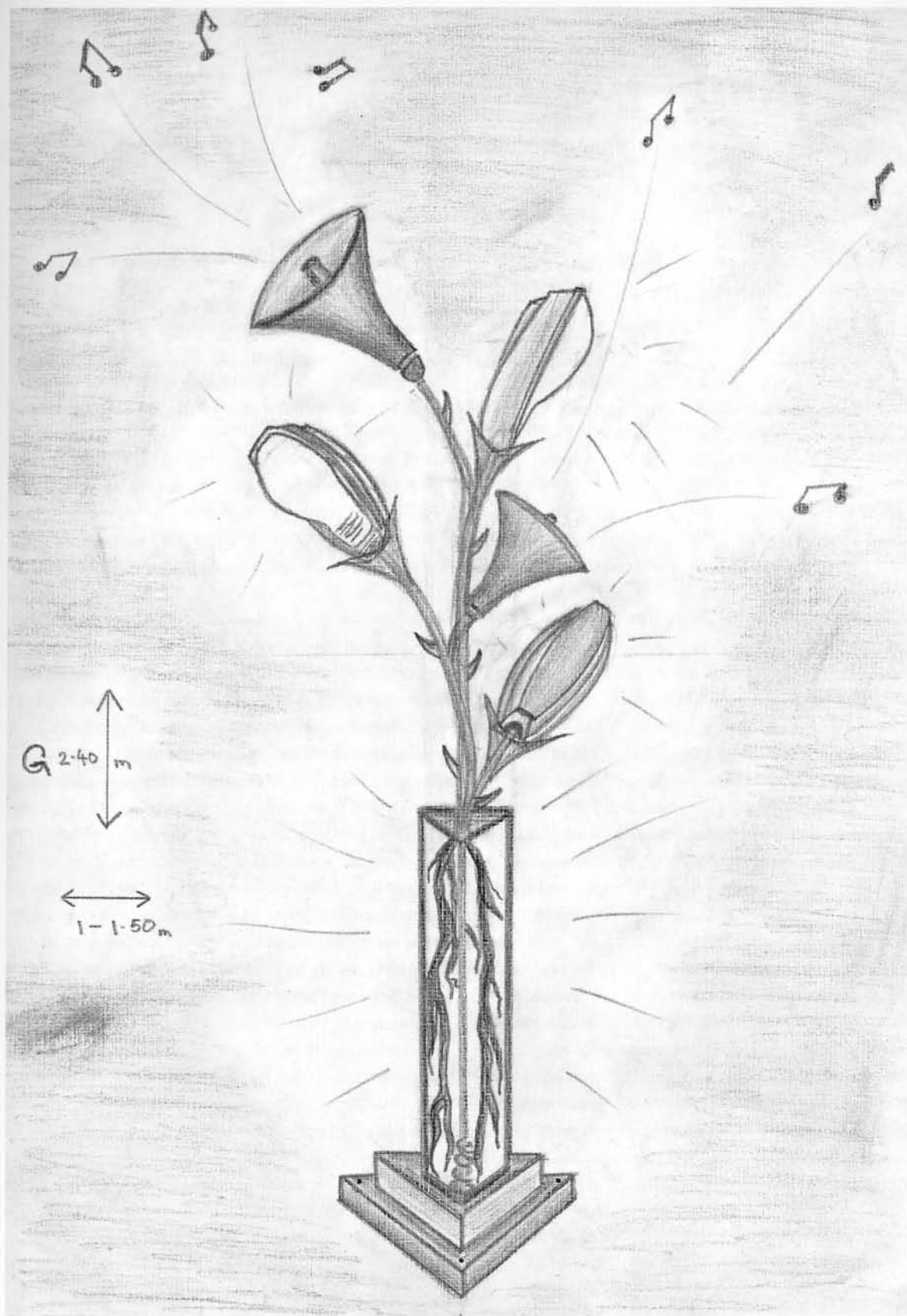
Als ich zum ersten Mal dieses Ding namens **Robinson Caruso** sah, war ich absolut überrascht. Es war eine kalte und verregnete Novemberrnacht in Berlin, und was mich zuerst beeindruckte (aus einer gewissen Distanz, sollte ich dazu sagen), war, daß es aussah wie Nostradamus' dampfbetriebenes Umkleidezimmer. Aber beim Näherkommen wurde ich langsam von seiner absoluten Würde erfaßt, und dennoch machte dieses Gerät nicht den Eindruck, es sei unnahbar. Zu meiner noch größeren Überraschung schien dieser von innen herkommende wundervoll freundschaftliche Stolz zu sich selbst zu singen. Seltsam!

Deshalb schrieb ich die Prämabel über die Zeit. Es war einfach so, als wäre die Zeit am Ende einer Debatte über weltlich-routiniertes Handeln zu einer langen Pause gekommen. Zeit wartet nicht auf den Menschen?

Ich habe keine Ahnung, wie lang die Zeit war, in der ich verzaubert und entzückt von dieser großartigen Klang- und Bildcollage dastand – vielleicht war es auch nur eine Art neuronale Täuschung. Aber als ich wieder zu mir kam, war ich bis auf die Knochen von Regen durchnäßt und bekam als Folge davon eine Grippe. Vielen herzlichen Dank, Mr. Red White (falls das wirklich sein richtiger Name ist).

Alan P. Scott

1 Robinson Caruso, 1993-1996, Licht-und-Klangperformance-Objekt



Licht - 3 Straßenlaternen, 1 leuchtende Glas-Vase

Wall Flowers, 1996

Klang - 2 Lautsprecher, die einen orchestrierten Geräuschfluß von 5 Rasenmähern verströmen, im Klang einem Bienen- oder Wespenschwarm sehr ähnlich

Generelle Erscheinung - wie Blütenstengel (Lautsprecher) und Knospen (Straßenlaternen), angeordnet in einer Glasvase, die die 'Wurzeln' als Schatten deutlich erkennen läßt.

Das Licht ist grün, die Blumen sind goldfarben, und die Stengel schimmern metallisch grün. Die Basis ist betongrau. Das Ganze ist 2 bis 3 Meter hoch.

young farmers claim future

herbert van de sompel

1957 geboren in Gent; lebt in Gent.
1974-81 Studium der Mathematik und Informatik an der Universität Gent.
Seit 1982 Leiter der Computerabteilung der Universitätsbibliothek Gent.

Seit 1984 künstlerische Zusammenarbeit von Herbert van de Sompel und Guy C. Jules van Belle; 1984-89 Komponisten und Performer des elektro-akustischen Ensembles **Stellingname**; Performances mit einer Klangskulptur aus Stahlröhren, die mit Saiten, Metall, Gummi, Wasser, Holz, Glas, und modifizierten konventionellen Instrumenten präpariert war. 1989-91 Soloprojekte; 1991 Duogründung ›Young Farmers Claim Future‹; seitdem ausschließlich Arbeiten im Bereich Computermusik, Elektronikunst; 1994-95 Experimente mit QuickTime-Movies, Sprachsynthese und Klanggenerierung.

Performances, Musiktheater, Konzerte:

1992 The Newspaper Sessions, Gent
1993 The Neckhair Chronicles, V 2, Rotterdam
1995 Egsbreker Konzerthalle, Amsterdam
1996 Egsbreker Konzerthalle, Amsterdam

›Young Farmers Claim Future‹ (Junge Bauern erheben Anspruch auf die Zukunft) – der Name liest sich wie eine Zeitungsschlagzeile. Bis auf die Essenz ausgepreßt, bleiben nur die signifikantesten Elemente übrig. Information bis zu dem Punkt komprimiert, an dem sie alle Bedeutung verliert. Beim Lesen stimmt man zu: »Natürlich, das sollten sie.« Es ist so, als würde man ein Stück Land auf dem Mond beanspruchen – wir müssen so lange warten, bis wir die Absicht haben, auch dort zu bleiben. In Wirklichkeit ist es komplizierter. In einer fernen Zukunft wird man vielleicht erfolgreich in die Zukunft reisen können, sobald man aber da ist, wird sie sich immer als Gegenwart erweisen. »Vergiß das Vergangene, vermeide die Gegenwart, beanspruche die Zukunft« ist eines der Motti, die man auf der CD **Unploughed** (Ungepflügt) von Herbert van de Sompel und Guy C. Jules van Belle finden kann. Das belgische Duo verbirgt sich hinter der genannten Schlagzeile, und das Motto paßt zu ihrer Arbeit, die fast ausschließlich in ihren Computern stattfindet. Bei einem Konzert mögen sie vielleicht an ihren Keyboards stehen, ihre Terminals beobachten und die Hüften zu einem scharfen, aber ziemlich unleidenschaftlichen, von Maschinen generierten Beat schwingen. Ströme verlaufen entlang vorbestimmter Bahnen, eilen in Seitenwege, prallen in Sackgassen, hetzen durch Irrwege, rasen in Kreisbahnen herum. Das klangliche Resultat ist genauso komplex und bizarr wie die Vorgänge in den Computern. Sichtbare Eingriffe des Duos mit Tasten und Joysticks haben keinen adäquaten auditiven Effekt zur Folge. Eine Ähnlichkeit von produzierten Klängen mit den aktuellen Instrumenten ist rein zufällig.

guy c. jules van belle

1959 geboren in Gent; lebt in Gent.
1977-81 Studium der Linguistik und Kunst an der Universität in Gent.
Seit 1993 Forschungstätigkeit auf dem Gebiet neue Medien in der Erziehung am Fachbereich Erziehungswissenschaften der Universität Gent.

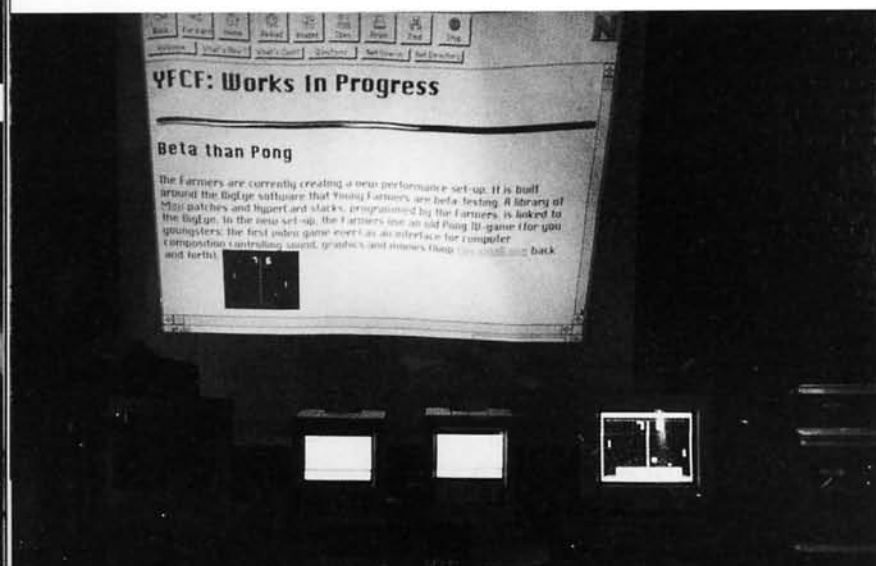
Die Zukunft ist etwas, auf das wir immer zusteuern, ohne sie je zu erreichen. Die Musik von YFCF basiert auf dem gleichen Prinzip. Sie ist permanent in Bewegung, geht unerwartete Wege, genau wie Internetverbindungen. Das Internet ist deshalb das angemessenste Umfeld für ihre Aktivitäten. Es ist ihr Grund und Boden. Die jungen Farmer haben dort eine Scheune gebaut, die voll ist mit Bezügen zu visuellen und auditiven Produkten des Duos.

Es scheint eine angeborene menschliche Eigenschaft zu sein, Tätigkeiten von steigender Komplexität und Geschwindigkeit in Arbeitsschritte zu unterteilen, um sie mit möglichst geringem Aufwand ausführen zu können. Die Entwicklung des Computers war so unausweichlich wie die Erfindung des Rades und des Schießpulvers. Über Netzwerke verbundene Computer ermöglichen es ihrem Besitzer, auf die Schnellstraßen der Zukunft zu gelangen. Auf diesen Straßen kann jeder die Person sein, die er oder sie sein möchte und jeder erdenklichen Laune nachgeben. Es gibt keine Absperrungen. Dies gesehen, das getan, dort gewesen? Mehr Orte und Action halten sich bereit. Wir werden verführt, daran zu glauben.

Aber wie das so ist, Verkehr kann sich stauen. Vielleicht sind die Daten komprimiert, um Bewegung zu vereinfachen, aber die Bilderwelt in dieser globalen Verbindung wird der realen Erfahrung nicht gerecht. Die Suggestion, daß eine Person in der Lage wäre, wie auf einer brillant geformten Welle zu surfen, ist eine schamlose Übertreibung des Arbeitstempos, mit dem sich die Informationspakete mühsam von einem Computer zum anderen schleppen. Email kann als Rührei ankommen oder um Tage verspätet.

›Wenn Gott existiert, lebt er innerhalb unserer Computer‹ ist ein anderer Slogan von YFCF. Gott ist eine Vorstellung des unvollkommenen, animalischen Menschen. Betrachtet man den Aufwand, der in den Computer gesteckt wurde, und den Komfort, den er ermöglicht, dann erkennt man ihn als Objekt der Verehrung, der Idolisierung. Ein virtueller Raum, konstruiert und instandgehalten von Menschen, so groß, daß er grenzenlos erscheint. Er verspricht endlose Möglichkeiten. Internet, Telearbeit, Teleshopping, Online-Gespräche, Ineraktivität – heute ist das die Zukunft. Die ›Young Farmers‹ beanspruchen nicht weniger. Ihre Musik ist so perfekt und inspiriert und banal wie die Maschine, in der sie ausgebrütet wurde.

René van Peer



PROGRAM start button
STATE 0

exzerpt 1

1942 half Morse Sam Colt, dem Erfinder des Revolvers und Morses Nachbar am Washington Square in New York City. Er stellte ihm die elektromagnetischen Mittel zur Verfügung, um seine neuen Unterwasserminen zur Detonation zu bringen. Daraufhin demonstrierte Colt ihre Leistung Präsident John Tyler, indem er ein Schiff auf dem Potomac in die Luft jagte. Colts anderes Ziel war es, die Russen zu beeindrucken, die auch an dieser Erfindung Interesse zeigten. Doch war Colt nicht bereit, genau zu erklären, wie er seine Minen sprengte. Der russische Vertrag ging an einen Schweden namens Alfred B. Nobel, dessen Minen keine elektrischen Signale zur Zündung benötigten. (James Burke, 'Connections', in Scientific American, November 1995).

exzerpt 2

Wenn wir zum Beispiel mit einer handvoll Menschen in einem Raum sind und ich sage zu einem »Wie heißt Du?«, hat die Frage keinerlei Bedeutung, bis man weiß, wohin ich schaue während ich spreche. Das Substantiv »Du« erhält nämlich seine Bedeutung von der Richtung meines Blickes. Das wurde wunderschön illustriert in einem Programm mit Namen Put-That-There (Tu-das-dahin), das am MIT von Dick Bolt und Chris Schmandt entwickelt wurde. Die erste Version des Programms (1980) ermöglichte es, gegenüber einem wandgroßen Display zu sprechen und zu gestikulieren und einfache Objekte (später Schiffe) auf einem leeren Bildschirm zu bewegen (später die Karibische See). In einer filmischen Demonstration von Put-That-There übersah das Programm ein Kommando. Schmandts spontanes »Oh, Scheiße« wird in einem Filmarchiv aufbewahrt, um viele zukünftige Zuschauer daran zu erinnern, wieviel Arbeit noch zu tun war. (Nicholas Negroponte, Being Digital, 1995)

audio out crap

1842. Morse und Colt haben eine gemeinsame Mission zu erfüllen. Sie demonstrieren vor einem Live-Publikum die Möglichkeit, ein Schiff aus der Entfernung zu versenken. Die Kommunikation ist schlecht, die Verständigung weit davon entfernt, optimal zu funktionieren. Die Technologie ist experimentell. Ab und zu funktioniert die Demo gut, ab und an versagt sie.

1996. Zwei PotoMacs (Computer) haben eine gemeinsame Aufgabe zu erfüllen. Sie versuchen es und setzen Objekte in dieselbe Bildschirmposition. Obwohl sie in der Lage sind, die Aktivitäten des anderen zu sehen, ist ihre Intelligenz größer als ihr Interpretationsvermögen. Sie benutzen menschliche Sprache zur Selbstorganisation. Die Kombination von handelsüblicher Sprachsoftware und Erkennungssoftware verursacht einige Mißverständnisse. Dinge funktionieren gut. Dinge gehen schief. Manchmal lügen sie. Sie haben immer Bestand.

State 1
George
DECIDE
MOVE

I = S

audio out boat



I <> S

exzerpt 3

Die Besucher der Installation sind Zeugen. Die Bildschirme reflektieren die gemeinsamen Aktivitäten der Maschinen. Zweideutige Repräsentationen einer falschen, aber wiederkehrenden Geschichte. Was ist die Aktivität, was ist die Absicht? Werden die Computer einen Grad von Kooperation erreichen? Verstehen sie sich wirklich? Die Kommentare der Besucher sind Thermometer der Wahrheit. (Gilbert De Neuze, 1996)

State 2

audio in

I <> S

State 3
PROCESS
AUDIO

I = S

State 4
EVALUATE
ACTIONS

Young Farmers Claim Future, PotoMacs: Put-That-There, 1996

sonderprojekte

achim freyer / alvin curran

lutz glandien / malte lüders

wolfgang rihm / klaus vom bruch

junko wada / hans peter kuhn

vortex

a space without sound art

sound bar

sonambiente-filmreihe

a view of ears - ein tonfilm

sfb-klanggalerie

singuhr-hörgalerie

sound and environment

the listening room

staalplaat

baitz mit klang

brand

ruine der künste

achim freyer/alvin curran

achim freyer

1934 geboren in Berlin; lebt in Berlin.
1954-56 Meisterschüler für Bühnenbild bei Bertolt Brecht an der Akademie der Künste Berlin (Ost).
Seit 1976 Professor für Bühnenbild an der Hochschule der Künste, Berlin.
Seit 1989 Mitglied der Akademie der Künste Berlin.
Seit 1956 freischaffend als Maler tätig; Arbeiten als Bühnen- und Kostümbildner u.a. mit Ruth Berghaus, Adolf Dresen und Benno Besson; 1972 Übersiedlung nach West-Berlin; Zusammenarbeit u.a. mit den Regisseuren Hans Neugebauer, Hans Lietzau und Christoph von Dohnányi; Inszenierungen gemeinsam mit Claus Peymann am Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Seit 1974 Inszenierungen für Schauspiel, Musiktheater und Film; Gemeinschaftsarbeiten mit den Komponisten Mauricio Kagel, Reiner Bredemeier, Erhard Großkopf, Philip Glass und Dieter Schnebel; 1988 Gründung des Freyer-Ensembles.

Inszenierungen (Auswahl):

1977 Déménagement mit Mauricio Kagel, »Musikfestspiele Metz«
1981-88 Philip Glass-Trilogie Satyagraha, Echnaton, Einstein on the Beach, Württembergisches Staatstheater, Stuttgart
1987-91 Metamorphosen des Ovid, Woyzeck, Phaeton, Trilogie, Burgtheater, Wien

literatur: Achim Freyer, »Notes on 'space'« in Daidalos 14, Dez. 1984, S. 104-113 Achim Freyer, Malerei 1966-1983, Ausstellungskatalog Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1983 Peter Simhandl, Achim Freyer, Frankfurt am Main 1991 Bühnenbild heute, Bühnenbild der Zukunft, Achim Freyer, Dieter Hacker, Johannes Schütz, Erich Wonder, hrsg. v. Heinrich Klotz und Ludger Hünnekens, Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Ostfilmen 1993 Achim Freyer, Taggespinste Nachtgesichte, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1994

freyer-ensemble

Aus der Zusammenarbeit mit Achim Freyer bei verschiedenen Produktionen bildete sich im Lauf der Jahre ein festes Ensemble, das Freyer-Ensemble. Heute gehören ihm sieben Schauspieler, zwei Tänzer, zwei Akrobaten, ein Pianist, ein Schlagzeuger und eine Opersängerin an, die spartenübergreifend in den Inszenierungen mitwirken. Die Mitglieder des Ensembles finden sich zwei- bis dreimal im Jahr zu neuen Theaterarbeiten zusammen. Durch die Verbindung der verschiedenen Kunstdisziplinen entstehen unverwechselbare Aufführungen.

Projekte des Freyer-Ensembles (Auswahl):

1991 Vergänglichkeit, Hamburgische Staatsoper
1993 Liebe von Kopf bis konfus, Theater am Turm, Frankfurt am Main
1994 FlügelSchläge und DisTänzen, Oper Bonn
1995 Komödia und Orchesterstücke für acht Klangkörper Oper Bonn

1 Orchesterstücke, 1995, Freyer-Ensemble

2 Wasserkorso, 1987, Tegelsee Berlin; Schiffshornkonzert von Alvin Curran mit zwölf computergesteuerten Hörnern (elektrisch und pneumatisch)

alvin curran

1938 geboren in Providence, Rhode Island; lebt in Oakland, Kalifornien und Rom.
1960 Bachelor of Arts in Komposition und Musiktheorie an der Brown University.
1963 Master of Music in Komposition bei Elliott Carter an der Yale University.
Seit 1992 Professor für Komposition am Mills College in Oakland.
1966 zusammen mit Teitelbaum, Rzewski, Braxton und Amacher Gründung der Improvisationsgruppe »Musica Elettronica Viva«; in den 70er Jahren Solo-performances, in denen er Aufnahmen von Umweltgeräuschen, Synthesizerklängen, Stimmen, Klavier und gefundene Gegenstände verwendete; in den 80er Jahren Klangarbeiten für Performances auf Seen, Flüssen und in Häfen, Steinbrüchen, Höhlen und öffentlichen Gebäuden; Ende der 80er Jahre Verwendung des Radios als Instrument, daraus entwickelte er die Vorstellung einer »Klanggeographie«.

Werkauswahl:

1973/75 Views from the Magnetic Garden für Stimme, Flügelhorn, Synthesizer und Tonband
1981 Maritime Rites Environmentkonzert für Chöre in Ruderbooten, Schiffs- und Nebelhörner
1988 Crystal Psalms, simultanes Radiokonzert für sechs europäische Länderstationen, sechs Chöre, Schlagzeug, Instrumentalensembles, Akkordeons, Schofare und Tonband

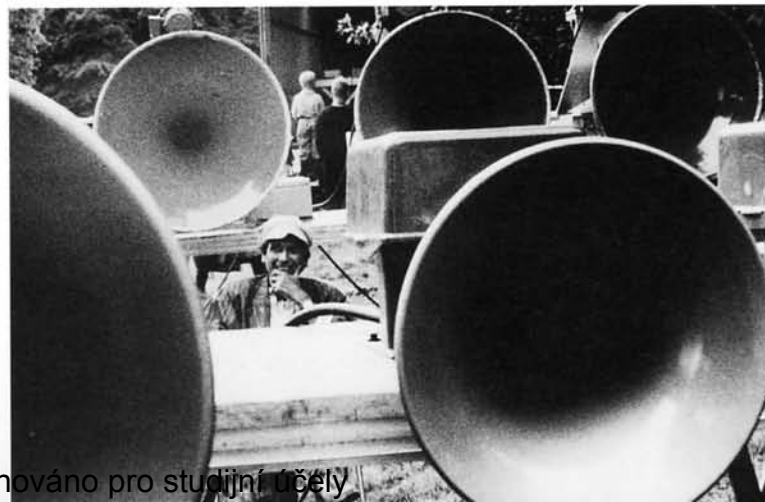
literatur: Alvin Curran, »Music from the Center of the Earth. Three Large-Scale Sound Installations« in Leonardo Music Journal 4, 1994, S. 1-8 MusikTexte 53, März 1994, Schwerpunktheft Alvin Curran

»Woher kam mein Interesse an Naturklängen? Teilweise sicherlich daher, daß ich die Lust daran verlor, meine Kompositionen auf Papier zu notieren und kein Interesse mehr hatte, Oboe, Violine, Fagott und so weiter als die einzig möglichen Musikinstrumente zu betrachten. Ich glaube, zu meinem Wesen gehört ein sehr starkes Interesse an Pflanzen, Tieren und Naturerscheinungen. Dies hat mich zu den Ursprüngen des Daseins geführt. Naturgeräusche sind inzwischen meine wichtigste kompositorische Grundlage.«

Alvin Curran

»Das Freyer-Ensemble zeigt mobiles Theater mit minimalen Mitteln, in dem verschiedene Bereiche der darstellenden und bildenden Kunst zueinander in Beziehung treten, - ein musikalisches Theater eigener Prägung aus Musik, Tanz, Sprache und Artistik mit ausschließlich selbst entwickelten Theaterstücken.«

Achim Freyer, 1996





3 In hora mortis, 1996, Schwetzingener Festspiele (Probenszene)

in hora mortis

Musiktheater in drei Bildern

Lebenstänze in den Tod.

Lustspiele aus Sehnsüchten.

Traumbilder der Angst.

Verdrängung von Vergangenheit und Zukunft.

In einem streng kanonischen Ablauf zeigt eine Figurengruppe drei determinierte Erscheinungsformen gesellschaftlicher Realität. Ort und Geschehen verwandeln sich durch Kostüm und Licht.

Bilder eines voyeuristischen Alltags, Tourismus als Lebensmetapher, das Nicht-sein-Wollen, wo man ist, das Suchen nach der maximierten Vermarktung des inneren und äußeren Erlebens,

Bilder eines dekadenten und lasziven Gesellschaftsspiels,

Bilder eines Totentanzes, Bilder der Vision eines Gestern und Morgen.

Wir sind immer unterwegs. Das ist nicht nur ein positives Bewegen. Wir sind Touristen geworden. Wir fliehen vor uns selbst. Wir suchen an fremden Orten Halt, unsere Verwirklichung.

Das Stück handelt in drei Akten von diesem Bewegtwerden, diesem Getriebensein. Der ewige Tourist bricht in einem halbstündigen rituellen Bewegungsablauf ins Theater ein. Weitere 30 Minuten bildet er eine

laszive Gesellschaft, die sich durch Kostüme verwandelt, sie wird selbst zum Besitzer dieser Räume mit gleichen Bewegungen, gleichen Haltungen. Der dritte Teil liegt in einer Zeit weit hinter und vor uns. Eine tote Gesellschaft, lemurenartig, zwischen aufgestellten Fotos an Bilder gefolterter und vernichteter Menschen erinnernd, die noch immer als ewige Touristen das Ritual wiederholt.

Das szenische Material ist eine unabhängige aus sich selbst entwickelte Einheit, die sich den parallel dazu geschaffenen musikalischen Motiven zu verbinden und gleichzeitig zu widersetzen sucht.

Achim Freyer, 1996

Mit einer Hammondorgel, einem Akkordeon, einem ungestimmten Klavier, drei Drumsets und 21 weiteren Instrumenten habe ich ein opulentes Salonorchester zusammengestellt. Die Musik ist in jeder Hinsicht die Variation eines imaginären Totentanzes. Sie ist ein krampfhaftes und wahnsinniges Gebilde aus Trümmern populärer Musikformen – darunter ein Quasi-Tango und ein jiddisches Schlaflied. Ein musikalischer Komposthaufen im Fegefeuer von Achim Freyers In hora mortis.

Alvin Curran, 1996

lutz glandien/malte lüders

lutz glandien

1954 geboren in Oebisfeld, Altmark; lebt in Berlin.
1979-83 Studium der Komposition an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin.
1985-87 Meisterschüler für Komposition bei Georg Katzer an der Akademie der Künste, Berlin (Ost).
Zur Zeit kompositorische Arbeiten im Bereich elektroakustische Musik, Kammermusik, Hörspiel und Film.

Werkauswahl:

1988 cut, Tonbandkomposition
1989 und war es noch still, Kammerensemble
1991 Domestica Stories, Songzyklus
1995 Dienstag, Mittwoch oder Freitag?, Klavier solo

malte lüders

1966 geboren in Hamburg; lebt in Berlin.
Seit 1991 Studium der Architektur an der Hochschule der Künste, Berlin.
Mitarbeit an künstlerischen Gemeinschaftsprojekten (Auswahl):
1993-94 Fremdkörper (Performance) als Mitglied der Gruppe Artgenossen
1996 Akademieschiff für die 300-Jahrfeier der Akademie der Künste, Berlin



Das ist ja das, was elektronische Musik von traditioneller Musik unterscheidet. Elektronische Klänge haben keinen Körper, dem sie entspringen. Wenn ich eine Geige höre, sehe ich, rieche ich die Geige, ich spüre den Spieler, und ich weiß, der Klang kommt von der Geige. Wenn ich einen elektronischen Klang höre, einen Synthesizerklang, der keinen Körper hat, weiß ich nicht, wo er herrührt. Es gibt keine optische Entsprechung.

Die Frage ist, welches Verhältnis haben die verschiedenen musikalischen Existenzformen zueinander? Die virtuelle oder die wirkliche?

Lutz Glandien

Ich glaube an die Macht der Türklinke. – Durch die Arbeit in verschiedenen Büros, Projekten und Künstlergruppen mit verschiedenen Arbeitsbereichen, die von der Gestaltung eines Parfumflacons bis zur Planung von Sozialwohnungsbauten am Computer gingen, habe ich erfahren, daß der Bereich Architektur übergangslos mit allen Disziplinen zusammenwirkt. Und gerade durch diese Zusammenarbeit mit Schauspielern, Mode- und Industriedesignern, Künstlern, Filmemachern und Musikern ist mir die Poesie und Aura einer Schraubenmutter gezeigt worden. Ich glaube, daß man mit einer Türklinke nicht nur eine Tür bewegt.

Malte Lüders

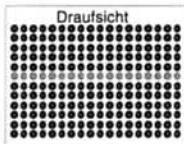
1 Lutz Glandien im Studio

HOLLE ein Klangportal

4 Meter

216 Plexiglasrohre

(12 Reihen hintereinander mit je 18 Röhren)
In der ersten und letzten Reihe sind die Röhre
gleichlang. Zu den mittleren Reihen hin
verkürzen sich die Längen
(auf der Skizze ist die mittlere Reihe zu sehen)
In jedem Rohr ist ein Lautsprecher
installiert.



die skizzierte Reihe

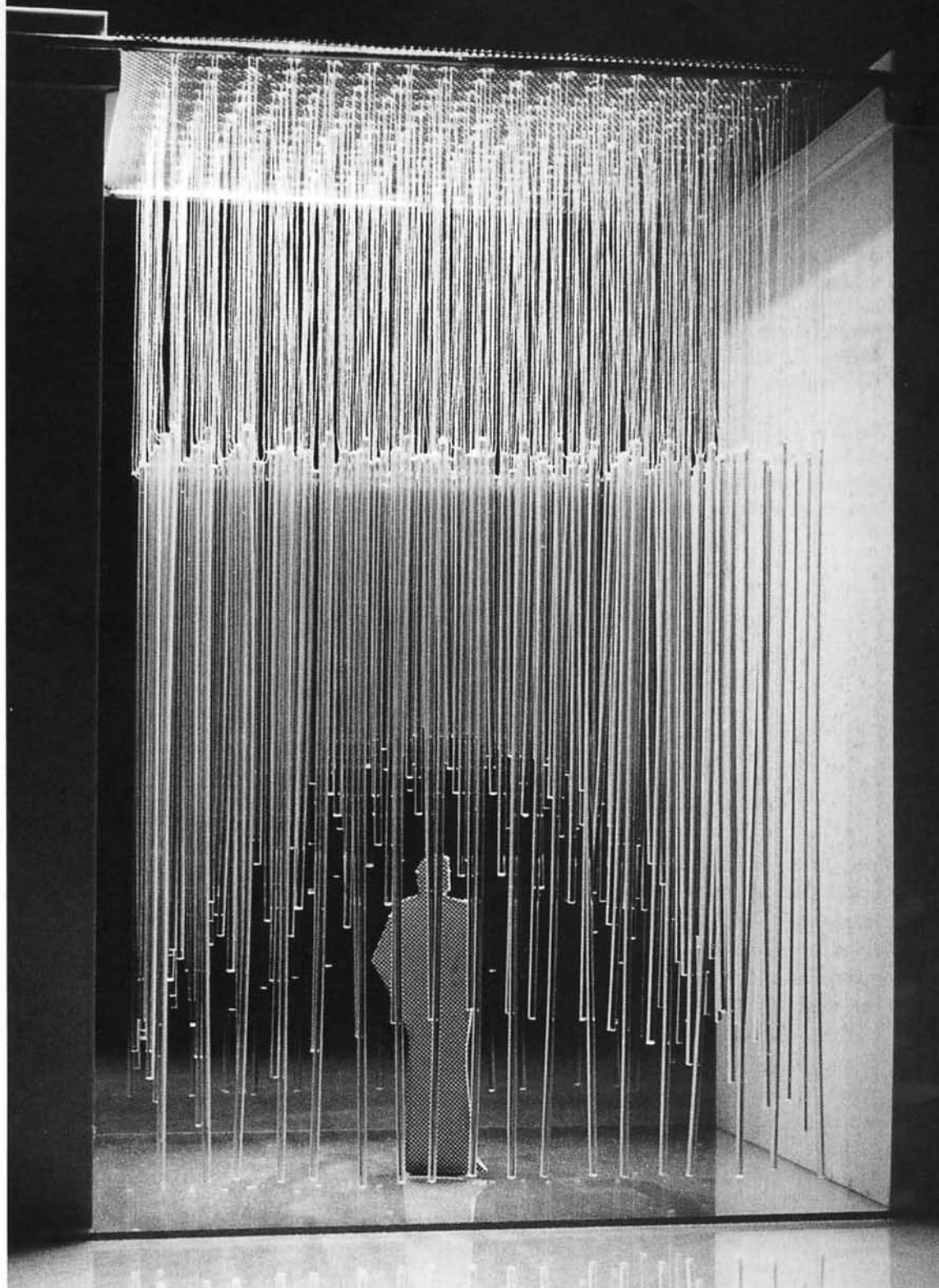


Lautsprecher im
Rohr installiert

8 Verstärker

8-Kanal Tape Deck

Speiser '96



Projekt Holle, 1996

Durch Brainstorming am Anfang einer Arbeit werden häufig nicht nur Ideenlawinen ausgelöst; manchmal reißt die Fantasie einen auch von dem Grund und Ursprung der gestellten Aufgabe fort. Als die Akademie die Kooperation zwischen Architekten und Komponisten anregte, war das Urwort »Klangraum«, und nach Umwegen über Raum-Zeit-Theorien und interaktive Modellversuche sind wir zum eigentlichen vorgedrungen: Musik architektonisch zu formen und Architektur musikalisch erlebbar zu machen. Die Arkaden der Staatsbibliothek Unter den Linden waren für die Realisierung ein idealer Ort. Die Vorbereitung der vom lärm-

den Verkehrsraum kommenden Bibliotheksbesucher auf den Ort der Bücher und der Ruhe durch die Arkaden und den Innenhof inspirierte uns zu dem Projekt Holle. Die Installation soll im inneren, mittleren Durchgang die Intuition und Kraft des Ortes aufgreifen und überhöhen. 216 transparente Röhren werden zusammen mit 60 Lautsprechern eine schallende Dreidimensionalität schaffen, die beim Durchschreiten den Eigenklang und die Architektur verdeutlichen, um dadurch zwei verschiedene Welten erfahrbar zu machen.

Lutz Glandien/Malte Lüders

wolfgang rihm/klaus vom bruch

wolfgang rihm

1952 geboren in Karlsruhe; lebt in Karlsruhe und Berlin.
1968-76 Kompositionsstudien bei Eugen Werner Velte, Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber, musikwissenschaftliche Studien bei Hans Heinrich Eggebrecht.
Seit 1985 Professor für Komposition an der Musikhochschule, Karlsruhe. Mitglied der Akademie der Künste Berlin sowie der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt; Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Umfangreiches Œuvre.

literatur: Der Komponist Wolfgang Rihm. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt, ›Frankfurt Feste 85‹, hrsg. v. Dieter Rexroth, Mainz 1985 Reinhold Urmetzer, Wolfgang Rihm, Stuttgart 1988 F. Reininghaus, ›Musiktheater der 80er. 1: Die Neue Oper‹, in Theater Heute, 1989, 11, S. 20-25

1973 gab das Ensemble 13 unter der Leitung von Manfred Reichert sein erstes Konzert. Damals bildeten 13 Streicher den Kern des Ensembles. Heute sind es etwa 30 Musiker, meistens Soloinstrumentalisten großer deutscher Rundfunk- und Opernorchester, die je nach Programm und Besetzung zu Arbeitsperioden und Konzerten, Tourneen und Aufnahmen zusammenkommen.

Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Aufführung zeitgenössischer Musik. Schon früh förderte das Ensemble jüngere Komponisten. Mit einigen, wie Hans-Joachim Hespos und Wolfgang Rihm, kam es zu einer langjährigen,

klaus vom bruch

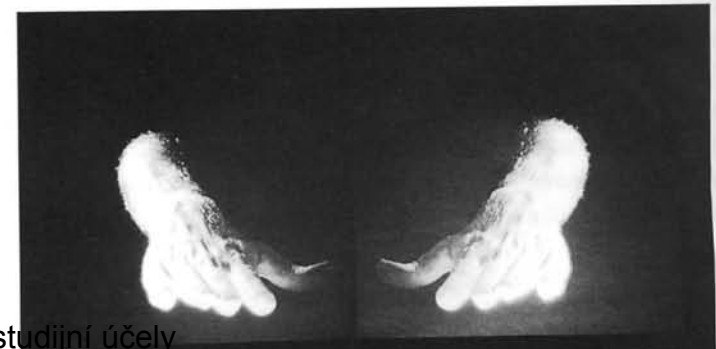
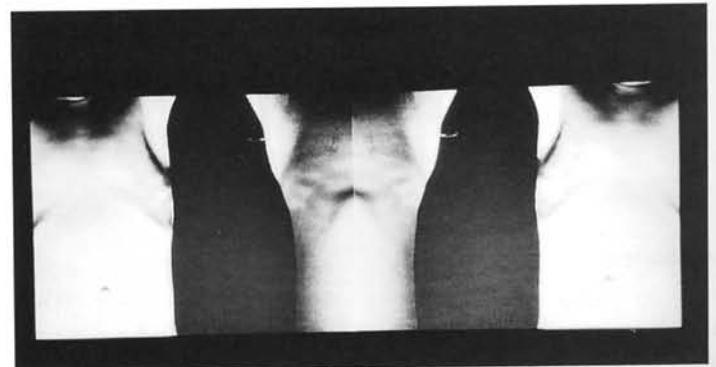
1952 geboren in Köln; lebt in Köln.
1975-76 Studium am California Institute of the Arts in Valencia, Kalifornien.
1976-79 Studium der Philosophie an der Universität Köln.
Seit 1992 Professor für Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe.
Seit 1974 Arbeiten mit dem Medium Video; anfangs Experimente im Bereich Video-Performance; seit 1979 Videoinstallationen und Videoskulpturen; neben Videokamera, Videotape, Videorecorder als elektronische Medien seit Ende der 80er Jahre auch Verwendung von Radarschirmen, Sensoren und Computern in seinen Arbeiten.

Seit 1974 zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen (Auswahl):

1987 Coventry - War Requiem, ›documenta 8‹, Kassel
1990 Kestner-Gesellschaft, Hannover
1991 Institute of Contemporary Arts, London
1993 Kölnischer Kunstverein, Köln
1995 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

literatur: Chris Dercon, ›The Collages of vom Bruch. The Flights of Klaus and Paula‹ in Video by Artists 2, hrsg. v. Elke Town, Toronto 1986 Radarraum. Klaus vom Bruch, Ausstellungskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988 Klaus vom Bruch. Surface to Surface, Ausstellungskatalog Moderna Museet, Stockholm 1989 Klaus vom Bruch. Arbeiten 1987-89, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1989 Klaus vom Bruch. Video-Installationen, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1990.

engen Zusammenarbeit. Auch kulturpolitisch ist das Ensemble 13 aktiv. Es gründete Anfang der 80er Jahre ein eigenes Schallplatten-Label und zwei Musikfestivals in Karlsruhe (seit 1980 ›Wintermusik‹, seit 1983 ›Musik auf dem 49.‹). In diesen Festivals machte es durch gezielte Themenstellung auf neue Ideen und Strömungen im Grenzbereich zwischen sog. E- und U-Musik, zu anderen Künsten oder neuen elektronischen Medien aufmerksam. Das Ensemble 13 verwaltet sich und bestimmt seine Programme selbst, die es von belangloser Beliebtheit ebenso freizuhalten versucht wie von verengender Spezialisierung.





Wolfgang Rihm: *Séraphin-Spuren* (1996),
mit einer Videoarbeit von Klaus vom Bruch (1996).

»Versuch eines Theaters« nennt Wolfgang Rihm den im Juli 1994 vollendeten ersten Teil von *Séraphin*. Und weiter heißt es im Untertitel: »Instrumente/Stimmen/...«.

Die Produktion des Ensembles 13, im Rahmen der letzten »Frankfurt Feste« 1994 uraufgeführt, ersetzt die drei Punkte im Untertitel durch »Bilder«, genauer, durch Videobilder von Klaus vom Bruch: *Instrumente/Stimmen/Bilder*.

»Der Wunsch: eine Theaterform zu finden, die nicht auf Handlung fußt, sondern selbst Handlung ist. Das Theater als sein eigener Text. Höhle und Gleichnis, die Bühne: das Stück (der Raum)... Die Bilder/Bildebenen treten frei hinzu und sind die Inszenierung des jeweiligen sichtbaren Augenblicks. Gleichzeitigkeit mit dem Hörbaren ist stets neu zu schaffen« (Rihm).

Es gibt also keine Handlung mehr und keine Figuren, nicht einmal mehr einen Text. Das Sichtbare und das Hörbare selbst sind die »Szene«, gemäß der Theorie Antonin Artauds, derzufolge nicht das Psychologische, sondern das Plastische und das Körperliche das Gebiet des Theaters seien.

»Der Titel *Séraphin* verweist auf zwei Texte von Antonin Artaud und Charles Baudelaire: *Le théâtre de Séraphin*. Doch sie sind nicht der »Text«. Von ihnen strahlt aber die Vorstellung in dieses *Séraphin*-Theater hinein: Schatten, Körper, die Droge, Atem...« (Rihm).

In Berlin realisiert das Ensemble 13 unter der Leitung von Manfred Reichert die Uraufführung eines weiteren *Séraphin*-Teils, der *Séraphin-Spuren* für Flöte, Trompete, Violoncello, Kontrabaß, drei Schlagzeuger und Tonband. Die Videobilder stammen wieder von Klaus vom Bruch. Wie bei *Séraphin* bewegen sie sich auf paralleler Bahn zu Rihms Musik, begegnen ihr, doch nie direkt, sondern eben »in der Parallele des Themas« (Carsten Ahrens).

Kompositionsauftrag von »sonambiente - festival für hören und sehen« und Ensemble 13, Manfred Reichert; Produktion: Manfred Reichert im Auftrag von »sonambiente - festival für hören und sehen« und »Musik auf dem 49.«, Karlsruhe. Produktion des Zuspieldandes in Zusammenarbeit mit dem ZKM, Karlsruhe. Die Interpreten des Zuspieldandes sind Johannes M. Kösters und Richard Salter, Bariton, Ensemble belcanto Dietburg Spohr und Ensemble 13, Leitung Manfred Reichert.

junko wada/hans peter kuhn

junko wada

1955 in Tokyo geboren; lebt in der Nähe von Kyoto.

1974-78 Studium der Malerei an der Mashino University of Art, Tokyo.

1977-80 Tanzausbildung am Akira Kasia Dance Institute, Tokyo.

Soloperformances (Auswahl):

1985-92 Ha - Na Vol. 1-11, Klang: Akio Suzuki, Japan, Europa, Australien, Neuseeland, Brasilien

1991 Process Vol. 1, Klang: Akio Suzuki, Tagehisa Kosugi, »The 1st Festivity on the Ancient Hill«, Tango, Kyoto

1994 Rappu, Museet for Samitkunst, Roskilde, Dänemark

1995 Chidori - crazy heat, Klang und Licht: Hans Peter Kuhn, Institut Unzeit, Berlin

1996 Tanz für vier Glasscheiben, Klang: Rolf Julius, Landesmuseum, Darmstadt.

Literatur: Sumie Kawai, »Flanieren zwischen Ost und West, Junko Wada und Akio Suzuki« in Künstlerhaus Bethanien Berlin 3, Okt. 1995, S. 75 f. Junko Wada. Dance Works in Berlin, 1994-95, hrsg. v. Junko Wada, Berlin 1995

hans peter kuhn

Biographie siehe Seite 84

Junko Wada lebt in einem Dorf in der Nähe von Kyoto, umgeben von Reisfeldern und waldigen Hügeln. Dort verbringt sie die meiste Zeit in Kontemplation über die Natur als Vorbereitung für ihren Tanz. Trotz ihrer klassischen Tanzausbildung hat sie einen individuellen Stil entwickelt, der sich von den choreographischen Traditionen des Westens wie des Osten oder des modernen Tanzes abhebt. Ihr Stil verweist auf ihre Beschäftigung mit der Natur, ohne dabei imitierend oder programmatisch zu sein. Sie tritt meistens in Solotanzperformances auf, oft begleitet von Musik, die von Klangkünstlern wie Akio Suzuki oder Rolf Julius stammt.

1 Kakehashi, 1994, Akademie der Künste, Pariser Platz, Berlin; Performance mit Rolf Julius

2 Chidori - crazy heat, 1995, Institut Unzeit/ Freunde Guter Musik, Berlin; Performance mit Hans Peter Kuhn

In meinem Tanz gibt es weder eine Geschichte noch eine Bedeutung. Ich fühle mich stark beeinflusst durch etwas Inneres und Ungreifbares, etwas, das in der Luft liegt. Und ich werde angetrieben durch die Energie des Publikums, das mich umgibt.

Mich interessiert es, den Raum zu transformieren. Vielleicht nur für mich, indem ich meinen Standpunkt ändere, während ich mich durch den Raum bewege. Ich habe vor kurzem eine viertägige Performance in Berlin beendet, und der Veranstalter sagte zu mir: »Ich habe gespürt, daß der Raum verzaubert war.« Ich hatte das gleiche Gefühl, so war es nicht nur meine wechselnde Perspektive.

Mein Tanz ist ein Versuch, jeden einzelnen vorübergehenden Moment zu lesen und mich auf die Situation zu konzentrieren, so daß ich Leben in den Raum bringen kann.

Junko Wada, 1994





3 First Step, 1995, Potsdamer Platz, Berlin; Performance mit Eva-Maria Schön

水晶 (suisyō) Who's Afraid of Anything Das Stück hat drei Teile gleicher Länge. Das Bühnenbild ist sehr schlicht und besteht aus einem weißen Quadrat von 5 x 5 Metern auf dem Boden und einem zweiten weißen Quadrat von ebenfalls 5 x 5 Metern an der Rückseite.

Für jeden Teil gibt es ein eigenes Kostüm: Das erste ist rot, das zweite gelb und das dritte blau. Die Bühne ist so stark wie möglich mit weißem Licht ausgeleuchtet. Die Musik wird von vier Lautsprechern aus den vier Ecken des Zuschauerraumes wiedergegeben.

Junko Wada/Hans Peter Kuhn

vortex *

24 Stunden Berlin

Video/Musikprojekt für 6 Komponisten und 6 Videokünstler

Idee und Konzeption: Heiko Daxl, Gerd Rische, Veit-Lup

Eine Zusammenarbeit zwischen VideoKunstMultiMedia Berlin e.V. und dem Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste, Berlin

Video: Heiko Daxl/Ingeborg Fülepp, Hartmut Jahn, Antal Lux, Maria Vedder, Veit-Lup, Angela Zumpe

Musik: Lutz Glandien, Erhard Grosskopf, Günther Heinz, Georg Katzer, Bert Wrede, Helmut Zapf

»Was nennt man beobachten? Ungefähr dies: sich in die günstige Lage zu versetzen, gewisse Eindrücke zu empfangen, mit der Absicht etwa, sie zu beschreiben.« (Ludwig Wittgenstein)

Zeit- und Aspektwechsel als Annäherung an topographische Ausschnitte der Stadt Berlin. Eine Spirale von der Peripherie zum Zentrum und vom Zentrum zur Peripherie.

Über den Stadtplan wird ein Raster gelegt, welches 24 Segmente definiert. Jedes Segment entspricht einer Stunde (einer bestimmten Tageszeit) und einem Ausschnitt aus dem Stadtgebiet. Der Tag beginnt um 0 Uhr am nördlichen Rand der Stadt. In einer spiralförmigen Matrix nähern sich die Segmente im Uhrzeigersinn der Mitte an. Nach Erreichen der Tagesmitte entfernen sich die Segmente auf einem spiralförmigen Weg wieder vom Zentrum und enden um 24 Uhr wieder in der nördlichen Peripherie.

Aus jedem Segment werden einzelne Orte ausgewählt, die mit Video und Ton dargestellt werden. Jedem Ort wird dieselbe Zeitlänge (2,5 Minuten) sowohl für die Videosequenzen als auch für die musikalischen Kompositionen zugeordnet.

präsentations-/aufführungsversionen:

1. Lineare Version:

Für das Videoband folgt die Chronologie dem vorgegebenen Raster von 0 Uhr bis 24 Uhr. Die Bild- und Tonfolgen bleiben festgelegt.

2. Non-Lineare Version:

Die Installation als begehbare interaktiver Raum erlaubt ein Nebeneinander der Orte und der Zeiten und eine Rekombination von Bild und Ton, die zu multiplen Affinitäten führt.

»Wir sind in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.« (Michel Foucault)

In der Installation sind alle Orte/Zeiten, alle Bilder/Kompositionen an den markierten Stellen des Rasterplans gleichzeitig gegenwärtig. Multiple Affinitäten können durch den Benutzer über ein Interface, welches das aleatorische Prinzip des Würfels aufnimmt, erfahrbar gemacht werden. So können sich Rekombinationen von Bild und Ton und damit neue Sinn-/Erlebnisbezüge ergeben, die nicht vorherbestimmbar sind.

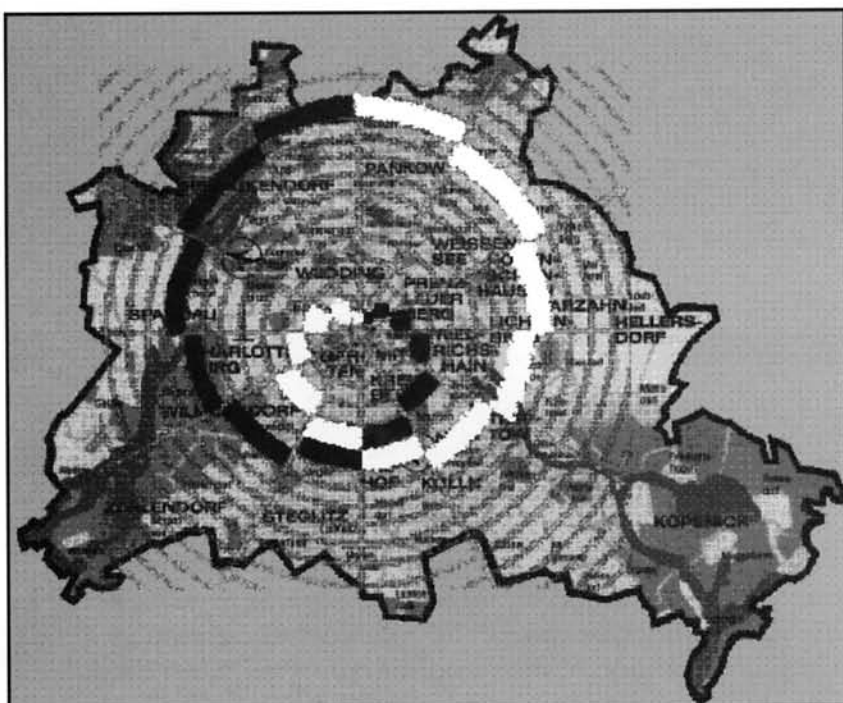
»Es geht nicht von A nach B, sondern dreht sich in Schleifen, in Spiralen. Es kommt eigentlich darauf an, Bild-Ton- oder Ton-Ton- oder Bild-Bild-Beziehungen herzustellen, die assoziativ und in der Aussagelogik nicht vorher formulierbar sind.« (Harun Farocki)

Es wird eine Montage möglich, die vom Auge zum Ohr und wieder zurück verläuft. Ton- und Bildfolgen kollidieren, harmonieren. »1+1=3« (Eisenstein)

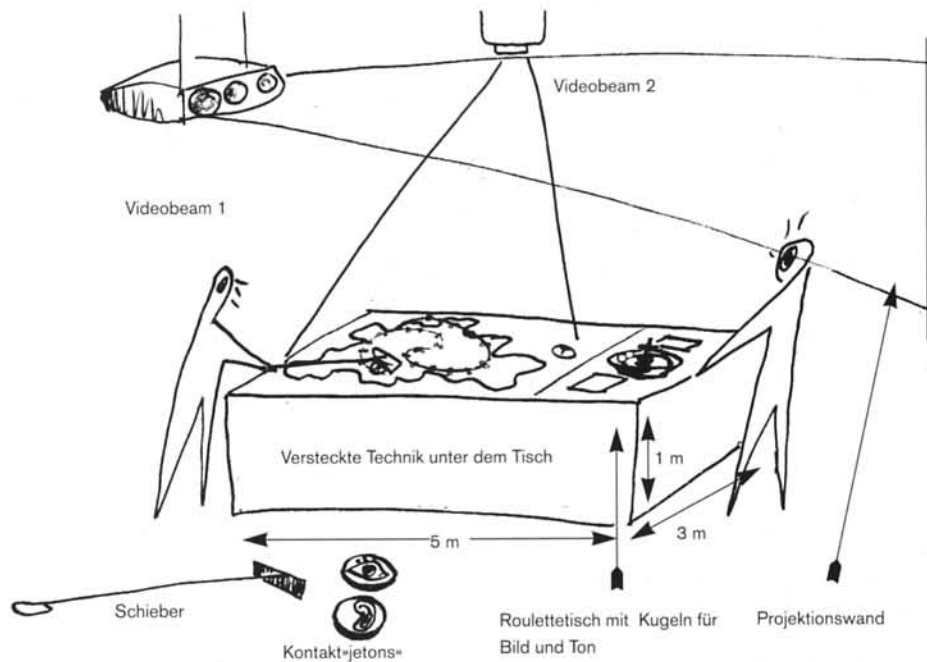
An den Nahtstellen entsteht etwas Drittes, etwas Neues.

* Vortex, engl. Strudel oder Wirbel, auch System, welches diejenigen, welche sich in es begeben, stark in Anspruch nimmt.

Plan von Berlin mit den Aufnahmezeiten und -regionen für Vortex



0-1 Blankenfelde/Buchholz	12-13 Mitte/Friedrichstadt
1-2 Karow/Blankenburg	13-14 Mitte/Spandauer Vorstadt
2-3 Hohenschönhausen/Marzahn	14-15 Alexanderplatz/Prenzlauer Berg
3-4 Lichtenberg	15-16 Friedrichshain
4-5 Treptow/Neukölln	16-17 Kreuzberg
5-6 Tempelhof/Mariendorf	17-18 Tempelhof/Flughafen
6-7 Schöneberg	18-19 Steglitz/Friedenau
7-8 Wilmersdorf	19-20 Dahlem
8-9 Charlottenburg	20-21 Grunewald
9-10 Tiergarten/Moabit	21-22 Spandau
10-11 Mitte/Lehrter Bahnhof	22-23 Reinickendorf/Tegel
11-12 Mitte/Brandenburger Tor	23-24 Waidmanslust/Lübars



Vortex, 1996

In der Mitte eines großen Raumes steht ein Tisch von 5 x 3 x 1 m mit einem Plan von Berlin mit zweimal 24 eingelassenen Kontaktpunkten entlang von zwei Doppelspiralen (Vortex). Ein Roulette mit 2 Kugeln für Bild und Ton und 2 Monitore sind auf dem Tisch installiert. Je ein Kontaktjeton für Bild und Ton mit einem Positionsschieber stehen den Benutzern zur Verfügung. Im Raum verteilt sind Lautsprecher. 1 Videoprojektor ist an einer Kopfseite, ein zweiter unter der Decke des Raumes angebracht. Der Tisch dient als 'Roulettetisch'. »Faites vos jeux Mesdames et Messieurs!« Der Einsatz ist das Auge und das Ohr (im Sinne der Rekombination von visuellem wie akustischem Erleben). Am Kopf des Tisches

werden mit dem 24stelligen Roulette die Zahlenkombinationen für Bild und Tonsequenzen ermittelt.

Die Kugeln fallen in die Felder. »Rien ne va plus!«. Die beiden Monitore zeigen die ermittelten Stadtsegmente als detaillierte Kartenausschnitte, z.B. Ton: 11 Uhr Treptow, Bild: 19 Uhr Wilmersdorf, und erscheinen als zweieinhalbminütige Bild- und Tonsequenzen.

Nach zweieinhalb Minuten beginnt das Spiel erneut. Bei 24 mal 24 verschiedenen Kombinationsvarianten wird das Ende der Permutationsmöglichkeiten so schnell nicht erreicht. Die Gesamtspieldauer aller Möglichkeiten ist exakt 24 Stunden.

a space without sound art



Hommage à Klara Wallner



Große Treppenhalle des Amtsgerichts
Berlin-Mitte. 1896 bis 1904 von
R. Mönnich und O. Schmalz erbaut,
war es einst der zweitgrößte Bau
Berlins nach dem Schloß

VEB

FUNNY FARM KOMBINAT

präsentiert

sonambiente **SOUND BAR**

9. August - 8. September

Nightly Irritainment !

Mittwoch bis Sonntag ab 22.00 Uhr

☆ Miss Understood ☆ El Gordo ☆ Turtle ☆ Mizi ☆ J.J. Jones ☆ The Pussycats ☆
☆ Gordon W's Scharfness Institut ☆ Sir John Henry Nyenhuis & his 5,000 Fingers ☆ Surprised Guests !

Volkstheater im Prater · Kastanienallee 7/9

U-Bhf Eberswalder Str.

Eine Co-Produktion von sonambiente-festival für hören und sehen, O-Zwei und Volkstheater am Rosa-Luxemburg-Platz

internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der
AKADEMIE DER KUNSTE

sonambiente filmreihe

Ein Filmprogramm zum Verhältnis von Bild und Ton in der Filmkunst als ein Schauplatz der Verschmelzung der Kunstgenres, zusammengestellt von Bady Minck und Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Klangstakkato und Bilderflut ein kurzer Exkurs über das Verhältnis von Klangkunst und Cinematographie

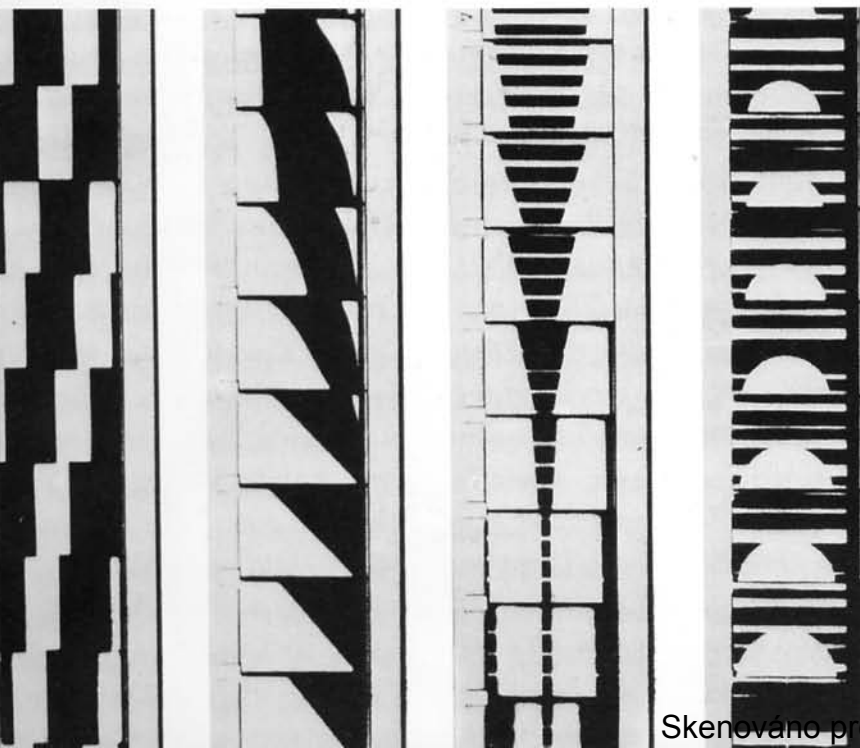
Im Oktober 1927 stürzte ein mittelmäßiger Hollywood-Film das Kino in eine echte Identitätskrise: **The Jazz Singer**, der erste Spielfilm mit synchronem Ton, spaltete das Publikum in zwei Lager, dessen eines zur Verteidigung des stummen Kulturfilms antrat, während das andere sich auf die Effekte und Neuerungen des Tonfilms stürzte. Bis heute gilt dieser Konflikt, wenn auch ökonomisch längst entschieden, als eine der Bruchstellen in der Entwicklung des modernen Kinos. Mit der Erfindung des Filmtons vollzog sich eine Revolution der technischen und ästhetischen Möglichkeiten. Der industriell hergestellte Spielfilm forcierte nun die totale Überwältigung des Zuschauers, das völlige Aufgehen in der Leinwand/im Lautsprecher. Zugleich begannen die Avantgardisten, den Filmtonelementen experimentell einzusetzen und die Demarkationslinien zwischen Komposition, Geräuscherzeugung und Bildgestaltung zu durchbrechen.

Einer der ersten deutschen Tonfilme, Walter Ruttmanns 55minütige **Melodie der Welt** (entstanden 1928/29), ist eine assoziative Studie über das Komponieren in Bildern und den kontrapunktischen Einsatz von Ton und Musik im Film. Der Ton definiert sich hier nicht als Illustration des Bildes, sondern als eigenständige, gleichberechtigte Komponente des Kinos. Ruttmann habe »die einzig richtige Art einer künstlerischen Anwendung des Filmtons« gefunden, erklärte Wsewolod Pudowkin, der 1928 mit Eisenstein und Alexandrow ein Tonfilm-Manifest mit der Forderung nach einem »Orchestralen Kontrapunkt« visueller und akustischer Bilder verfaßt hatte. Nach seiner **Melodie der Welt** schuf Ton-Pionier Ruttmann den ersten völlig unsichtbaren Film: **Weekend** (1929/30). Er besteht ausschließlich aus Schwarzfilm – eine abstrakte Toncollage, vielleicht der einzige Film, der je in voller Länge im Radio gesendet wurde, und die Vorwegnahme der Musique Concrète Ende der 40er und 50er Jahre wie auch der Radiokunst-Events der 80er und 90er Jahre.

Im Gegensatz zu Ruttmann, der Ton und Bild nicht verschmelzen wollte, baute sein Zeitgenosse Oskar Fischinger seine Werke auf der Analogie von musikalischen Figuren und choreographierten Formen auf – auf der Suche nach der endgültigen Einheit von Bild- und Tonebene. Fischingers **Studies No 5** bis **No 13** (1930-34) sind effektvolle, rhythmische Bildkompositionen zur Musik von Brahms, Verdi, Rubinstein und Beethoven. Nach der Erfindung des synthetischen Kinotons durch Rudolf Pfenninger begann Fischinger mit künstlichen Tönen zu arbeiten: die Tonspur seines Films **Tönende Ornamente** (1932) wurde mit der Hand gemalt und dann mit der Kamera als Lichtton aufgenommen; die gemalten Ornamente bestimmten so direkt den Klang der Tonspur.

Noch konsequenter als Fischinger arbeiteten Norman McLaren und Len Lye daran, Farben, Formen und Musik »kosmisch« zu verbinden. In **Mony A Pickle** (1938) kratzte McLaren nicht nur die Bildfenster, sondern auch die Tonspur des Films mit der Hand ins Negativ; er verfeinerte Fischingers Methode derart, daß es möglich wurde, nahezu jede beliebige Tonhöhe, verschiedene dynamische Abstufungen, Vibrati und Glissandi direkt auf der Tonspur grafisch zu verankern. McLaren gelang »... die Schaffung einer neuen und gänzlich originalen Musik, die nie existiert hatte, die nie gehört worden war. Alle Töne werden möglich bis zu solchen, die von Musikinstrumenten gar nicht ausgedrückt werden können« (Norman McLaren in Ingo Petzkes Experimentalfilmhandbuch).

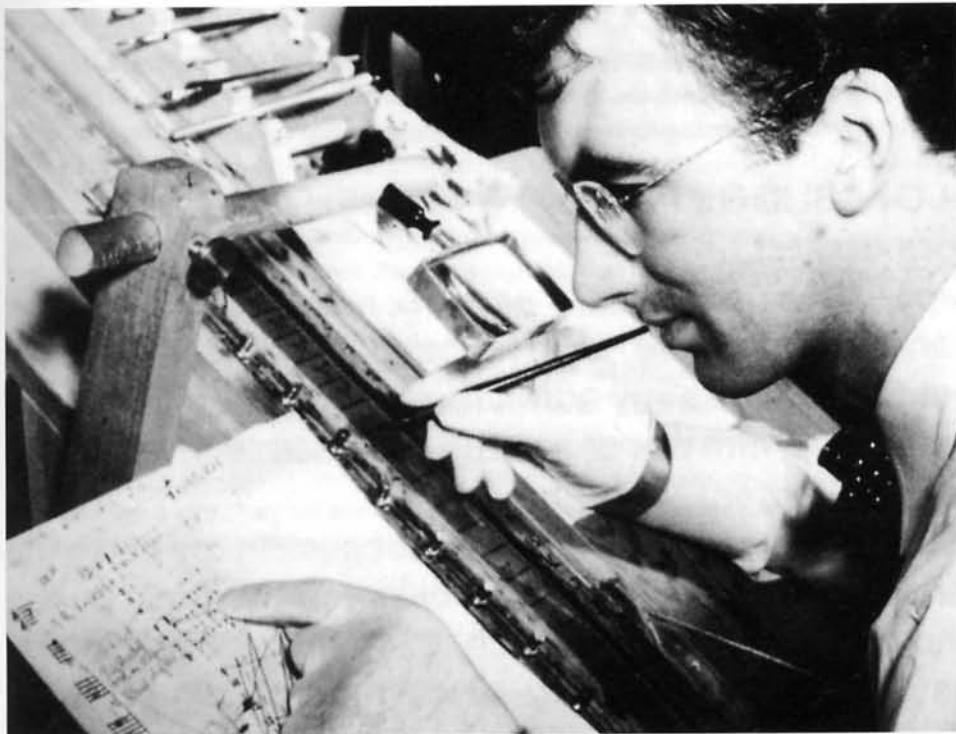
Die revolutionären Filme von Fischinger, Ruttmann, Lye und McLaren sind die direkten Vorfahren des verdichteten Musikfilms. Was als Experiment begann, findet heute seinen Niederschlag im täglichen Bilderbombardement der Musikvideos. Die herausragendsten Clips der letzten Jahre, etwa Zbigniew Rybczynskis **Imagine** (1988), **Sledgehammer** aus den Aardman-Studios (1986) oder die deliranten Clips von Jean-Paul Goude und Mondino (für Les Rita Mitsouko und Grace Jones) beziehen sich mit ihren spektakulären Trickeffekten und der rhythmischen Präzision bewußt auf die Bild/Ton-Avantgarde der 30er Jahre, deren Auseinandersetzung mit dem Filmtonelement auch während und nach dem 2. Weltkrieg weitergeführt wurde.



1 Vier Filmstreifen aus OPUS IV, von Walther Ruttmann, 1925

2 Leon Theremin (auch Lev Termen) und ein Freund spielen Musik vom Äther, die erste öffentliche Demonstration des Theremin (auch Termenvox oder Ätherophon), eines Instruments zur elektronischen Tonerzeugung, 1928





3 Fischinger mit den handgemalten Lichttonrollen, 1932

4 Norman McLaren beim Rohfilm-Bemalen an seinem selbstkonstruierten Animationstisch, 1942

Die entrückten Traumgebilde der Gebrüder Whitney etwa (*Exercises 1941 bis 44*, *Yantra*) nehmen die psychedelische Aufhebung der Grenzen von Hör- und Sehbewußtsein vorweg. Der erste Film des legendären Wiener Aktionisten Kurt Kren ist *Versuch mit synthetischem Ton* (1957). Peter Kubelka *Arnulf Rainer* (1960) besteht ausschließlich aus schwarzen und weißen Kadern, die mit nervenzerfetzendem Noise-Sound unterlegt sind – ganz bewußt adaptierte Kubelka Anton von Weberns Auffassung, Töne als Zeitpunkte und die Pause als gleichrangig mit dem Ton zu betrachten, für die Leinwand, indem er den Ton als Einzelbild und die Projektionsgeschwindigkeit als Metrum für seine Bild-Partitur verwendete.

Vom Avantgardefilm zum Hollywood-Kino und seinen gloriosen Sound-Effekten: die Geschichte der Gestaltung von Sprache, Musik, von Tönen, Geräuschen und Klanggebilden ist eng mit der Geschichte der ›Siebten Kunst‹ verbunden. Den seltsamen Beruf des ›Geräuschemachers‹ verdanken wir dem Tonfilm ebenso wie zahlreiche elektroakustische Geräte, die zunächst im Kino zu hören waren, bevor sie in den Studios der Beach Boys oder Stockhausens Einzug hielten: So feierte das erste, 1923 entwickelte elektronische Musikinstrument *Theremin* in den 50ern ein Comeback in diversen Science-fiction-

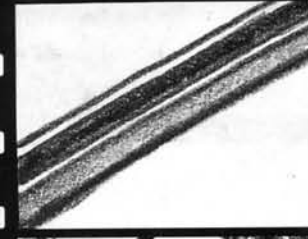
Filmen – bevor es in *Surf'in USA* wiederentdeckt und sein Erfinder in dem Dokumentarfilm *Theremin – an Electronic Odyssey* gewürdigt wurde. Umgekehrt bedient sich der Spielfilm nicht selten eines Ton- und Musikreper-toires, das direkt aus den Experimentierlabors der Avantgarde kommt, etwa bei Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1965-68), für den György Ligeti Teile des Scores komponierte. Und seit Spielbergs *Der Weiße Hai* weiß Hollywood, daß man mit neuartigen, immer kühneren Soundeffekten Kinos füllen kann. In diesem Sinne stellen die Multiplex-Kinopaläste der 90er Jahre in aufwendigen Digital-Trailern, die vor dem eigentlichen Film zu sehen sind, nicht bestimmte Filme, sondern die Möglichkeiten ihrer THX-Soundsysteme und damit die Ton-Effekte selbst in den Mittelpunkt...

Bady Minck/Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Bady Minck, Filmemacherin, und Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Filmjournalist, leben in Wien und Luxemburg und konzipieren gemeinsam Filmreihen.

a view of ears – ein tonfilm

Ein Filmprojekt von Sabine Groschup



88. BILD A/T
NAHAUFNAHME, GESICHT VON
CHRISTIAN MÖLLER, LINZ

2. BELICHTUNG
EINBLENDEN
Nahaufnahme, Gesicht von
Christian Möller, Frankfurt, Linz

wird wieder
AUSGEBLENDET

Fortsetzung von Bild 87

während AUSBLENDUNG fährt die
Hand vom Videospion/Klangvoyeur
ins Bild und tippt an eine Note Ton

Finger entfernt sich

tippt auf eine andere Note Ton

entfernt sich und

tippt wiederholt auf einige Noten
Töne

steigert sich dabei hinein verschiedene
Töne

improvisiert und probiert weitere Töne

streicht über gesamtes Notenblatt
die gesamte
Komposition ist hörbar

wieder nur einzelne Noten verschiedene
Töne

SCHNITT
auf Namensschild von Christian Möller

SCHNITT und KAMERAFAHRT
Kamera entfernt sich langsam, Ton
den Videospion/Klangvoyeur und
Gruppe von Besuchern beobachtend

wird leiser

fährt durch die Personengruppe
durch und beginnt langsam
ABZUBLENDEN

Als Georg Weckwerth zu Beginn des Jahres 1995 mit der Idee an mich herantritt, einen Dokumentarfilm über Klang und Kunst zu machen, bin ich sofort Feuer und Flamme (... schon lange interessierte ich mich für die vielfältigen Verbindungen des ›Klanges‹ in den Künsten und auch darüber hinaus ...).

Mit vielen Recherchen und geistiger Unterstützung von Andrea Sodomka entsteht innerhalb eines Jahres ein fertiges Drehbuch, das auch an die Randbereiche von Klang und Kunst gehen will.

Der Film soll eine Reise durch verschiedene ›Landschaften der Klänge‹ sein, getragen durch Interviews, Gespräche, Arbeiten verschiedener Klangkünstler und dem Thema entsprechende Animationsteile von Alexander Curtis. Eine subjektive Sicht vermittelt uns der nach Klängen jagende Videospion und Klangvoyeur Leo Schatzl, der öfters »seinen treuen Begleiter« auf vier Beinen mit auf die Reise nimmt. Auch begleitet uns durch den Film die Stimme von Andrea Sodomka und die des Vokalkünstlers David Moss. In sich geschlossen durch ein einheitliches Sounddesign von Sam Auinger und Bruce Odland, soll A View of Ears - Ein Tonfilm auch ein eigenständiges Film-Klang-Kunstwerk sein.

Sabine Groschup, April 1996

A View of Ears - Ein Tonfilm besteht bislang nur ideell - als Drehbuch und in Form von Planungen mit dem Produzenten Jürgen Klauß, dem Filmteam und den beteiligten Künstlern.

Sabine Groschup lebt in Wien und Berlin und macht Kurzfilme für Kino und Fernsehen sowie Installationen mit Filmloops und Folien.

90. BILD I/T
INNENAUFNAHMEN, EHER HELLERER
RAUM, GALISTEO/USA

AUFBLENDEN
Kamera in Totale des Raumes
einer Video-Klanginstallation von
Bruce Nauman, Galisteo/USA

Großer Raum: am Boden liegt ein Stahlkanal, auf dem Stahlkanal ist ein Lautsprecher installiert, am Boden steht ein Kassettenrecorder, der Stahlkanal ist rostig rot

KAMERAFAHRT
näht sich dem Stahlkanal Klänge
von Bruce Nauman

kommt immer näher

SCHNITT
Kamera sieht durch das Stahlelement

89. BILD STUDIO
FOTO

SCHWARZES BILD
AUFBLENDEN
Stimme
von David Moss

FOTO David Moss, Berlin

ABBLENDEN
SCHWARZES BILD

Als ein selbst im ›Zwischenbereich‹ (zwischen sehen/hören/bewegen ebenso wie zwischen ›elementar‹ und ›künstlerisch‹) vielfach Tätiger lese ich im Konzept von Sabine Groschup beglückt Formulierungen wie 1. »Experimentelle Filmdokumentation« und 2. »Experimentelles Filmkunstwerk«. Nicht beides Widersprüche im Begriff? Nein, beides Volltreffer!

Zu 1.: Nicht Experimente werden ja dokumentiert, sondern gerade die **Filmdokumentation** kann nur (und muß deshalb bewußt!) Experiment sein, wenn z.B. je einmalige Performance **im Raum**, Darbietung vor **wandelndem** Publikum, **vielkanalige Klangraumwanderung** ... a) zweidimensional b) fixiert werden soll.

Zu 2.: So wird hier also vom Filmkünstler Ideenreichtum und experimenteller Wagemut gefordert für eine noch vorbildlose, nicht einfach seriös dokumentierende, sondern zwangsläufig selbst künstlerisch kreative Unternehmung. Viele Namen der ins Auge gefaßten Klangkünstler sind mir unbekannt; so weit ist diese Kunstlandschaft bereits! Alle mir Wichtigen aber finde ich im Verzeichnis dieses Konzepts.

Diether de la Motte

91. BILD A/T
NAHAUFNAHME, GESICHT VON BRUCE NAUMAN, GALISTEO

SCHNITT
Nahaufnahme, Gesicht von Bruce Nauman

92. BILD I/T
INNENAUFNAHME, DUNKLER RAUM, VIDEOINSTALLATION, GALISTEO

SCHNITT
Nahaufnahme, Gesicht von Bruce Nauman in der Videoinstallation

KAMERA dreht sich Brr ... (Stimme)

man erkennt, daß das Gesicht, das an die Wand projiziert wird, horizontal liegt

Ein mittelgroßer, dunkler Raum; in der Mitte steht ein Videobeamer, aufbockt auf den Verpackungskasten, und beamt das Gesicht des Künstlers, das um 90° in die

Horizontale gedreht ist, an die Wand. An der anderen Wand steht ein Videotisch mit zwei Videorecordern und einem vertikal aufgestellten Monitor; der Monitor ist in zwei gleiche Bildteile aufgeteilt, ein farbiges und ein schwarz-weiß Porträt des Künstlers; dieses Bild ist rechtsseitig, während das projizierte Bild linksseitig um 90° in die Horizontale gedreht ist

KAMERAFAHRT
Kamera entfernt sich langsam vom Gesicht

und man sieht die gesamte Installation Brr ...

und den ganzen Raum

fährt immer weiter Brr ...

und langsam aus dem Raum hinaus

während der Fahrt beginnt die Kamera

ABZUBLENDEN

93. BILD STUDIO
FOTOS

SCHWARZES BILD Stimme von David Moss

AUFBLENDEN

FOTO David Moss

ABBLENDEN

EINGEBLENDET werden nun Werke von **Jean Tinguely, Alvin Curran, Joe Jones, La Monte Young, Wolf Vostell, Takehisa Kosugi** gezeigt
Künstlernamen werden durch Sprache genannt

Es wird **AUFGEBLENDET** und **ABGELENDET**
Als ob sich die Augen öffnen und schließen; manchmal bleiben die Augen länger irgendwo hängen; die aufgeblendeten Momente werden immer länger

94. BILD STUDIO
FOTOS

FOTO, David Moss mit geöffnetem Mund

Kamera **ZOOMT** auf geöffneten Mund bis Stimme von David Moss

SCHWARZES BILD



sfb-klanggalerie

Der Lichthof im Berliner Haus des Rundfunks als Spielraum der akustischen Kunst Die akustische Kunst als Radiokunst hat sich in den vergangenen Jahren mehr und mehr von ihrer literarischen Prägung, dem Hörspiel, emanzipiert und sich als Annäherung an die Utopie vom totalen Schallspiel (Friedrich Knilli) in vielen europäischen öffentlich-rechtlichen Kulturprogrammen mit eigenen Sendepätzen etabliert. Alle hörbaren Zeichen und all deren mögliche Regelsysteme sind das Spielmaterial dieser aktuellsten aller Kunstformen geworden. Mit einer Rehabilitierung des Ohres im Zusammenspiel aller menschlichen Sinne hat diese Entwicklung ebenso zu tun wie mit der Marginalisierung der tradierten Radiokultur am ›Hörfunkmarkt‹ – als Abwehr gegen die Dominanz des Auges und als Trotzreaktion auf die Trivialisierung der akustischen Ausdrucksformen im Radiokommerz.

In der Radiokunst verwischen sich die Grenzen zwischen dem Literarischen und dem Musikalischen, zwischen dem Bildnerischen und dem Theatralischen. Mit dieser Öffnung des ästhetischen Bezugsrahmens drängt die Radiokunst auch aus dem (verborgenen) Produktions- und Vermittlungsraum des Hörfunks zurück in den öffentlichen Kulturraum, von dem die Entwicklung der Kulturprogramme des Radios ursprünglich ihren Ausgang genommen hatten. Die Radiokunst als Klangkunst strebt nach permanenter Präsenz in diesem öffentlichen Raum. Dem trägt die Einrichtung einer eigenen Klanggalerie im Berliner Haus des Rundfunks Rechnung.

Das ›Programm‹ dieser Klanggalerie im Sender Freies Berlin soll gekoppelt bleiben an das Kulturprogramm des Senders (SFB 3). Am Tag einer jeden Klangkunst-Vernissage soll der jeweilige Künstler in der Sendereihe ›internationale digitale Radiokunst‹ mit mindestens einer seiner Radiokunst-Produktionen vorgestellt werden, und seine ›Klanginstallation‹, das Klangkunstwerk, das mindestens zwei Wochen lang immer wochentags von 11 bis 17 Uhr in

der Klanggalerie präsentiert werden soll, wird im größeren zeitlichen Abstand auch wieder im Radioprogramm zu hören sein. Das Veranstaltungsprogramm der Klanggalerie ist insofern als eine Art Programmweiterung und als erweiterte Dienstleistung gegenüber dem kulturinteressierten Hörer in der Metropole konzipiert: Die Radiokunst bekommt einen eigenen öffentlichen Repräsentationsraum, und sie erhält jene Permanenz, nach der sie als akustisches Raumspiel drängt.

Für die SFB-Klanggalerie gibt es keine konkrete Programmatik, eher eine verschwommene Wunschvorstellung: Es sollen originelle und phantasievolle, bekannte wie unbekannt, populäre wie unpopuläre, naive wie schwierige Radiokünstler wieder einen konkreten Ort im Medium finden, einen Raum der Präsentation ihrer Arbeit, einen Umschlagplatz für ihre Ideen und für ihre Phantasie, einen Begegnungsraum, eine direkte und effektive Kommunikationsplattform. Denn auch das ist ein Teil des Kulturauftrags des ›Mediums‹ Hörfunk: die konkrete Vermittlung von aktueller Kunst.

Mit dieser Öffnung des Lichthofs im Haus des Rundfunks für die Künstler soll auch der Spielraum der Künstler im Kulturprogramm des SFB eine Öffnung erfahren. Nur an Performances interessierte Klangkünstler können sich über die ›Ausstellung‹ ihrer Arbeiten einen spezifischen Zugang zu Formen der ›Ausstrahlung‹ im Programm als Medium für ihre Ideen erschließen, und umgekehrt, können sich Redakteure, die sich an einen strengen normativen Kriterienkatalog gebunden glauben, in der Zusammenarbeit mit eigenwilligen Künstlern neue Formen und Inhalte der künstlerischen Programmgestaltung erarbeiten.

Manfred Mixner

Manfred Mixner ist Leiter der Abteilung Hörspiel/Radiogeschichten des Senders Freies Berlin.

Lichthof im Haus des Rundfunks in Berlin, 1929-31 von Hans Poelzig erbaut



singuhr-hörgalerie

singuhr – hörgalerie in parochial Als im Sommer 1992 ›kunst in parochial‹ begann, die Parochialkirche in Berlin zuweilen in einen Kunst-Raum zu verwandeln, war es Robin Minard, der den Glockenraum und die zu ihm führenden Wendeltreppen zu Empfängern akustischer Signale machte. In seiner interaktiven Installation fingen Mikrofone, die außen am Glockenraum angebracht waren, Geräusche des Umfeldes ein – Verkehrslärm, Glockenläuten, Flugzeuge, Vibrationen der U-Bahn, menschliche Laute... Ein Computer besorgte ihre artifizielle Bearbeitung, die zusammen mit den originalen Klängen, aber zeitversetzt, in das Treppenhaus des Turmes und das Turmgewölbe ausgestrahlt wurden.

Robin Minards **Stationen – akustische Installation** nahm so gewissermaßen eine Idee vorweg, die wir nun zu einer kontinuierlichen Form der Erarbeitung und Präsentation akustischer Erkundungen entwickeln: ein Klanglaboratorium unterschiedlicher ›Handschriften‹, ein in den warmen Jahreszeiten permanent zur Verfügung stehender Raum für unbekannte wie auch für bereits erfahrene Klangkünstler/innen, ein Ort des Hörens, den es so in dieser Stadt nicht gibt. Die Architektur des Ausstellungsortes samt ihrer symbolischen Gegebenheiten wird das museale Moment des ›reinen‹ Blicks, wie ihn manche Galerie bietet, verhindern.

Über reichlich zwei Jahrhunderte hatte ein Carillon schon einmal in festgelegten Zeitabständen akustische Signale von der Parochialkirche ins Zentrum Berlins gesandt, ›Singuhr-Kirche‹ – so hieß sie damals im Volksmund. Zudem wurden auf dem Carillon mit seinen 37 Glocken regelmäßig Konzerte gegeben. Mit seinen mechanischen Walzen für die damalige Zeit (1715 eingeweiht) ein

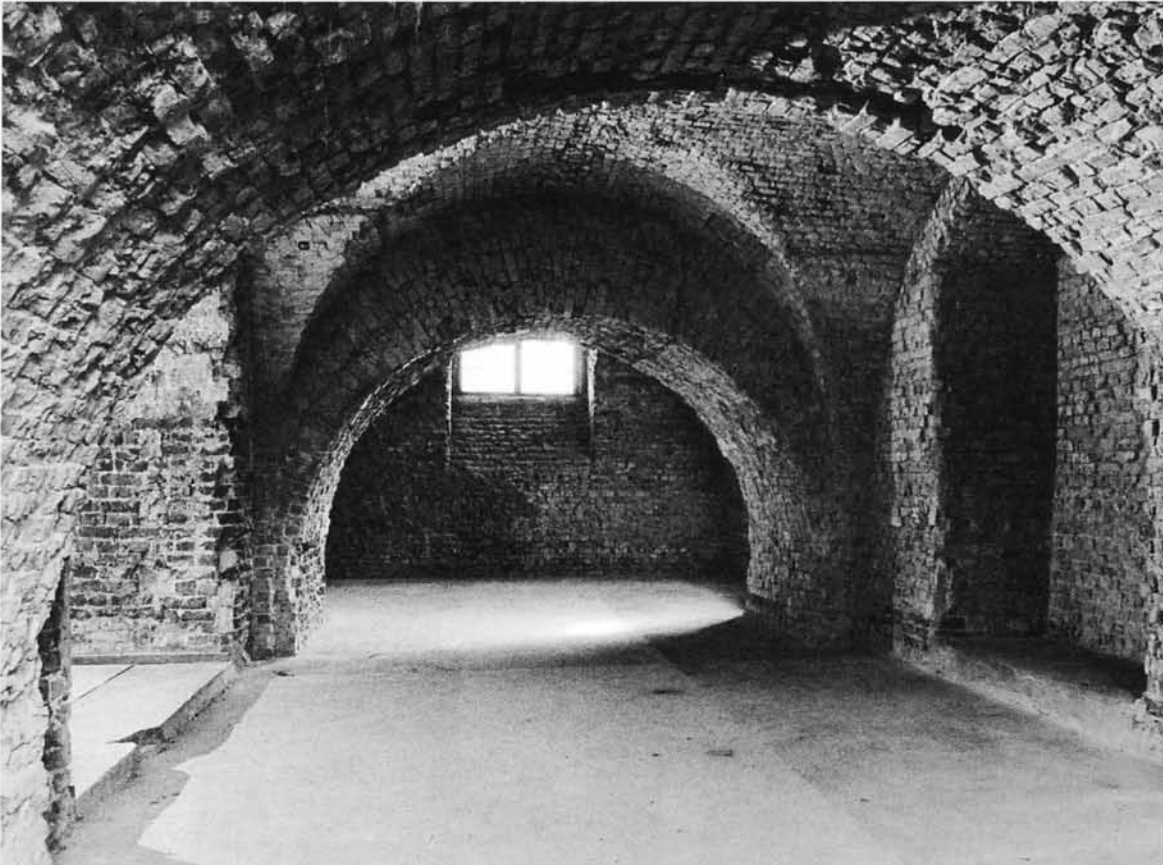
beachtliches Stück Technik, erregte das Carillon einiges Aufsehen. Man erzählte sich (Sage), daß der Magistrat der Stadt so stolz gewesen sei, daß man den Uhrmacher, der dies Werk vollbrachte, blenden ließ, damit er kein zweites herstellen könnte. In den ersten Tagen des Rundfunks konnte man die Klänge des Carillon von Parochial zeitweise weltweit über Kurzwelle empfangen (keine Sage).

Heute sollen es Klangskulpturen, -installationen, -landschaften, -räume, -wege, -objekte etc. sein, die ihre Signale für Interessierte des Genres und eher zufällig vorbeihörende Besucher des Glockenraums aussenden.

Unter den zwei nicht mehr klingenden Glocken der Parochialkirche wird die ›hörgalerie - singuhr‹ erstmals 1996 verschiedene akustische Arbeiten für diesen Raum vorstellen: Klanginstallationen und -objekte von Erwin Stache, Roswitha von den Driesch/Jens-Uwe Dyffort/Klaus Lebkücher, Gordon Monahan und Jutta Ravenna.

Der Berliner Komponist Franz Martin Olbrisch entwirft eigens für die Hörgalerie ein akustisches ›Wegeleitsystem‹. In seiner Doppelfunktion als Klangweg vom Haupteingang der Parochialkirche durch die Turmschnecke hinauf zum Glockenraum und als Medium der Dokumentation aller Klangprojekte umklammert es subtil diesen Ort ›in progress‹, wird selbst Infrastruktur in zeitlicher und räumlicher Dimension. Durch Eigenbewegungen der Besucher wird die 12kanalige Wandlermatrix aktiviert. Zudem soll vor dem Eingang der Parochialkirche, im Podewil-Foyer und in der U-Bahn-Station Klosterstraße, jeweils ein akustisches ›Logo‹ des gesammelten Klangmaterials installiert werden.

Susanne Binas, Carsten Seiffarth



Singuhr Hörgalerie

Franz Martin Olbrisch, Akustisches Wegeleitsystem, permanente Klanginstallation, 1996

Erwin Stache, Klangkästen, Klangphänomene aus 27 schwarzen Kästen, 1996

Roswitha von den Driesch/Jens-Uwe Dyffort/Klaus Lebkücher, Lautsprecher mit Kupferdraht, 5 kg Kupfer und 300 Lautsprecher durch ein Netz gegossen und stehengelassen, 1996

Gordon Monahan, Spontaneously Harmonious in Certain Kinds of Weather, Experiment mit winderzeugten Klängen im Raum, 1996

Jutta Ravenna, DATEN – KLANGFENSTER, Traum und Wahrheit: 10ⁿ Operationen in 10 Stunden für die Sicherheit einer Stadt, 1996

sound and environment

Sound and Environment

Symposium, Workshop, Performances des ›Kyoto International Contemporary Music Forum‹

Akio Suzuki, José Maceda, Masahiro Miwa, Shin Nakagawa, Yutaka Fujishima

Das Projekt konzentriert sich auf das Verhältnis von Klang und Umgebung. Wie können Künstler mittels Klang eine Beziehung zur Umgebung entwickeln? John Cage beachtete die Umgebungsklänge und leistete damit einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Musik. Sound and Environment versucht diese Richtung zu erweitern und eine neue Dimension zu produzieren, indem verschiedene Kontexte oder Wege, z.B. natürliche oder technologische, dazu aufgezeigt werden.

Die auf dem Symposium von Musikern und Wissenschaftlern diskutierte Fragestellung ergibt sich nicht allein aus der historischen Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert, sondern auch durch die allgemeinen Fragen, die sich durch die Auseinandersetzung mit dem Thema Environment stellen. Symposium und Workshop sollen erkunden, wie wir die Umgebung begreifen und erfahren können, um so in diesem Prozeß die Unterschiedlichkeit der asiatischen und der europäischen Weltanschauung zu verstehen.

udlot udlot, 1975, performance von José Maceda Die Arbeiten von José Maceda basieren auf Bordun, Melodie und Klangfarbe. Er stieß auf die Struktur während seines Studiums der südostasiatischen Musik, denn in dieser wird ein kleines melodisches Muster endlos mit graduellen Variationen des zeitlichen Parameters und der Klangfarbe wiederholt. Dementsprechend stehen seine Werke in starkem Kontrast zu westlichen Kompositionen, die oft eine lineare Zeitstruktur haben. Durch seine Arbeit ist er zu der Überzeugung gelangt, daß die charakteristische nichtlineare Struktur der südostasiatischen Musik uns dazu bringt, unsere Beziehung zu Musik und Natur wahrzunehmen und die auf der Natur basierende musikalische Kosmologie zu erkennen. Um seine Überzeugung kenntlich zu machen, befürwortet er den Gebrauch

primitiver Technologie in der Komposition. Macedas Ausdruck ›primitive Technologie‹ wird für eine perfekt ausgeführte, aber einfache Aufgabe verwendet, bei der mehrere hundert Menschen das Gleiche tun (wie z.B. beim Reisanbau in südostasiatischen Ländern). Im Gegensatz dazu kann eine High-Tech-Maschine eine komplizierte Arbeit perfekt ohne jedes menschliche Zutun ausführen. Seine Komposition ist eine Reflexion auf musikalisches Denken in Asien. Seine Idee der ›primitive Technologie‹ kann leicht in Udlot Udlot erfaßt werden. In diesem Stück führen mehrere hundert Menschen nur vier Handlungsarten aus: Schlagen von Holz, Schlagen von Bambusrohren mit Steinen oder einem kurzen Bambusstock und Singen. Dennoch schafft die einfache Struktur eine fruchtbare und vertraute Umgebung.

ambient house music, 1996, performance von Masahiro Miwa und Freunden Miwa zeigt in der Erklärung seiner interaktiven Arbeit mit Computer, daß das System zur Konstruktion der Struktur der wichtigste Teil der Komposition ist. Die einzelne Note ist weniger bedeutend und ihre Auswahl nur eine Frage des persönlichen Geschmacks. Dementsprechend ist seine Tanzmusik mit Ambientklängen, die live mit dem Computer bearbeitet und mit akustischen Klängen remixed werden, ein Beweis für seine Philosophie. Er möchte eine Umgebung schaffen, in der die Leute tanzen können, ohne sich im mindesten um den einzelnen Klang zu kümmern. Tanzen heißt, daß die Menschen physisch auf die von ihm geschaffene Umgebung reagieren können, unbewußt und jenseits des Wissens. Tanzen ist eine totale Reaktion auf die Umgebung (sein Musiksystem).

jumping and standing 2, 1996, performance von Akio Suzuki Klänge und Geräusche werden endlos wiederholt. Die Wahrnehmung dieser wiederholten Ereignisse ist ein Erlebnis, bei dem die Hörer einen Rhythmus in einer chaotischen Umgebung erkennen können.

Shin Nakagawa

1 Udlot Udlot, 1975, Performance von José Maceda in Kyoto

2 Masahiro Miwa



the listening room

Zwischentöne, Zwischenwelten
daneben aus weiter Ferne, ganz nah, hier
verklärt pianissimo, nur gehaucht
geborsten, eventuell synchron, anders gesetzt, wie gemeint

Verborgenes, Vergessenes
gestöhnt, zerbrochen, selbstverständlich geklärt, jetzt
brachial, verbrüllt, schon endklingend
konserviert, manisch gesammelt, liebevoll gespeichert, nicht so gemeint

Gesprochenes, Gesungenes
geplant, gefunden, natürlich originär, immer
sensibel, zufällig, wieder wertvoll
zerbrechend, durchaus anständig, bewußt verspielt, wie gesagt

Gehörtes, Gesehenes
berechnet, perspektivisch, golden geschnitten, öfter
gewaltig, zärtlich, richtig lustig
harmonisch, endlich polylektisch, aber richtig, so nie gesagt!

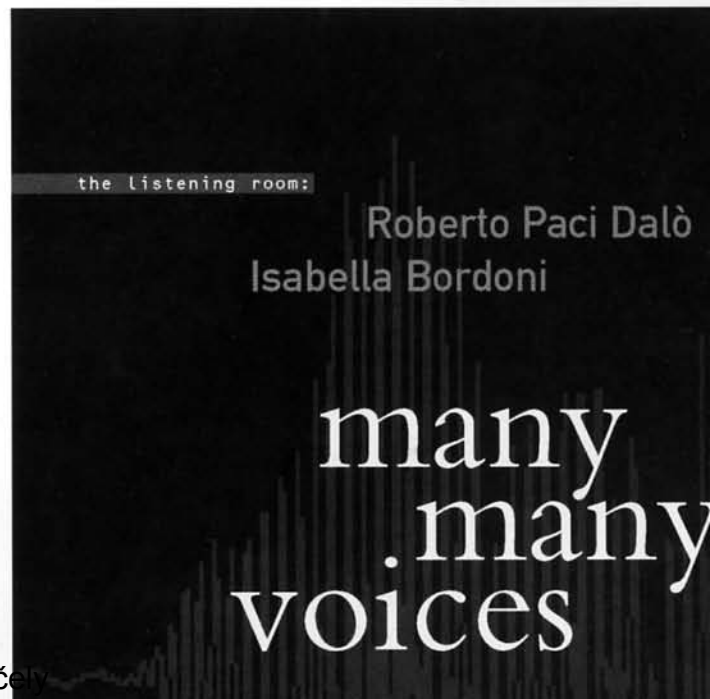
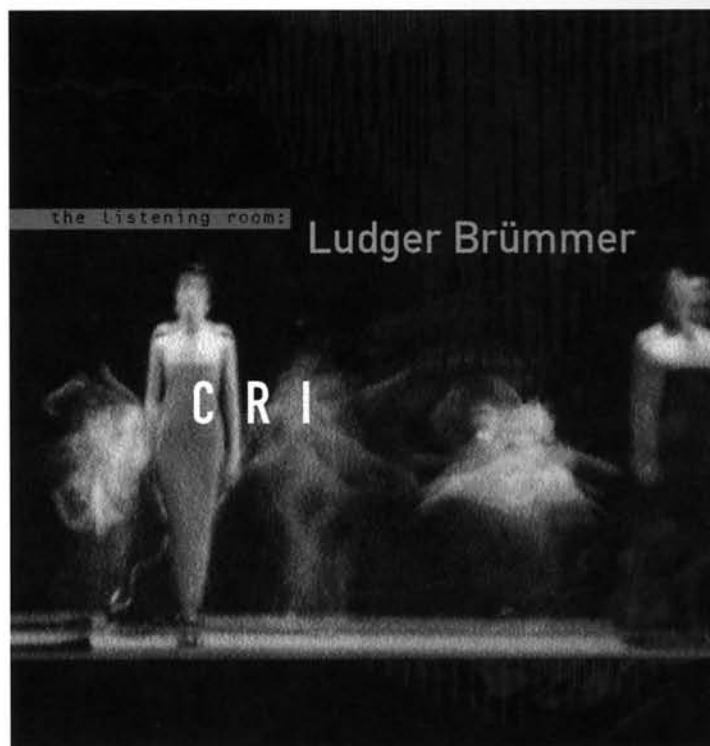
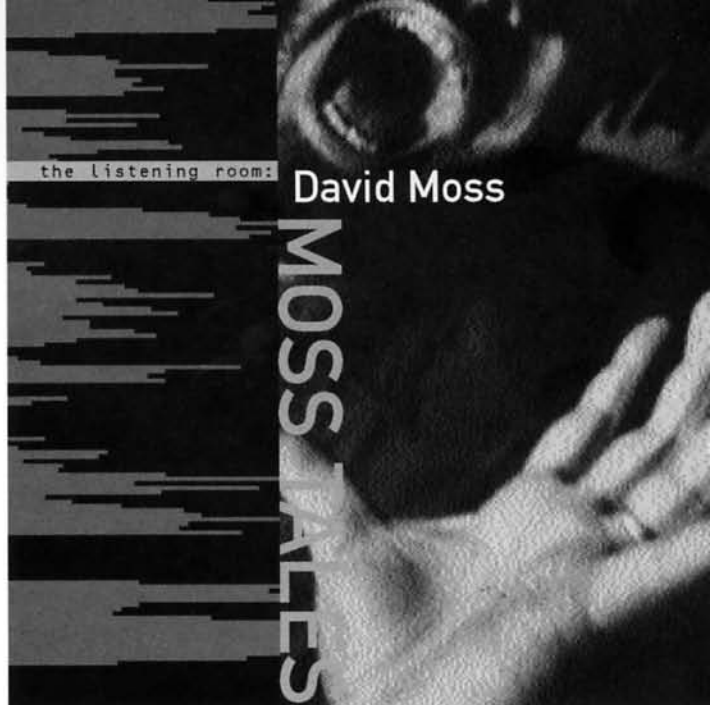
The Listening Room ist das neue, das zweite CD-Label der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg und der edel-company Hamburg, ermöglicht mit freundlicher und nachhaltiger Unterstützung des SFB, angeschoben und betreut von Manfred Mixner, Frank Michael Beyer und Christian Kneisel, behütet von Walter Jens, aufgehoben von Mickie Duwe, bei Michael Haentjens, geklärt von Petra Krebs.

The Listening Room wird gestartet im August 1996 zu »sonambiente - festival für hören und sehen« im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste.

The Listening Room ist Klangkunst, Radiokunst, Musikkunst, Sprachkunst.

The Listening Room ist einmalig, humorvoll, künstlerisch, unterschiedlich.

Christian Kneisel



›staalplaat‹

›staalplaat‹ im berliner prater ›o zwei‹ operiert seit 1991 virusmäßig im öffentlichen Raum und in der Gesellschaft, sucht die produktive Reibung, will Bewegung und Lebensgefühl zwischen urbaner Sinnlichkeit und high tech, immer live – mit einem hohen Anteil an sound.

Die Freunde Guter Musik Berlin arbeiten seit 1983 als unabhängige Organisation zur Förderung experimenteller musikalischer Formen im Schnittfeld von E-, Jazz- und Rock-Avantgarde, Composer-Performance, Improvisation, Klangforschung, akustischer Installation, Instrumentenmutation, musikalischer Konzeptkunst, Minimal.

Der Prater im früheren Ost-Berlin ist seit 1996 wieder als Veranstaltungsort geöffnet. Im Foyer des Veranstaltungshauses eröffnet Laura Kikaukas Funny Farm die **Soundbar** zum Klangkunstfestival ›sonambiente‹. In den Räumen zur Kastanienallee ist mit dem Spirit von Erik Hobijn das Kombinat in Gründung. Hier treffen die klassischen und neuen Medien zusammen: computer- und netzgesteuerte Roboter-, Klang- und Maschineninstallationen leben neben Automaten. Alles ein einziges Labor: Internationale Künstler wie Jim Whiting, Nicolas Anatol Baginsky, Pit Schulz, Marc Marc, Kathy Rae Huffman oder Kenji Yanobe werden von ›o zwei‹ hierher eingeladen.

Nebenan stellen ›o zwei‹ und die ›Freunde‹ erstmals in Berlin ›Staalplaat‹ vor. ›Staalplaat‹ arbeitet seit 15 Jahren gegen den Wind, ist eine Plattform für metamusikalische Konzepte zwischen den akzeptierten Stilbereichen, zwischen neuer, improvisierter und experimenteller Musik, zwischen E und U, jenseits des Marktes. ›Wir veröffentlichen wahrscheinlich Sachen, die keine Musik sind‹, sagt Jan Hobijn von ›Staalplaat‹, und sein Kollege Roland Spekle widerspricht sofort.

›Staalplaat‹ ist eine Idee, ein Platten-Label, ein Radioprogramm, ein Verlag und ein Musikgeschäft in Amsterdam. Hier wurden u. a. Gruppen wie The Hafler Trio, Zoviet France, Muslimgauze oder Laibach als erste herausgebracht und vorgestellt. Geschätzt wird das Label ›Staalplaat‹ auch wegen der ungewöhnlich intensiven und überzeugenden Verbindung von Klang und Bild: Materialien wie Holz, Metall oder Leder prägen das sehr individuelle Design der CDs und Schallplatten.

Der ›Staalplaat‹-Laden im Prater mit Konzerten, Klanginstallationen und einer Ausstellung ihrer Design-Welt ist einen Monat lang täglich geöffnet.

›Staalplaat‹ stellt Performances und Installationen von Jaap Blonk vor. In einem Gemeinschaftskonzert mit Co Casper und BMB Con tritt Kapotte Muziek im Wasserspeicher auf.

Im Prater arbeiten Etant Donnés und Muslimgauze. Zudem werden dort die audiovisuellen Installationen von Fiona Tan in Zusammenarbeit mit der Komponistin Calliope Tsoupaki produziert, ferner arbeiten dort Ian van Riel mit einer Klang- und Filminstallation und Le Forbici di Manitu mit Fluxus-Hörinstallationen. Jürgen Reble und Thomas Köner präsentieren eine Film-Sound-Performance im Institut Unzeit.

Live im ›Staalplaat‹-Laden treten auf: People Like Us, O Yuki Conjugate, Dominique Petitgand, Reptilicus, Fetisch Park, Bad Sector, TMRX, Inanna, Deutsch Nepal, Chi, Martusciello, Karkowski, Charlemagne Palestine und Matt Heckert.

Einen Abend pro Woche findet eine Last Minute Show statt.

Sein Berliner Debüt wird ›Staalplaat‹ auf einer CD dokumentieren. Daran werden alle ›Staalplaat‹-Gäste aus dieser Zeit beteiligt sein.

Es bleibt spannend.

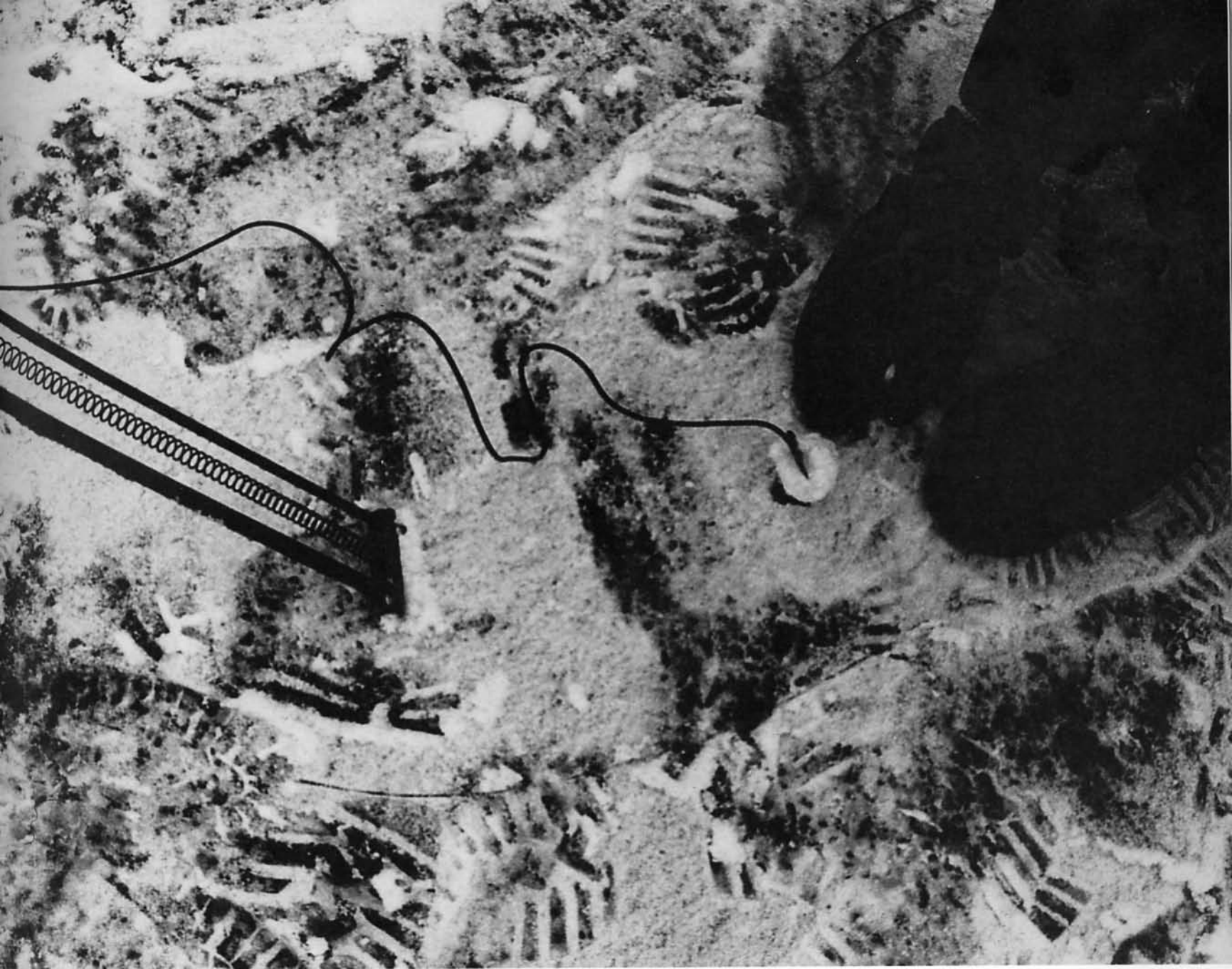
Wolfgang Krause

1 Pratergarten

2 Ballsaal

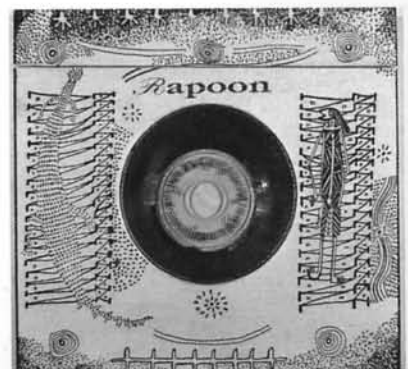
1837 gab es im Prater im Sand vor der Stadt das erste Bier – seitdem ist der Prater ein legendärer Ort gut gemischter Gefühle zwischen Familie, Politik und Szene beim Bier im Garten unter alten Kastanien oder im Ballsaal





3 BMB Con am Strand im Schnee
4-7 CD-Design von ›Staalplaat‹

BMB Con – Das Trio von Wikke 't Hooft, Roelf Toxopeus und Justin Bennett interessiert sich vor allem für Materialien wie Eis, Autobatterien, Richtmikrofone, Insekten und Magnesium. Sie arbeiten mit Elektronik, (Solar-)Energie, Naturmaterialien und Pyrotechnik. Die große Vorliebe der drei Performer, von denen keiner größer als 1,65 m ist, gilt den ›kraak geluiden‹. Das sind knackende berstende Klänge, die mit Kontaktmikrofonen verstärkt werden. Ihre Performances bestehen größtenteils aus improvisiertem Interagieren mit dem jeweiligen audiovisuellen ›set up‹ im Raum. BMB Con arbeitet seit 1990 kontinuierlich am STEIM-Institut, Amsterdam, an der Entwicklung neuer Hard- und Software, um die Sensibilität verschiedenster Materialien hinsichtlich Wärme, Licht, Druck, Beschleunigung, Magnetismus u.a. in Klänge und Bilder umzusetzen.



›baitz mit klang‹



klang- und performance-festival in baitz In dem brandenburgischen Dorf Baitz hat der ›Verein Kunstpflug‹ sein Organisationszentrum. Er konzipiert und präsentiert in Zusammenarbeit mit anderen kulturellen Institutionen Kunst aus den Bereichen Installation, Klangkunst und Performance. Der Reiz dieser situationsbezogenen Kunstprojekte in ländlicher Umgebung besteht zum einen in der Integration bestimmter lokaler Merkmale in die künstlerischen Arbeiten und zum anderen im Kontrast dieser Arbeiten mit ihrem Environment. 1995 wurde als erstes das Projekt **Konsum** zusammen mit der Galerie o zwei, Berlin, entwickelt.

Das Projekt **Konsum** übergab sechs leerstehende Konsumläden aus DDR-Zeiten Künstlern, die situationsbezogen arbeiten. In den in einem Umkreis von etwa 15 km gelegenen Dörfern entstand so eine Sequenz von Installationen an den ehemaligen Orten dörflichen Tauschs und Austauschs. Es waren Raum- und Klangskulpturen, Texte und Bilder zu sehen. Fundstücke, Fakten und Empfindungen, die mit dem Konsum in Zusammenhang stehen, wurden in Wahrnehmungsräume übertragen. **Susken Rosenthal**

kunstverein giannozzo Der Kunstverein Giannozzo in Berlin fördert die plastische Kunst der Gegenwart. Er stellt plastische Arbeiten von Künstlern vor, die über den herkömmlichen Begriff von Skulptur hinausgehen. Schwerpunkte im Programm des Kunstvereins bilden raum- und situationsbezogene künstlerische Arbeiten und solche, die die Zeitdimension in die eigentliche Bildhauerkunst einbeziehen. Die Klangkunst – Installationen und auch Performances – war folglich einer der Brennpunkte der Tätigkeit von Giannozzo.

Seit mehr als 15 Jahren zeigt Giannozzo Klangkünstler, sowohl Komponisten, Musiker und Performer als auch Bildhauer. Installationen und Konzerte von Bill Fontana und Takehisa Kosugi, Felix Hess und Rolf Julius, Ron Kuivila und Paul Panhuysen, Alvin Curran und Joe Jones u.v.a. wurden im Kunstraum von Giannozzo oder in Live-Festivals vorgestellt.

Begleitet wird das Programm des Kunstvereins Giannozzo von dem Versuch, die plastische Kunst als ein Arbeitsfeld zu untersuchen, in dem sich Kunst, Musik und Wissenschaft treffen. Dazu veranstaltet Giannozzo parallel zur Präsentation künstlerischer Arbeiten Symposien zu verschiedenen Themen, so z.B. 1994 im Kloster Plasy (Tschechien) das Symposium ›Feedback. Das Phänomen der Rückkopplung in Wissenschaft und Kunst‹.

Rolf Langebartels

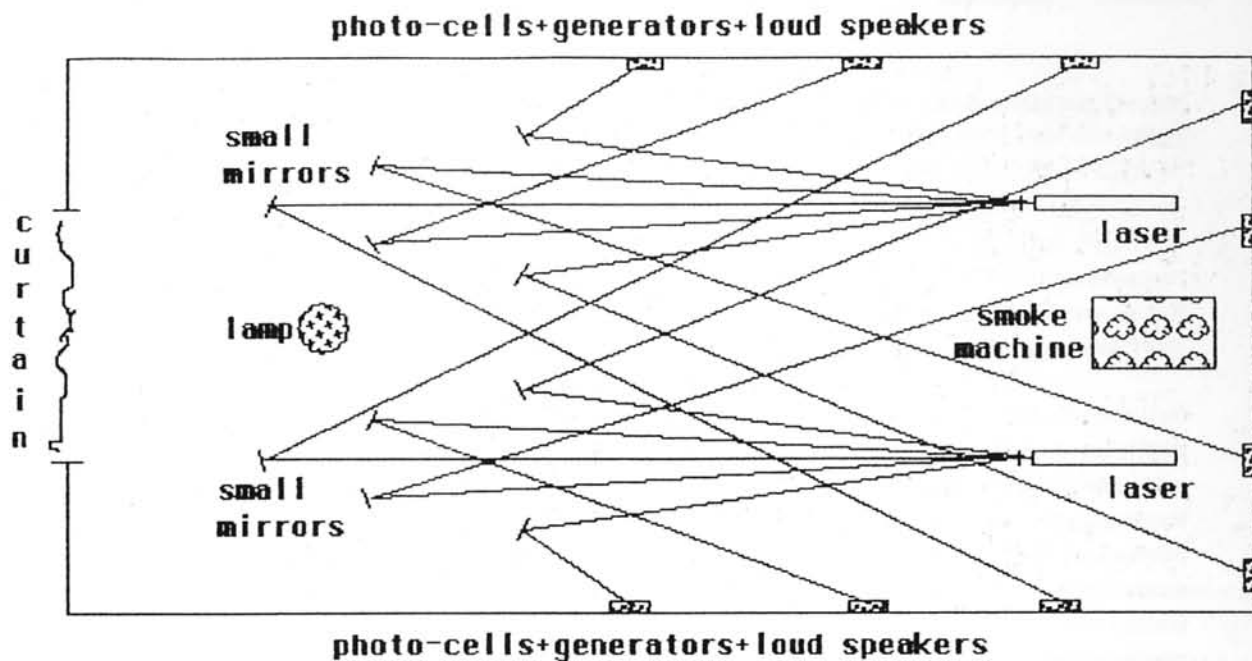
Rolf Langebartels leitet den Kunstverein Giannozzo und ist künstlerischer Leiter von ›Baitz mit Klang‹

Susken Rosenthal leitet den Verein Kunstpflug und ist Organisatorin von ›Baitz mit Klang‹

1 **Audio Ballerinas, Performance in Baitz, Konsum-Projekt 1995**

2 **Water Flats, 1985, Klanginstallation von John Driscoll in der Galerie Giannozzo**

3 **Timbre Variable, 1988, Klanginstallation von Nico Parlevliet im Kunstverein Giannozzo**



- 4 Klangkästchen (Ausschnitt), Installation beim Steirischen Herbst, Graz 1995
- 5 The Legs, 1993, Computerzeichnung zur Installation von Krzysztof Knittel
- 6 Panorama von Baitz 1995

Das Dorf Baitz in Brandenburg, Landkreis Potsdam Mittelmark, wird an einem Wochenende im August zum Zentrum für experimentelle künstlerische Arbeiten mit Klang. Baitz liegt am Höhenzug des Fläming, ein sandiges Hügelgelände mit Kiefernwäldern, gleich nebenan die Belziger Landschaftswiesen mit ihrem Schutzgebiet für Großtrappen. Horizont ist zu sehen, das Storchenpaar klappert in seinem Horst oben über der Dorfstraße, der Gang durchs Dorf zu den Äckern und den Wäldern ist nicht weit, Lerchen trillern im Höhenrausch über den Stoppelfeldern.

In dieser Landschaft bereiten Künstler ihre Installationen und Aktionen vor:

- Johan Goedhart, Heesselt, Holland: Ruysdael revisited, Saiten von Windmühlen angerissen
- Udo Idelberger, Berlin: Windharfen, Saiteninstallation mit verschiedenen Resonatoren
- Rolf Langebartels, Berlin: Klangwaagen, mit Wasser betriebene kinetische Klangskulpturen
- Roman Signer, St. Gallen: Wettlauf (mit einer Feuerwerksrakete)

Im dörflichen Ambiente finden Installationen und Konzerte statt. Höfe, Scheunen und Straßen sind als Orte für die Präsentationen vorgesehen:

- Marek Choloniewski, Krakau: Live-Computermusik und Lichtperformance
- Krzysztof Knittel, Warschau: The Legs, Klanginstallation mit mehreren Laserstrahlern
- Benoît Maubrey, Baitz: Elektronischer Kerl, Feedbackperformance
- Gordon Monahan, Berlin: Installation und Konzert mit virtuell intelligenten Klangmaschinen
- Erwin Stache, Leipzig: Landmaschinensinfonie, Konzert mit Mähbinder, Heuwender und Traktoren

Der Saal des Gasthauses im Dorf hat eine Bühne, die mit zwei ausgestopften Großtrappen dekoriert ist. Hier wird das Abschlußkonzert des Festivals stattfinden:

- Tom Johnson, Paris: Nine Bells, Konzert und Tanz um und mit neun Glocken.

brand

projekt zur klangwiedergabe eines verlustes

ivan faktor, kees de groot, NURR (hofstetter/steuer/wild), sluik/kurpershoek
berlin - dresden - amsterdam

projektstation 1:

Berlin, ›sonambiente - festival für hören und sehen‹, Schutzraum 1-5
und Gasschleuse in der Sophienstraße 18

Das Projekt BRAND wurde 1995 von der Dresdner Künstlergruppe NURR konzipiert, angeregt durch das Werk Slavonian Tombstone des in Osijek lebenden kroatischen Multimedia-Künstlers Ivan Faktor. Im Vordergrund steht dabei die Auseinandersetzung mit dem absoluten Fehlen europäischen Bewußtseins in bezug auf die Folgen der europäischen Katastrophe im ehemaligen Jugoslawien. Die offenbare Notsituation politischen Agierens, reflektiert auch durch einen immer mehr zur Gewaltbereitschaft ausufernden Medieneinfluß (Sprache als Form

akustischer Gewalt), findet mit BRAND im Schutzraum 1-5 und der Gasschleuse der ›Kunstruimte Berlin‹ ihre Übersetzung in vier verschiedene audio-visuelle Sprachen der beteiligten Künstler.

Das Projekt BRAND in Berlin wird in Kooperation mit ›Kunstruimte Berlin‹ (ein 1996 durch die ›Stichting Kunstruimte Kampen‹ in Holland ins Leben gerufener Experimentalraum für Gegenwartskunst) und der Galerie Lutz Fiebig (Berlin) anlässlich von ›sonambiente - festival für hören und sehen‹ realisiert.

Lutz Fiebig



- 1 Monitor-Prozession: Heimat, 1995, NURR im Werkblock ›17 FREMDE‹ und Audio-Installation Detonation der Ehemaligkeit eines Zustandes mit Nina von Mechow, Dresden 1995
- 2 Südlicher Umgang des Plenarsaals des Reichstagsgebäudes; Polizeifoto nach dem Reichstagsbrand 1933
- 3 Marinus van der Lubbe, 1933, Polizeifoto

ruine der künste

In ihrem 10jährigen Bestehen (seit 1985) hat die Ruine der Künste Berlin, »ein privater Ort für materielle und immaterielle Künste«, auf Initiative und in Regie von Wolf Kahlen, dessen eigene erste Klanginstallationen bis 1970 zurückreichen (**Umweltakzente**, Monschau/Eifel, Kurator Klaus Honnef, 1971 **Reversible Prozesse**, Hamburger Kunsthalle, Kurator Werner Hofmann) intermediäre Arbeiten mäzenatisch privat gefördert. Darunter eine große Zahl von Klang-Skulpturen, Klang-Performances, Klang-Installationen, »Auftragsstücke«, Konzerte, Ausstellungen von: Max Neuhaus, Rolf Julius, Madelon Hoykaas/Elsa Stansfield, Timo Kahlen, Michael Snow, Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Dietmar Herriger, Yufen Qin, La Monte Young/Marian Zazeela, Miroslaw Rajkowski, Ken Unsworth, Hans Peter Kuhn, Ulrich Eller, Wolf Kahlen. 1988-93 übertrug der Sender Ruine der Künste Berlin auf UKW 94,7 MHz **The Infinite Talk** von Wojciech Brzuszewski.

In der Technischen Universität Berlin, in der Kahlen als Professor für Intermediäre Kunst im Fachbereich Architektur seit 1982 lehrt, hat er von Anfang an, Gäste wie Akio Suzuki, Arpad Dobriban, Thomas Schulz u.a. vorgestellt und im Kontext seiner eigenen Klangarbeiten z.B. Ulrich Eller seit 1988 als künstlerischem Mitarbeiter/Assistent die Chance gegeben, das Medium Klang verstärkt in die Lehre einzubringen. Das hat unter den über 5000 Studenten in 14 Jahren einige Spuren hinterlassen. Allerdings legt Kahlen entschiedenen Wert darauf, Klang nur als ein medium inter pares zu sehen. Er sieht und lehrt jede Erfahrung als medialen Prozeß. Seine eigenen Klanginnovationen stellt er regelmäßig in der Ruine der Künste Berlin vor.

In seiner Lehre hat er seit 1982 eine Vielzahl von namhaften Künstlern als Lehrbeauftragte oder Assistenten eingesetzt, wie: Ulrich Eller, Jochen Fischer, Koichi Ono, Benny KH Gutmann, Folke Hanfeld, Susanne Weirich, Ouhi Cha, Zhu Jinshi, Margaret Raspe, Wolfgang Winkler, Hermann Kießling, Kurt Buchwald, Thrafia Dariyloupolos...

1988 haben im Rahmen der einjährigen Klanginstallation **365 Zeit-An-Sagen** Hunderte befreundete und beauftragte Künstler in täglichem Wechsel akustische Stücke über das Thema Zeit per Anrufbeantworter aus dem Haus in der Dahlemer Hittorfstraße 5 gesendet, u.a.: Joseph Beuys, Lawrence Weiner, John Cage, Bernhard Leitner, Timo Kahlen, Claudio Costa, Benny KH Gutmann,

1 **Drop Outs**, 1993, **Video-Klang-Installation** von Wolf Kahlen in der Ruine der Künste; Gips, Lautsprecher, weißes Rauschen; Video-Schnee (laufende Kassette ohne Information) bzw. **Drop Outs (Löcher in der Magnetbandinformation)** und weißes Rauschen als Klangqualität treffen zusammen

2 **AD...**, 1993, **Teilansicht; Klanginstallation** von Andreas Oldörp im Westwerk, Hamburg; Brenner erzeugen in Glasröhren unterschiedlicher Länge auf den Raum abgestimmte Klanggewebe



Folke Hanfeld, Nanae Suzuki, Ulrich Eller, Rolf Julius, Christina Kubisch, Emmett Williams, Ann Noel, Witold Szalonek, Nicolas Schöffner, Abraham David Christian, Phil Corner, Bernhard Heidsjeck, Brigitta Quast, Toine Horvers, Minarelli, Guiseppe Chiari, Max Neuhaus, Michael Snow, Hans Helfritz, Ulli Schmidt-Langhoff, Ronald Steckel, Leo Rohleder, David Tremlett... Alle Aktivitäten der Ruine der Künste Berlin sind ihrem Manifest von 1985 folgend »maßgeschneidert wie ein nasses T-Shirt«, so auch die Arbeit Oldörps.

Wolf Kahlen

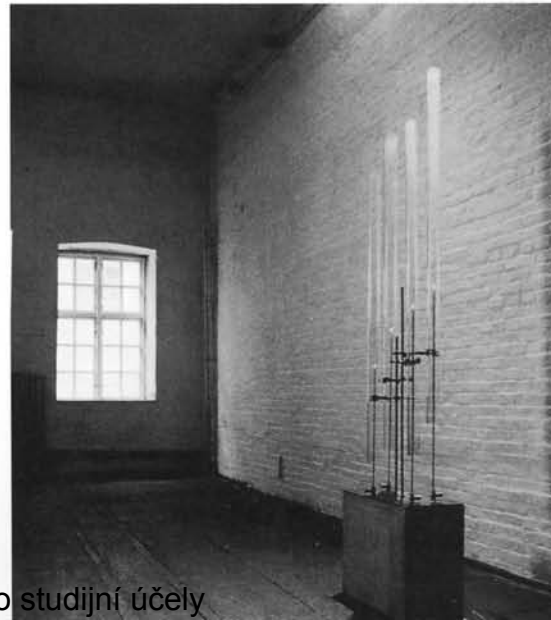
Versuch der Rekonstruktion einer Zeit, Klanginstallation in der Ruine der Künste Berlin, 1996 Folgt man dem Gedanken einer **Zergliederbarkeit von Musik in Klang und Rhythmus (als Anordnung von Klang in der Zeit)**, wird die alternative Möglichkeit deutlich, Klänge räumlich zu strukturieren und damit Eigenschaften freizusetzen, die im Rahmen musikalischer »Funktionalisierung« keinen wesentlichen Wirkraum besitzen.

Da der gestaltende Umgang mit solchen Qualitäten ihre andauernde Präsenz erfordert, setze ich für meine Installationen z.Zt. entweder Orgelpfeifen ein oder, wie in der Ruine der Künste, »Singende Flammen«. Das sind Gasflammen, die in einer Glasröhre brennen, deren Länge und Durchmesser im wesentlichen Klangfarbe und Tonhöhe bestimmen. Mir ist an diesen Medien die transparente Analogie zwischen ihrer Form und dem aus ihr resultierenden Klangereignis wichtig.

Jede Arbeit mit Klang ist notwendig in ihren Raum eingebunden, der zunächst einmal über seine akustischen Eigenschaften mit ihr in Beziehung steht. Bei der Setzung der Klangquellen, der Entwicklung einer »Akustischen Innenarchitektur«, nimmt darüber hinaus auch die Gestalt der eingesetzten Medien Einfluß auf die skulpturale Strukturierung, das »Bild« des Ortes.

Andreas Oldörp

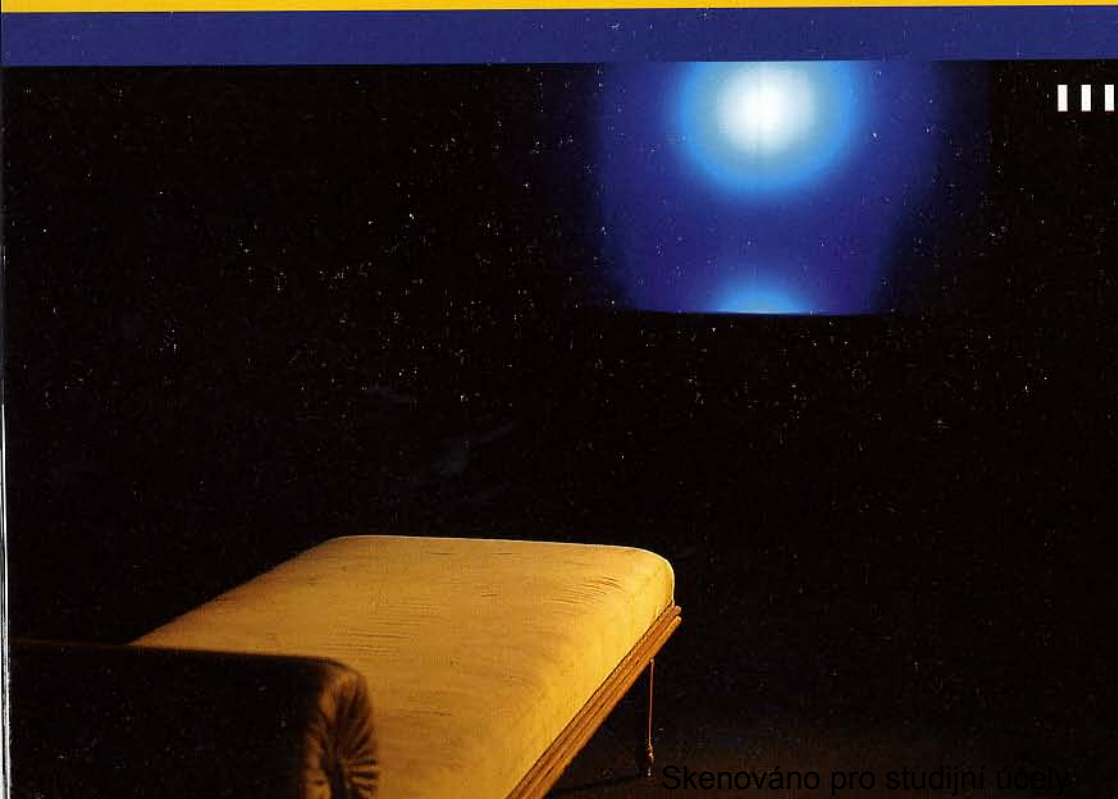
Andreas Oldörp macht seit 1987 Aktionen, Aktionskonzerte, Klanginstallationen und Klangobjekte.

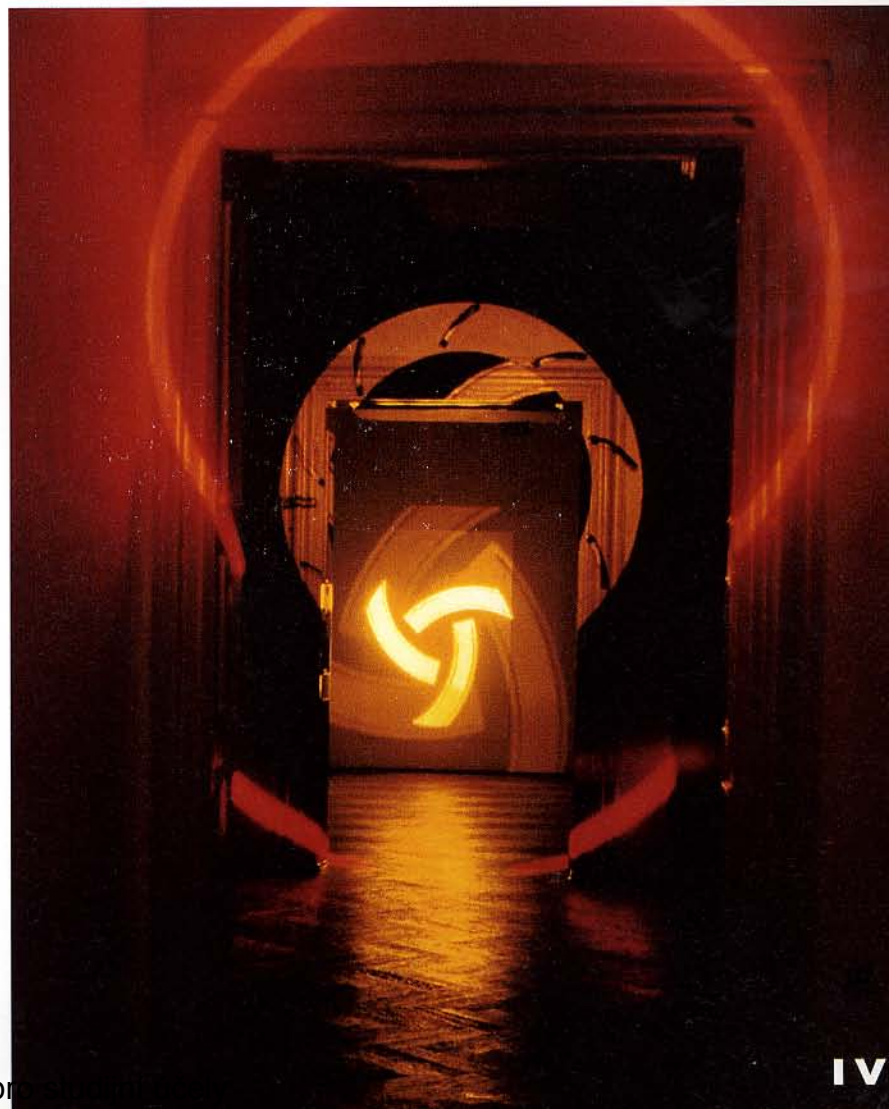
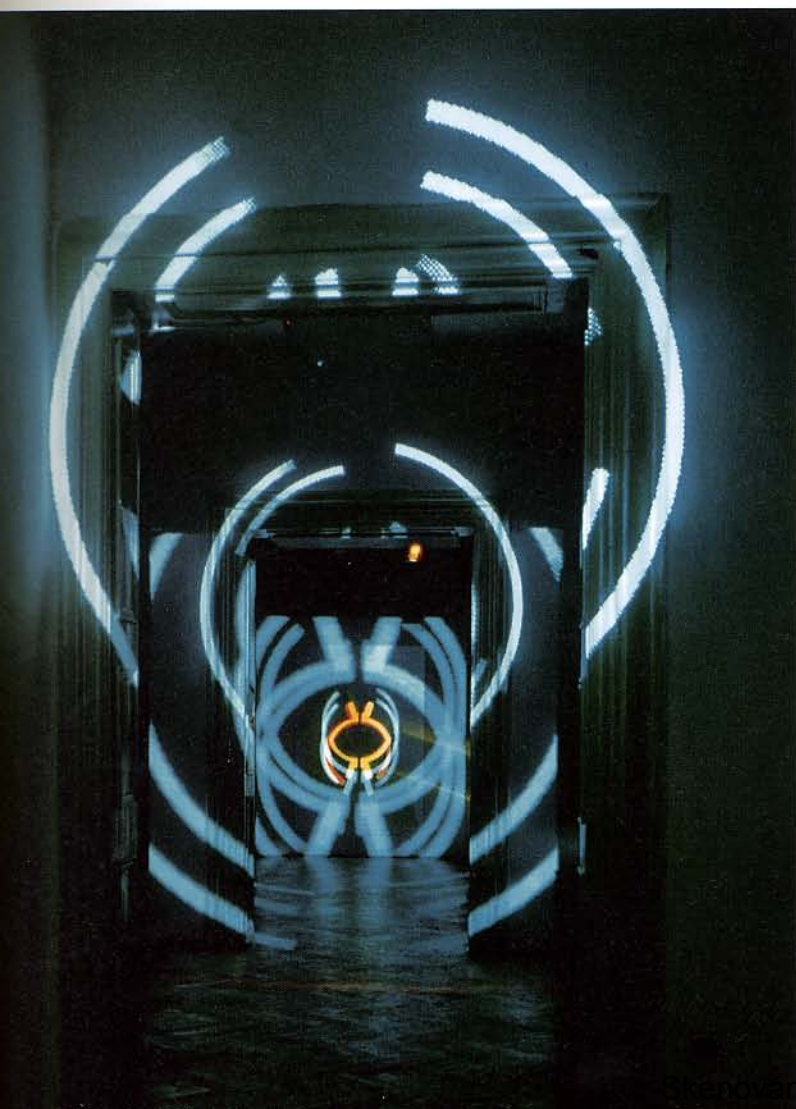
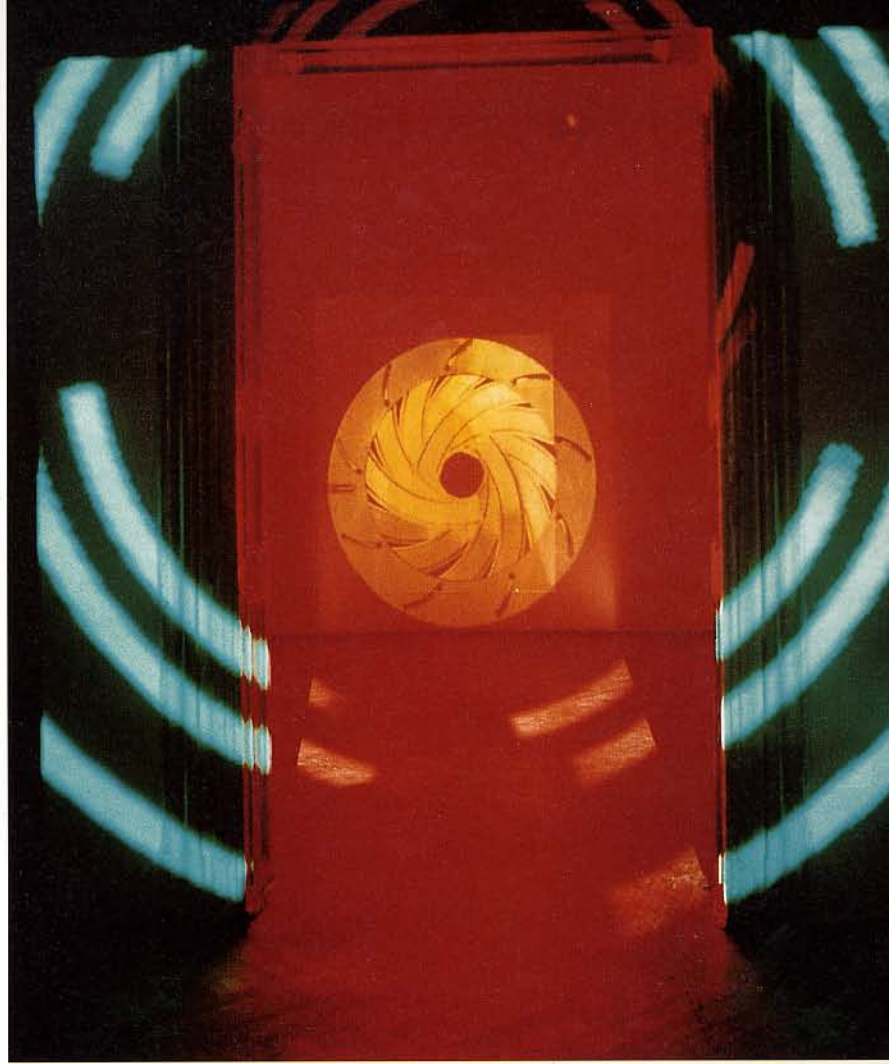


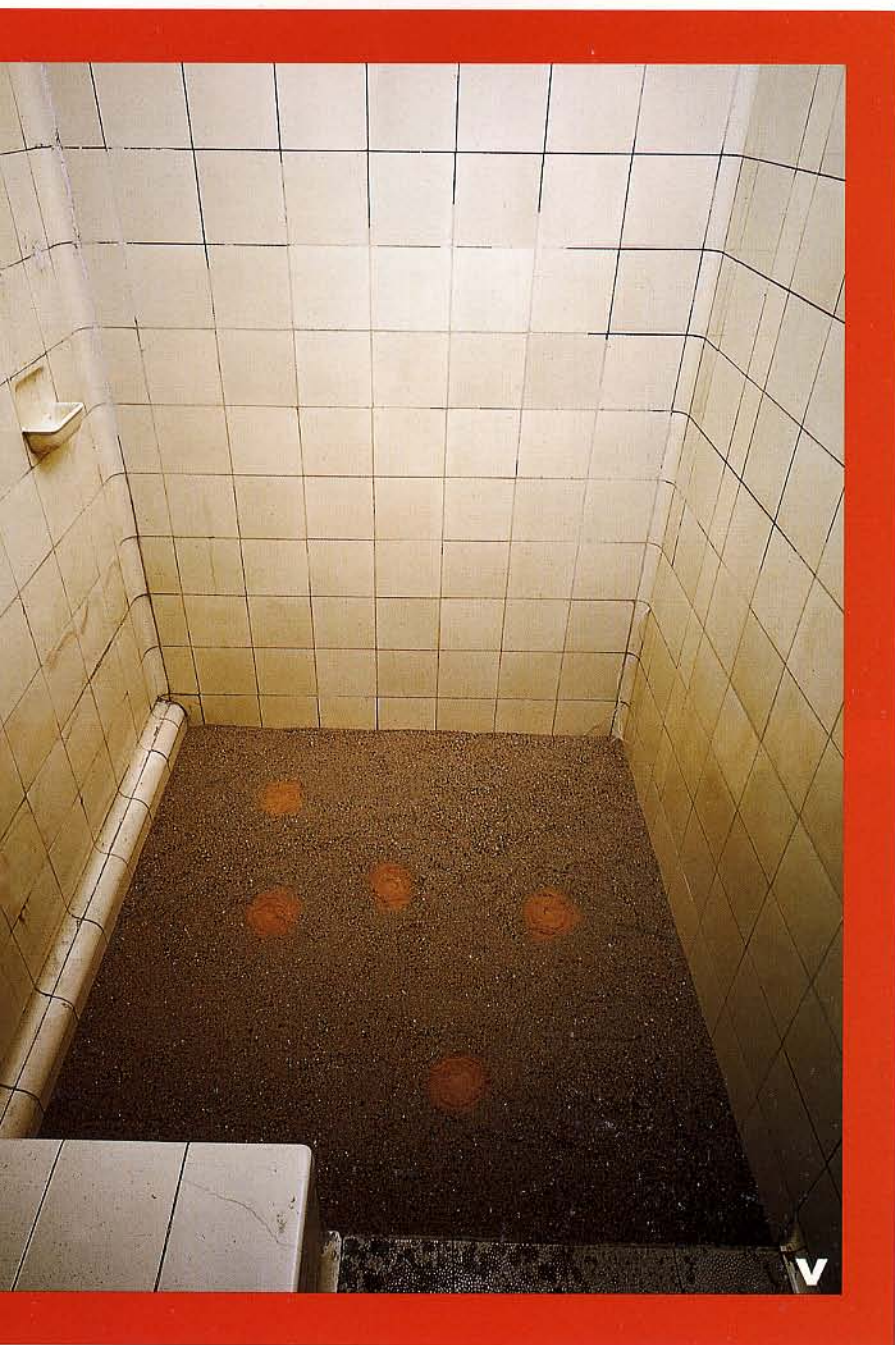
- I** **christina kubisch** **Zwei Wände und acht Klänge**,
1995, SoundArt 95, Eisfabrik Hannover; Klanginstallation.
- II** **paul demarinis** **The Edison Effect**, 1993; Installation
von Klangobjekten mit Lasertechnologie.
- III** **robert jacobsen** **Raum - Musik - Licht**, 1995,
SoundArt 95, Hannover; Klanginstallation.
Foto: Kay-Uwe Rosseburg.
- IV** **sodomka/breindl** mit **b. felber** und **m. lang**
Die Bühne ist leer (Channel 5 der Differenzmaschine),
1996, Schloß Wolkersdorf; Intermediainstallation.
Fotos: Bernadette Felber.
- V** **rolf julius** **6 Räume (Zellen), No. 3 Sand (Vulkane)**,
1994, Sand, Lautsprecher, Kalk- und Aschepigmente, elektro-
akustische Klänge, Zeche Zollverein, Essen.
Courtesy Zeche Zollverein.
- VI** **robin minard** **Klangweg**, 1994, Landesgartenschau
Paderborn, 1994; Klanginstallation mit greenhouse-speaker-
boxes aus Akrylglas. Foto: Robin Minard.
- VII** **benoit maubrey** **Die Audio Stahlwerker**, 1987,
Bahnhof Zoo, Berlin; Performance. Foto: Benoit Maubrey.
- VIII** **matt heckert** **Oscillating Rings**, Palais X-tra,
Zürich, 1995; Performance.
- IX** **louis-philippe demers/bill vorn**
At the Edge of Chaos, 1995; interaktive Roboterinstallation.
- X** **Espace Vectoriel**, 1993; interaktive Roboterinstallation.
- XI** **christian marclay** **False Advertising**, 1994, Genf;
Serie von fünf Postern als Straßeninstallation.

farbsequenz













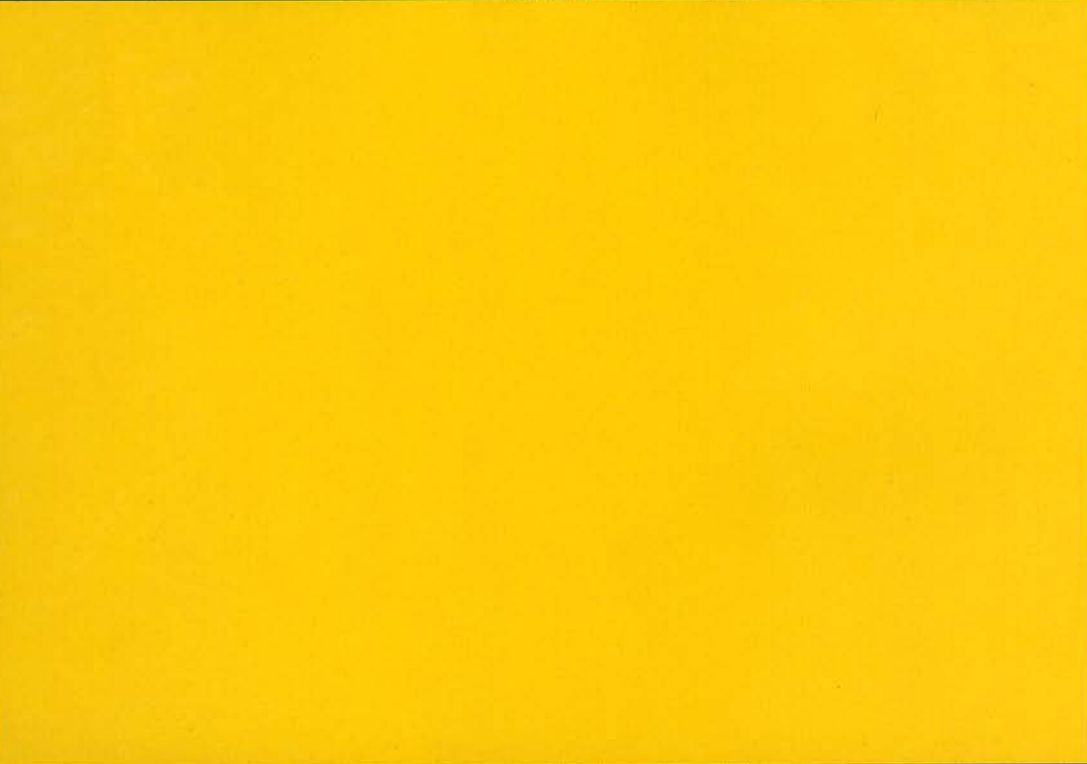


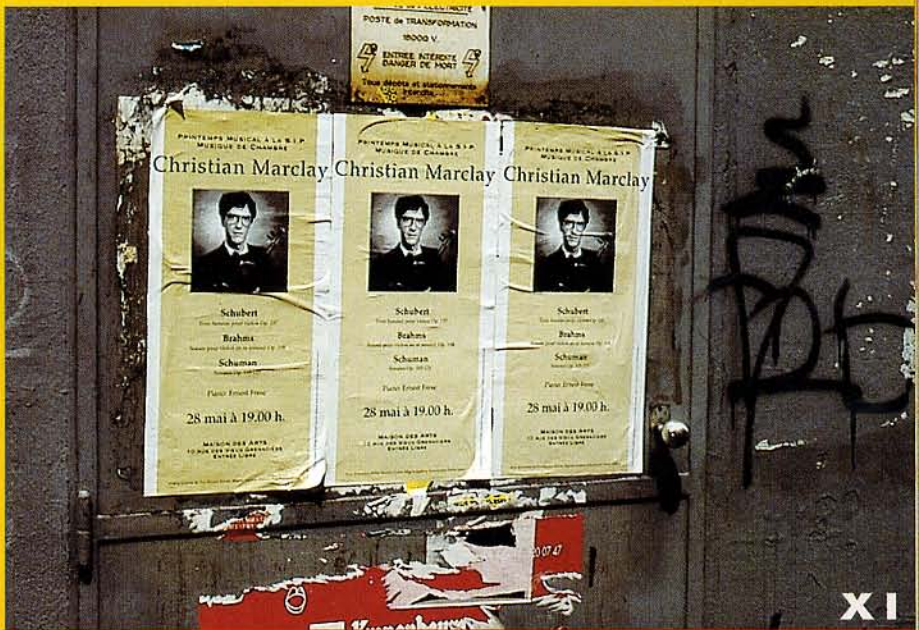
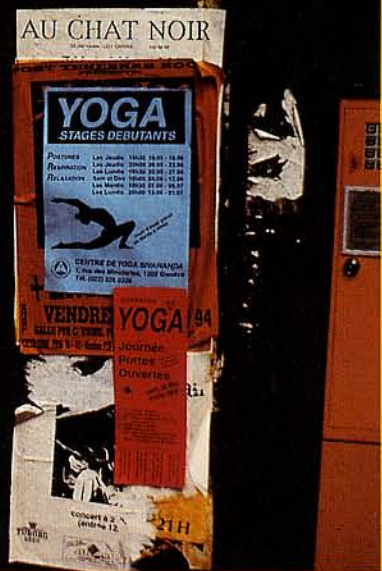
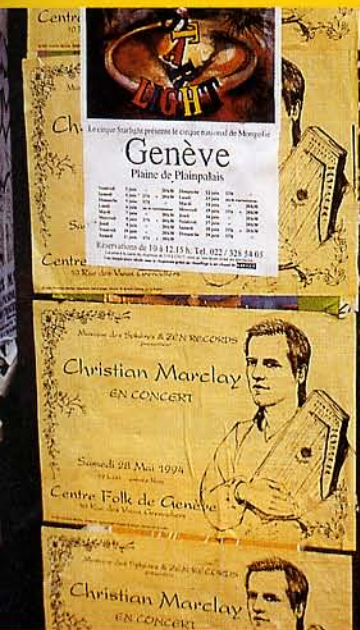
VII



Skenováno pro studii

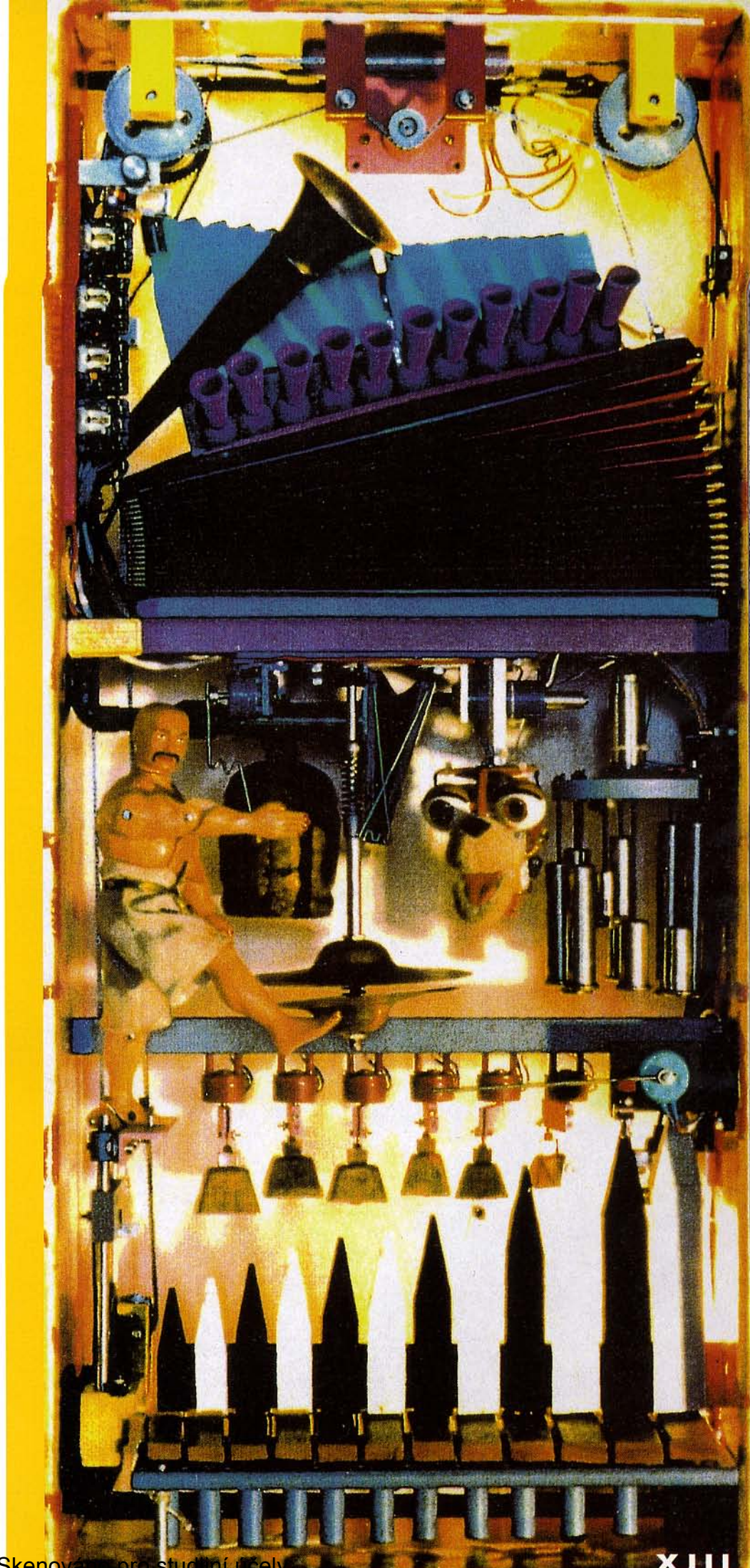
VIII

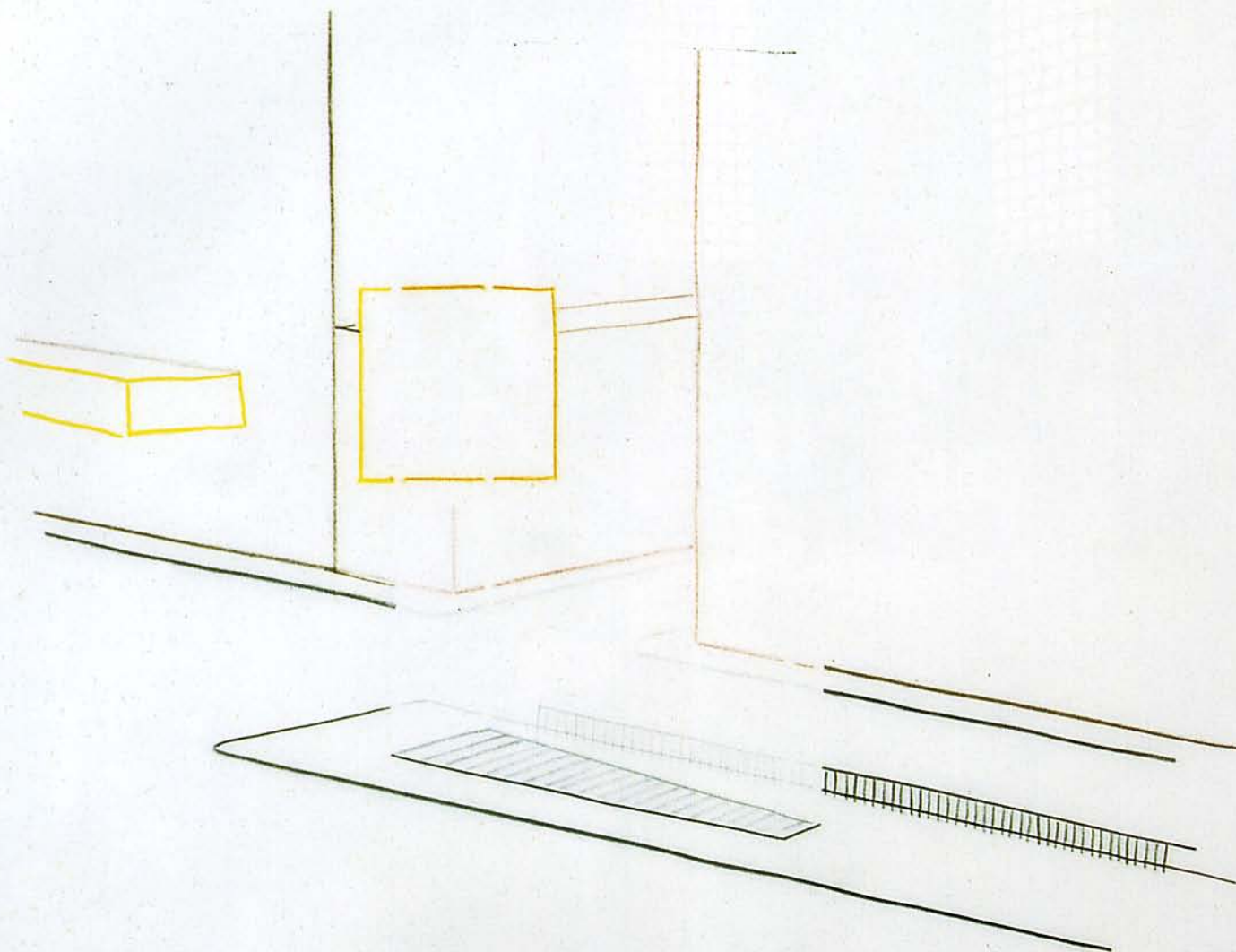






X





XIV

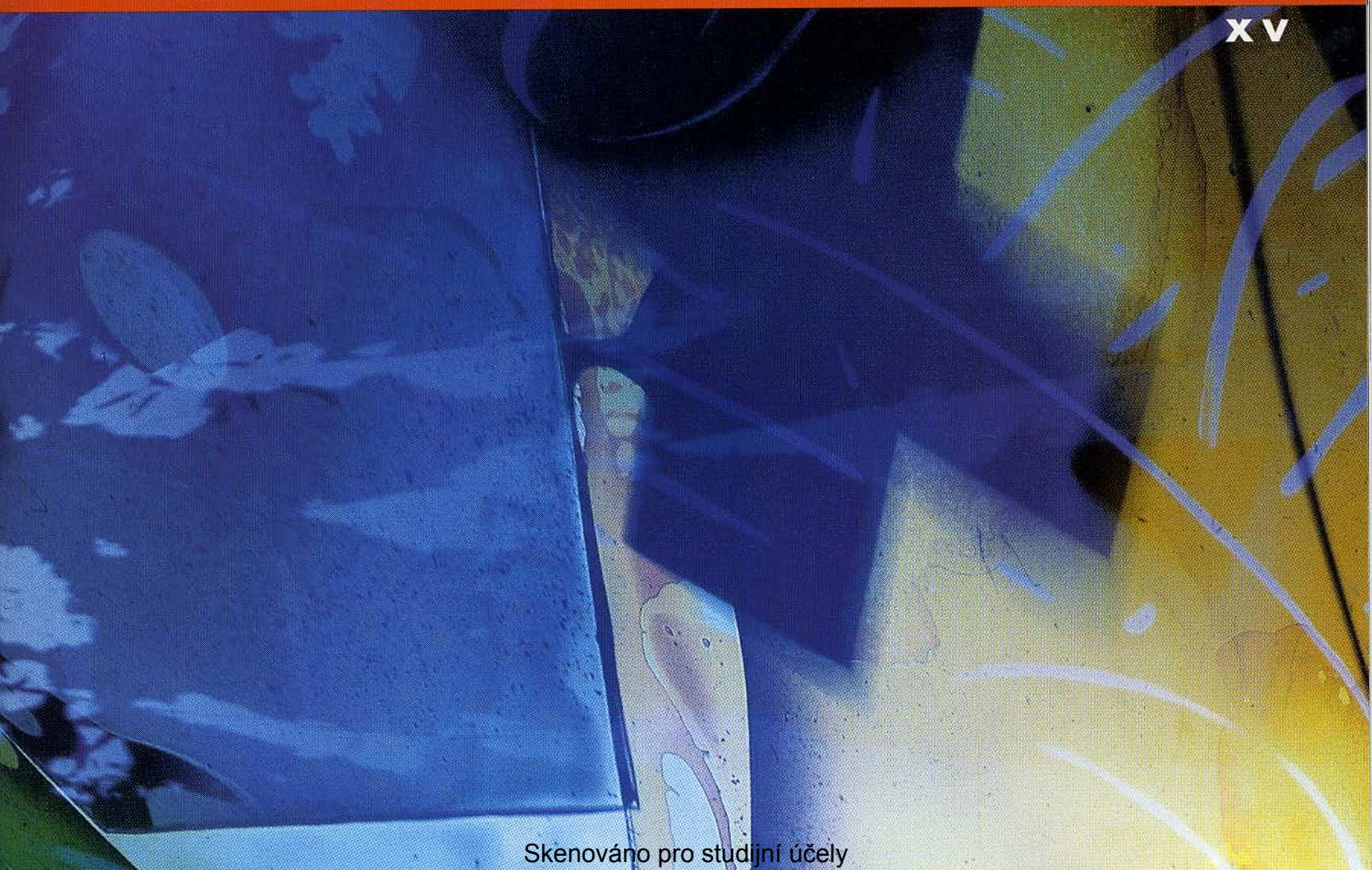
TIMES SQUARE

THE WORK IS LOCATED ON A PEDESTRIAN ISLAND: A TRIANGLE FORMED BY THE INTERSECTION OF BROADWAY AND SEVENTH AVENUE, BETWEEN FORTY-SIXTH AND FORTY-FIFTH STREETS, IN NEW YORK CITY'S TIMES SQUARE.

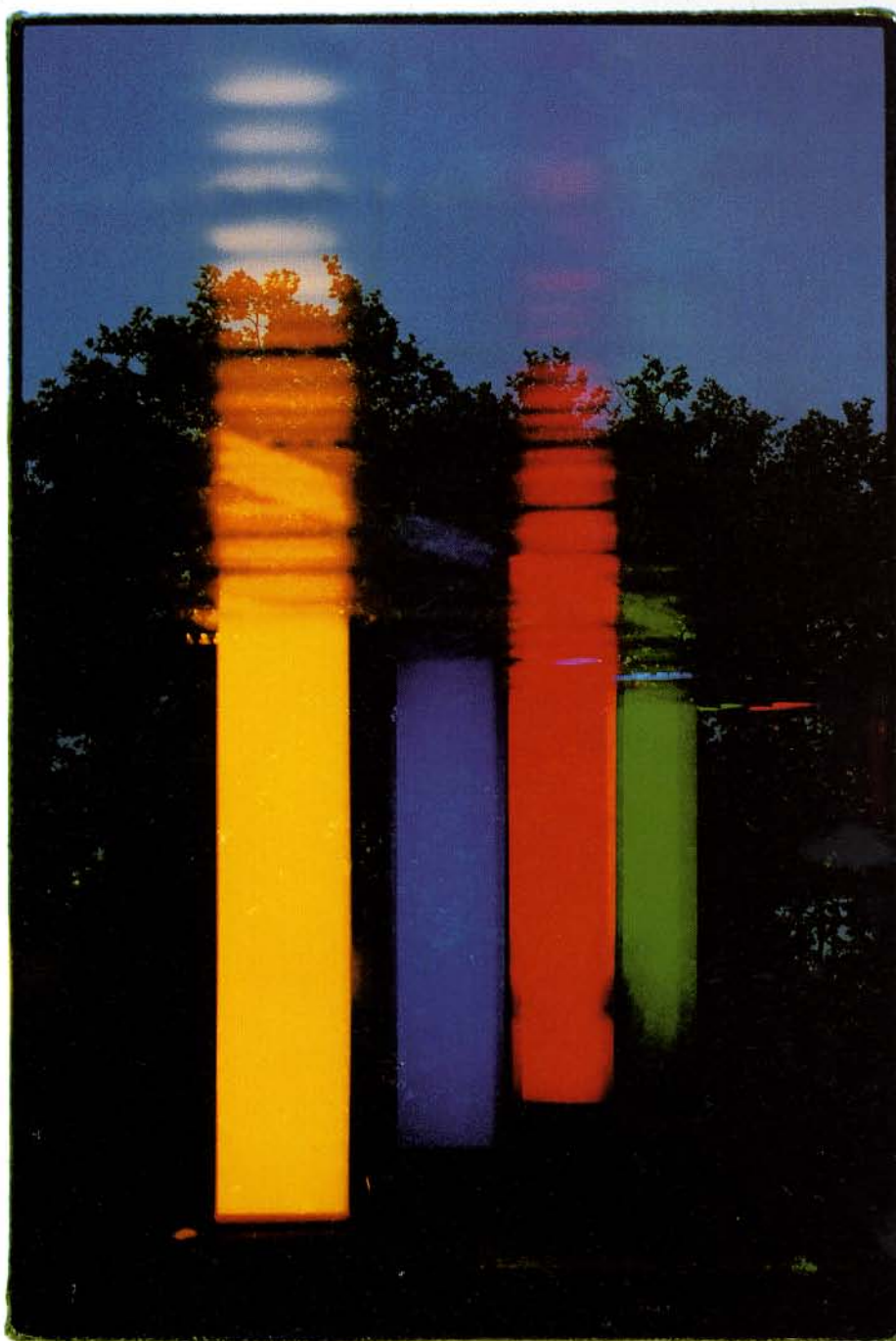
THE AURAL AND VISUAL ENVIRONMENT IS RICH AND COMPLEX. IT INCLUDES LARGE BILLBOARDS, MOVING NEON SIGNS, OFFICE BUILDINGS, HOTELS, THEATERS, BOARD CENTERS AND ELECTRONIC GAME EMPORIUMS. ITS POPULATION IS EQUALLY DIVERSE, INCLUDING TOURISTS, THEATRAGOERS, COMMUTERS, PUMPS, SHOPPERS, HUCKSTERS AND OFFICE WORKERS. MOST PEOPLE ARE IN MOTION, PASSING THROUGH THE SQUARE. THE ISLAND, AS IT IS THE JUNCTION OF SEVERAL OF THE SQUARE'S PATHWAYS, IS SOMETIMES CROSSED BY A THOUSAND OR MORE PEOPLE IN AN HOUR.

THE WORK IS AN INVISIBLE UNMARKED BLOCK OF SOUND ON THE NORTH END OF THE ISLAND. ITS SONORITY, A RICH HARMONIC SOUND TEXTURE RESEMBLING THE AFTER RING OF LARGE BELLS, IS AN IMPOSSIBILITY WITHIN ITS CONTEXT. MANY WHO PASS THROUGH IT, HOWEVER, CAN DENY IT AS AN UNUSUAL MACHINERY SOUND FROM BELOW GROUND.

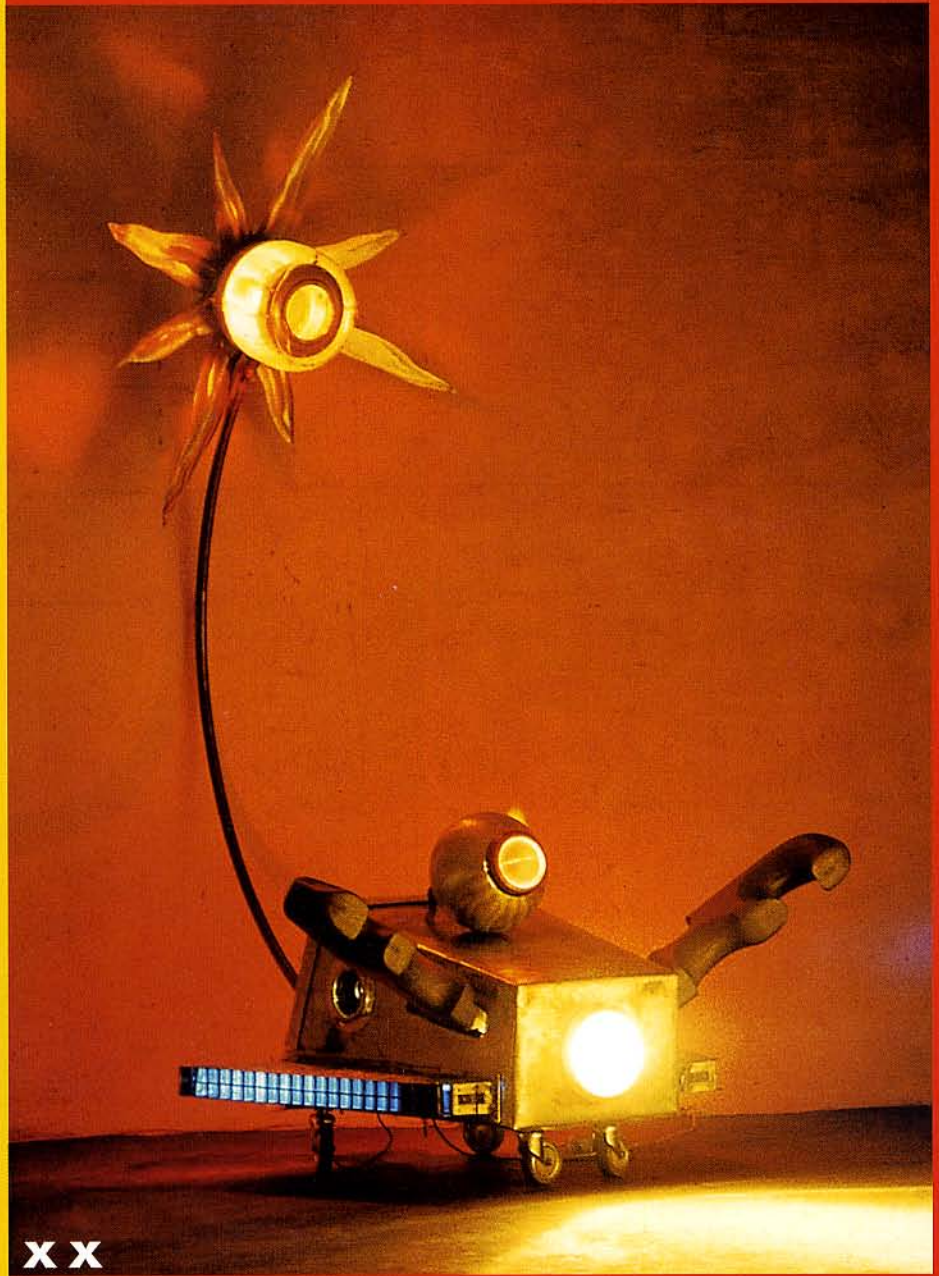
FOR THOSE WHO FIND AND ACCEPT THE SOUND'S IMPOSSIBILITY THOUGH, THE ISLAND BECOMES A DIFFERENT PLACE, SEPARATE, BUT INCLUDING ITS SURROUNDINGS. THESE PEOPLE, HAVING NO WAY OF KNOWING THAT IT HAS BEEN DELIBERATELY MADE, USUALLY CLAIM THE WORK AS A PLACE OF THEIR OWN DISCOVERING.



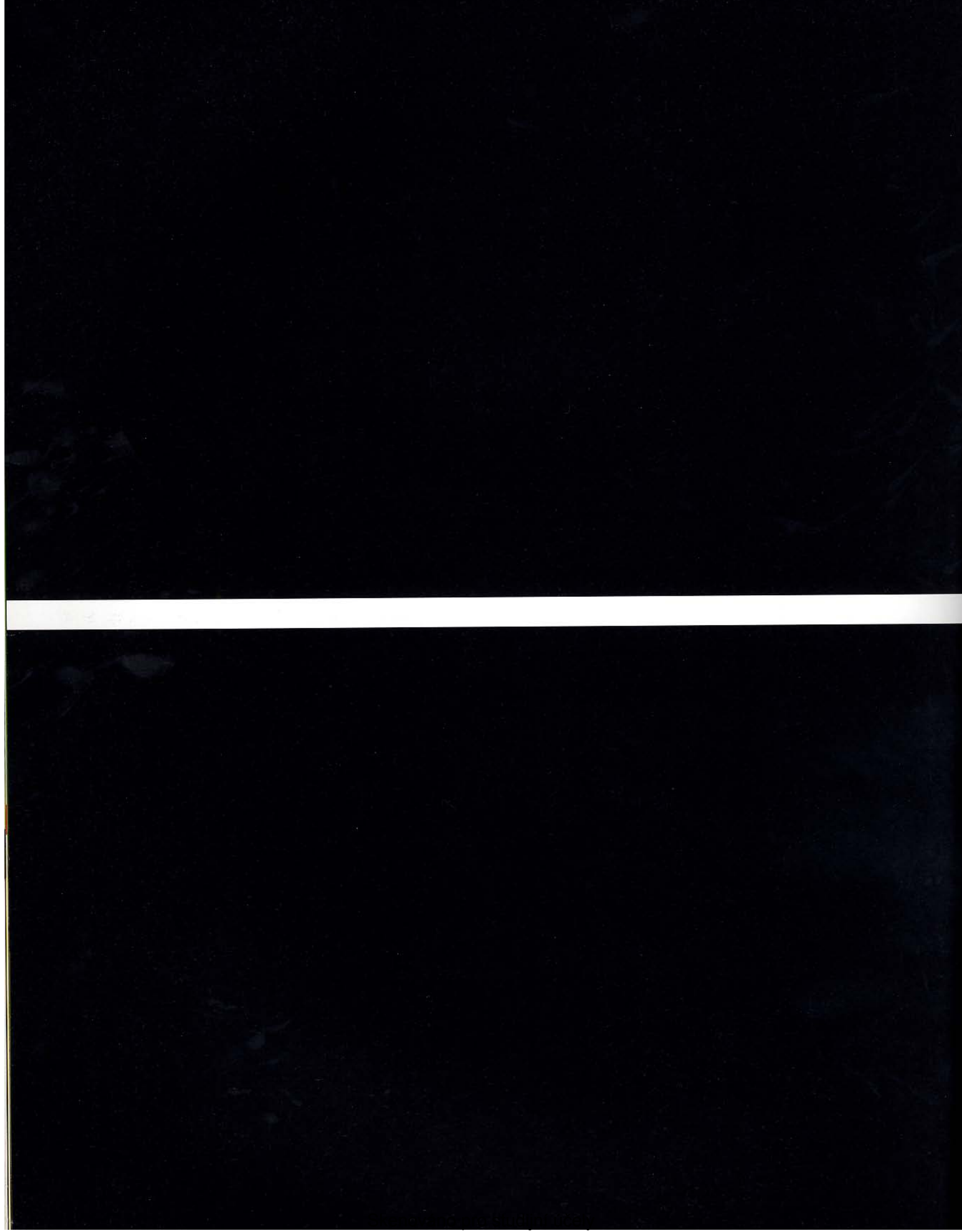




XVIII



- XII** **yufen qin Frühling in der Jadehalle**, 1995, Wäscheständer, Reispaper, Lautsprecher, Kabel, sechskanalige Komposition aus verfremdeten Passagen der chinesischen Pekingoper; Agia Irene, Biennale Istanbul 1995. Foto: Manuel Çitak; Courtesy The 4th International Istanbul Biennial.
- XIII** **trimpin Project JAS 5180 inch - a musical doorbell**, 1993; Klangobjekt.
- XIV** **max neuhaus Times Square**, 1992, Buntstift auf Papier; 74.5 x 96 cm, 74.5 x 79 cm Sound work: Ort: Fußgängerinsel zwischen 46. und 45. Straße, New York City, USA Maße: Dreieck 6 x 12 Meter Entworfen: 1973 Zeitraum: 1977-1992
- XV** **nicola sani/mario sasso Le città continue/ La stanza di Vertov (The Continuous Cities/ The Vertov's Room)**, 1993/ 1995; Intermediainstallation. Foto: Associazione Mara Coccia.
- XVI** **ulrich eller Im Halbkreis**, 1995, SoundArt 95 ; Ehrenhof der Herrenhäuser Gärten, Hannover; Klanginstallation. Foto:Kay-Uwe Rosseburg.
- XVII** **sarkis Geistesblitz**, 1992, de Vleeshal, Middleburg; Rauminstallation. Foto: Sarkis; Courtesy Galerie Gebauer und Thumm.
- XVIII** **hans peter kuhn Five Floors**, 1992, Angel Square, London; Klanginstallation. Foto: Gerhard Kassner.
- XIX** **gordon monahan Aquaeolian Whirlpool**, 1990, New York Hall of Science; Klanginstallation mit 30 Meter langen Saiten, die durch einen Wasserstrudel zum Klingen gebracht werden.
- XX** **red white Holiday Machine**, 1994, Sultanspalast Dolmabahace , Istanbul; Klangobjekt.



textbeiträge

grenzüberschreitungen

musikalische reisen auf der oberfläche:

optische und akustische zeit

michael glasmeier

»Wenn die Töne sprechen, können wir nicht unterscheiden, ob sie unsere Vergangenheit oder Zukunft aussprechen; wir hören ferne Tage, vergangene und herkommende, denn beide sind fern, und wir müssen zugleich erinnern und sehen. Denn kein Ton hat Gegenwart und steht und ist; sein Stehen ist nur ein bloßes Umrinnen im Kreise, nur das Wogen einer Woge.«

Jean Paul

1808 erscheint in der von Clemens Brentano und Joseph Görres herausgegebenen *Zeitung für Einsiedler* ein Beitrag des letzteren mit dem unverfänglichen Titel *Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten*. Der Mystik-, Mythen- und Naturforscher Görres (1776-1848) beschreibt hier mit Hilfe der Musik die Stadt Heidelberg. »Zuerst ist es allerdings an dem, daß man hiesigen Ortes von gefrorener Musik einige Nachricht hat. Der gemeine unwissende Pöbel hier herum meynt, die Berge weit und breit seyen wirklich solche gefrorne himmlische Gesänge; wo guter Wein wächst und alles schön fruchtbar ist, da haben die Engel gesungen, wo aber rauhe wilde Klippen sind, da hat der Teufel hineingebrüllt. Sie beweisen es ihrer Meynung nach damit, die Berge steigen allmählig auf, das ist crescendo, sie fallen ab, decrescendo, sind sie kuppig das ist gestoßen, oder ineinandergezogen, geschleift; der Melibocus und Königsstuhl fortissimo, dann fort herunter bis zum piano und pianissimo unten in der Ebene; die Thäler aber sind Pausen, die Cultur ad Libitum und die Cadenz. Daraus folgt: die Erde ist mit lauter großen steinernen Noten bedeckt, die Flüsse sind die Rastrirung, in der Schweiz aber hat der Kapellmeister gestanden und den Tact dirigirt und geschlagen. Es ist aber keineswegs ihre bloße dumme Meynung, die sie das weis macht, sie haben ein recht greifbares Argument; in der Nähe nämlich ist noch die ganze ehemalige pfälzische Kammermusik, in einen Spiegelpallast gestanden, als unverwüstliches Denkmal übrig. Wahrlich ein ganz herrlicher Anblick, den alle reisenden Fremden, die in hiesige Gegend kommen, durchaus nicht versäumen dürfen, am Abend mit Fackeln in das Eisschloß zu gehen; es brennt alles in den allerschönsten glühenden Farben, die Arien sind zu Regenbogen geworden, die Symphonien stehen in langen Säulengängen umher, und die gefangenen Töne seufzen in Flämmchen auf, die Tremulanten sind in Schweifungen verzittert, und die Mordanten haben die scharfen Winkel gegeben, oben hängen die Clarinettsolos wie Eiszapfen herunter, unten hat die Contrebasse brummend mit viereckten Crystalldatafeln den Pallast geplättet, die Violinen haben eine Spitzenlamerie um die Säle gebildet, die Flöten zierliche hängende Eislustern zusammengezaubert, die Waldhörner haben schöne kühle Sprinzenbrunnen von steigenden weiß flammenden Schneesternern hervorgelockt, die Trompete fährt mit einem langen schießenden Strahl hindurch ...«¹

Was ist hier los? In einer dichten, komplexen Wortabfolge verwandelt Görres Landschaft in eine musikalische Notation, in ein Bild von Musik und danach umgekehrt Musik in eine räumliche optische Wahrnehmung, in der Instrumentenklänge als künstliche Natur »gesehen« werden. Basis für diese Schreibearbeit sind die Vorstellungen Johannes Keplers von »gefrorener Musik«² als Kristallisation der immateriellen Sphärenharmonien und das Konzept Jacob Böhmes von »Ton« oder »Hall« als Gesprochenem der Natur. Ähnliche Ideen lassen sich in der gesamten Ästhetik der Romantik finden, die primär musikalisch

ausgerichtet ist. Was Görres jedoch von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck oder seinem Bundesbruder Brentano unterscheidet, ist das Fehlen von Heiligkeit, von mystischer Ergriffenheit. Er scheint die Idee von »gefrorener Musik« soweit verinnerlicht zu haben, daß er die Sehnsucht in Distanz aufgehen lassen kann. Und so klingt in seiner Sprache immer auch die Angriffslust mit, eine Vehemenz, die sich gegen alle und alles richtet.

Musik ist hier nicht Trösterin, kein Ruhepunkt für kleinbürgerliche Philister, kein Weiheort falscher Gefühle. Musik ist hier »reisende Zeit«, ein Begriff, den Emil Staiger für die Gedichte Brentanos fruchtbar gemacht hat.³ Diese Zeitvorstellung definiert sich als eine Folge von Gegenwärtigkeiten, die zusammen so etwas wie Ewigkeit aufleuchten lassen. »Reisende Zeit« macht Brentano ohnmächtig. Für Görres jedoch wird sie zum Motor, der ohne Überhöhung auskommen kann, der nicht stilisiert werden muß, da er als solcher akzeptiert wird. Über allen Gipfeln ist nicht Ruh', und über den Wipfeln schon gar nicht. Unruhe herrscht nicht nur über ihnen, sondern sie selbst sind in Bewegung, im Rhythmus, werden von der Schweiz aus »dirigiert«.

Die »reisende Zeit« ist schon im Stil Görres' präsent. Eine Reihung von Momentaufnahmen bestimmt ihn, macht ihn hektisch, obwohl jedes einzelne beschriebene Bild eher statisch und von langsamen Bewegungen beherrscht wird. Görres kostet den einen Augenblick nicht in romantischer Verliebtheit und melancholischer Trägheit aus. Er verknüpft ihn mit dem nächsten. Er richtet sich nicht in einer Zeit ein. Er ist Reisender durch die Zeit. So hindert er sich selbst daran, in der musikalischen Landschaft aufzugehen; denn in ihr sieht er schon die Philister umherirren, die Kleinbürger und Vernünftigen. Erst wenn die Musik gleichsam über sich selbst, über ihren Kunststatus hinauswächst, erst dann vereinigen sich Görres zufolge die abgerissenen Stimmen, werden sie »göttlich«. Die Sphärenklänge verdichten sich zu Lobgesängen auf das neue Paradies.⁴

Stellen wir diese mystische Utopie, diese radikale Aufhebung von Zeit und Raum in der Musik zurück, dann finden wir in diesem Text von Görres ein Musikverständnis präfiguriert, das musikalische Zeit nicht an eine musikalische Aufführung und musikalischen Raum nicht an den Konzertsaal bindet. Für diese Sicht hat Man Ray mit seinem *Unzerstörbaren Objekt* 1923 die Ikone des tickenden Metronoms mit dem Auge bereitgestellt. Optische und akustische Zeit sind hier untrennbar miteinander verquickt. Das Metronom selbst wurde 1816 erfunden. Davor schlug ein Kapellmeister den Takt, in der Barockzeit so heftig, daß der Komponist und Dirigent Jean-Baptiste Lully 1687 an einer Blutvergiftung sterben konnte, nachdem der Taktstock auf seine Zehen geknallt war (übrigens eine der seltenen tödlichen Berufsunfälle, welche die Musikwelt zu beklagen hat). Der Takt als Gradmesser musikalischer Zeit, als optischer Ausdruck akustischer Momente wurde mit dem Metronom selbst zur tickenden Klangmaschine, die wir uns als Dirigenten (aus der Schweiz) für jede musikalische Landschaft vorstellen können. Und das Auge ist bei Man Ray am richtigen Platz. Es muß dabei sein, um die Landschaft zu überblicken.

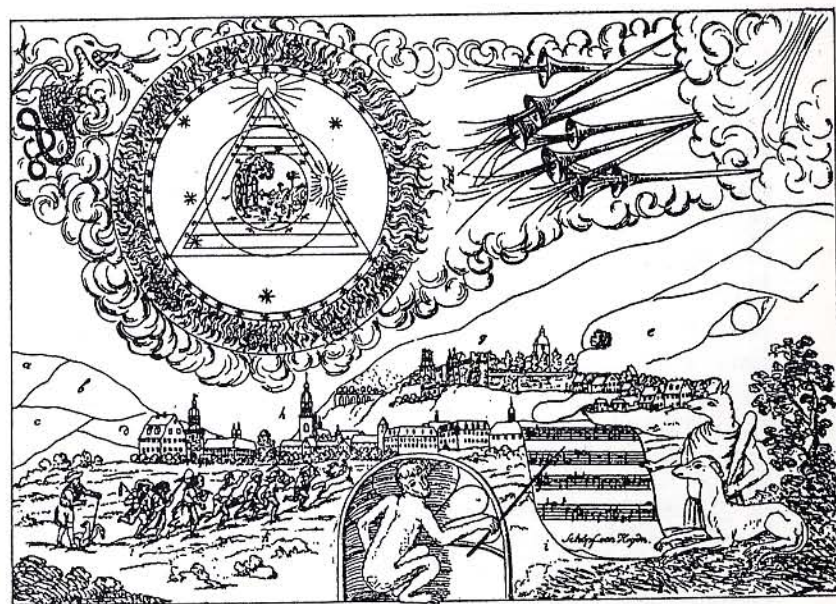
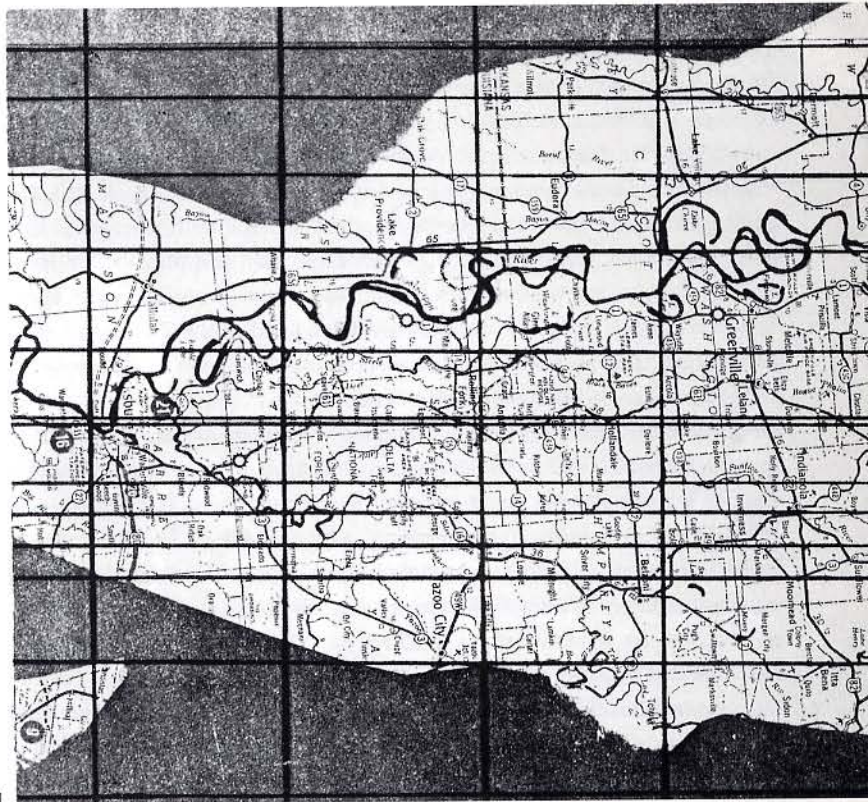
Auch Görres Vorstellung von den »großen steinernen Noten«, welche die Erde bedecken, findet erst viel später ihre kompositorische Einlösung. In der von John Cage und Alison Knowles herausgegebenen Anthologie *Notations*⁵ lassen sich einige Beispiele für den Gebrauch kartographischen Materials als Vorschlag für eine musikalische Umsetzung erblättern, etwa Philip Corners *Mississippi River South of Memphis*. Cage selbst nutzte u.a. 1962 Himmels-

karten für **Atlas Eclipticalis** und 1970 eine Karte von Concord in Massachusetts als kompositorisches Material. Überhaupt sehen Notationen neuer Musik oft wie Karten aus und manchmal auch wie Landschaftsbilder. Die Gründe hierfür liegen einerseits in der Erweiterung des musikalischen Materials, andererseits wird die musikalische Zeit nicht nur dem Klang zugestanden, sondern vor allem auch dem Raum. Der Komponist ist zum Klangorganisator vor Ort geworden, die Notation zur Kartographie.

Aber ist das nicht alles sehr oberflächlich, oberflächlich? Sicherlich haben wir durch die Verbindung zweier Punkte schon eine Linie, sicherlich können wir die zufällige Anordnung von Steinen als Notation betrachten, und sicherlich besitzt schon ein kleiner Punkt auf einem weißen Blatt Papier die Ankündigungskraft von Musik und damit von Zeit. Aber genau um diese Oberflächigkeit geht es. 1968 unterhält sich Morton Feldman mit seinem Künstlerfreund Brian O'Doherty über die Unterschiede der Oberflächen von Musik und Bild. Feldman kommt zu dem Schluß: **»Mein Interesse an der Oberfläche ist das Thema meiner Musik. In diesem Sinne sind meine Kompositionen gar keine »Kompositionen«. Man könnte sie mit einer Zeit-Leinwand vergleichen. Ich bemale die Leinwand mit Musikfarbe. Ich habe gelernt, daß, je mehr man komponiert oder konstruiert, desto mehr hindert man noch unbehelligte Zeit, die Metapher für die Kontrolle der Musik zu werden. Beide Begriffe, Raum und Zeit, sind in der Musik und bildenden Kunst wie in Mathematik, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften angewandt worden. Aber wenn auch die Musik und die bildenden Künste in ihrer Terminologie sich an diese anderen Gebiete anlehnten, sind die Forschungsergebnisse völlig anders. Wenn ich zum Beispiel eine Musik erfinde, die dem Interpreten verschiedene Wahlen läßt, so sprechen mathematisch gebildete Leute verächtlich von »Unbestimmtheit« oder »Zufall« in Beziehung zu diesen musikalischen Ideen. Andererseits haben Komponisten darauf bestanden, daß das, was ich machte, nichts mit Musik zu tun hätte. Was war das also? Was ist das jetzt? Ich ziehe es vor, an meine Arbeit so zu denken: zwischen den Kategorien. Zwischen Zeit und Raum. Zwischen Malerei und Musik. Zwischen Konstruktion der Musik und ihrer Oberfläche.«⁶**

Dieses Denken auf und mit der Oberfläche ist es, das Görres' Begriff von »geformter Musik« bestimmt. Die Landschaft ist so vereist, daß sie sich strukturiert, und sie ist gleichzeitig in den Augen der Betrachter so in Bewegung, daß sie sich permanent verändert. Deshalb sprechen Görres und mit ihm Brentano in der Satire **Bogs der Uhrmacher** (1807) folgerichtig von musikalischen Reisen.⁷ Die Uhr diktiert als Zeitautomat den bürgerlichen Menschen, während derjenige, der musikalisch reist, dem Wahnsinn nahe ist. Denn die Oberfläche bietet kaum Halt, nur Momente der Wahrnehmung. Der Takt tut nur so, als sei er ewiges Gleichmaß. Man Rays Metronom kann sein Schlagen jederzeit ändern.

Allgemein wird der Moderne zugestanden, die bildende Kunst mit Zeit infiziert und damit der Musik Tür und Tor geöffnet zu haben. Doch nimmt sich die Moderne hier wieder einmal zu wichtig. Optische Ordnungen, Gesetze der Schönheit sind seit der Antike von musikalischen Grundprinzipien bestimmt,⁸ und der Renaissancearchitekt Leon Battista Alberti (1404-1472) schreibt: **»Die Zahlen aber, welche bewirken, daß jene concinnitas der Stimmen erreicht wird, die unseren Ohren so angenehm ist, sind dieselben, welche es zustande bringen, daß unsere Augen und unser Inneres**



1 Philip Corner, *Mississippi River South of Memphis*; aus: John Cage, *Notations*, 1969

2 Zeitgenössische Illustration zu Joseph Görres, *Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnen*, 1808

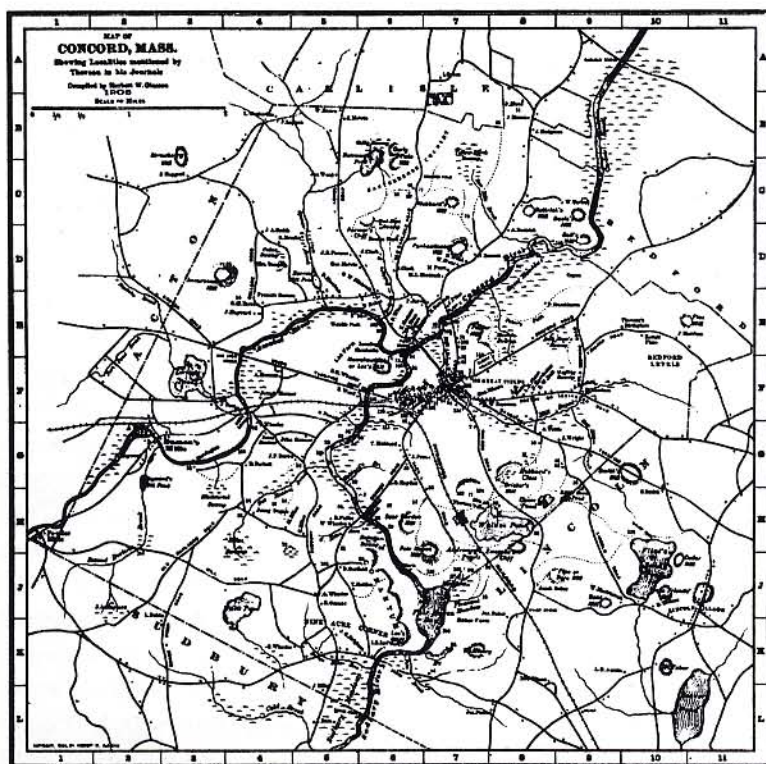
mit wunderbarem Wohlgeföhle erfüllt werden.«⁹ Solche Prinzipien der Harmonie gelten natürlich auch für die Bilder des 15. Jahrhunderts, die vor allem Menschen in Architekturen zeigen. Aber in dem Maße, in dem die Artes liberales ihre Verbindlichkeit einbüßten und die bildende Kunst die Herrschaft über die Künste antrat, verschwand der musikalische Gedanke aus den Bildern, die nun als festgezurrte Augenblicke, als Einheit von Zeit, Ort und Handlung auftraten. Ihre Oberfläche, die etwa für Fra Angelico noch bildbestimmend war,¹⁰ wurde mehr und mehr zugunsten von Inhalten und Fixierungen negiert. Das Auge sollte nicht mehr schweifen, es sollte sich konzentrieren und einen Hintersinn aufspüren. Auch wenn Zeit direkt angesprochen wurde, etwa durch Personifikationen oder durch Musikinstrumente, zeigte sie sich dem Auge als Stillstand, als Denkmodell.

Dennoch sind Zeitspuren auffindbar: dort wo die Erzählung das Bild transformiert und die Möglichkeit von Ekphrasis aufscheint,¹¹ wo also differenzierte Formen von Stillstand in einem einzigen Bild zusammentreffen, wie etwa im geheimnisvollen Gemälde *Gewitter* von Giorgione (1478-1510), in dem Antike und Renaissance, Tätigkeit und statuarische Haltung, Kunst und Natur sich zu einer einzigen Rätselhaftigkeit vereinen. Hier wird eine Oberflächlichkeit erreicht, vor der ein Hintersinn kapituliert, da er nicht weiß, an welche Stelle er in das Bild eindringen kann.

Wenn also – um dies zumindest anzudeuten – mit Stéphane Mallarmé, Paul Cézanne und deren künstlerischen Nachfolgern die Oberfläche wieder Movens wird, kann die vergessene Zeit wieder aufblühen, gerade auch, weil sie sich nicht mehr unbedingt an die Erzählung halten muß. Und damit kann durch

die Bilder die Musik erklingen.¹² Piet Mondrian präsentiert Oberfläche mittels Streifen und Farben. 1942/43 erklingt sein *Broadway Boogie-Woogie*. Wassily Kandinsky bestätigt die Oberfläche durch Abstraktion, und Yves Klein überhöht sie im Sinne einer *Sinfonie der Stille* (1947) als reliefartige Monochromie.

1920 fotografiert Man Ray das staubbedeckte *Große Glas* von Marcel Duchamp, das jetzt aussieht wie eine Landschaft oder eine Reliefkarte. Die Oberfläche ist alles. Kronos, der Sohn von Uranos (Himmel) und Gaia (Erde), erscheint – *Erratum musical* (1913): »Ununterbrochen anhaltende Töne, die von verschiedenen Punkten ausgehen und eine Klangskulptur bilden, die Bestand hat.« Die Oberfläche des Bildes als Faktor der Zeit, weitet sich im Raum aus, wird als Skulptur raumgreifend. Die Museen der Welt beginnen nun wirklich zu klingen, und Kunstwerke schlagen den Takt, der die Oberfläche zum Denkraum werden läßt. »Die solidesten viereckigten Noten sind herunter gesunken und die Töne sind so gründlich fest und gedrungen und widerhaltig, daß sie in ihren Haufen wie Berge da stehen, und die Leute ordentlich darauf herumgehen und darin graben und pflanzen können.«¹³



3 John Cage, *Solo for Voice 3*, aus *Song Books*, 1970

1 Joseph Görres, »Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten« in Clemens Brentano, Joseph Görres, Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen. Satiren der Heidelberger Romantik, hrsg. von Michael Glasmeier und Thomas Isermann, Berlin 1988, S. 142-146, darin auch eine Abbildung des musikalischen Heidelberg.

2 Diese Metapher wurde von Arthur Schopenhauer konkretisiert.

3 Vgl. Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich 1953.

4 Vgl. Joseph Görres, »Nachgelassenes Fragment zum Uhrmacher«, in Clemens Brentano, Joseph Görres, Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen, a. a. O., S. 61 ff.

5 Vgl. John Cage, *NOTATIONES*, New York 1969.

6 Morton Feldmann, »Zwischen den Kategorien (Between Categories)«, in *Essays*, hrsg. v. Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 84.

7 In Clemens Brentano, Joseph Görres, Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen, a. a. O., S. 5 ff.

8 Vgl. Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1995.

9 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, ebenda S. 23 f.

10 Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.

11 Vgl. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hrsg. v. Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.

12 Vgl. Günter Metken, *Laut-Malereien. Grenzgänge zwischen Kunst und Musik*, Frankfurt a.M., New York, Paris 1995.

13 Joseph Görres, »Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten«, a. a. O., S. 148 f.

die extrapolation der musik in den raum

helga de la motte-haber

Stimmen am Himmel, wie wenn magische, unsichtbare Hände die Knöpfe von phantastischen Radios drehten, Stimmen, die sich ausbreiten, kreuzen, sich überlagern, durchdringen, sich brechen, sich zurückstoßen, sich zermalmen.

Espace sollte der Titel des Werkes sein, zu dem Edgard Varèse nur programmatische Worte und das ›hors d'œuvre‹ einer Etude hinterließ. Gedacht war an eine Zusammenarbeit mit Antonin Artaud, dessen Theater der Geräusche aber nicht als unmittelbare Anregung für die Vorstellung einer Musik im Raum gelten kann. Die Integration räumlicher Wirkungen in die Musik und die Extrapolation von Klängen in den Raum ist ein zentraler Gedanke in allen Werken von Varèse – daher hat er auch von spatialer Musik und von Klangkörpern gesprochen.

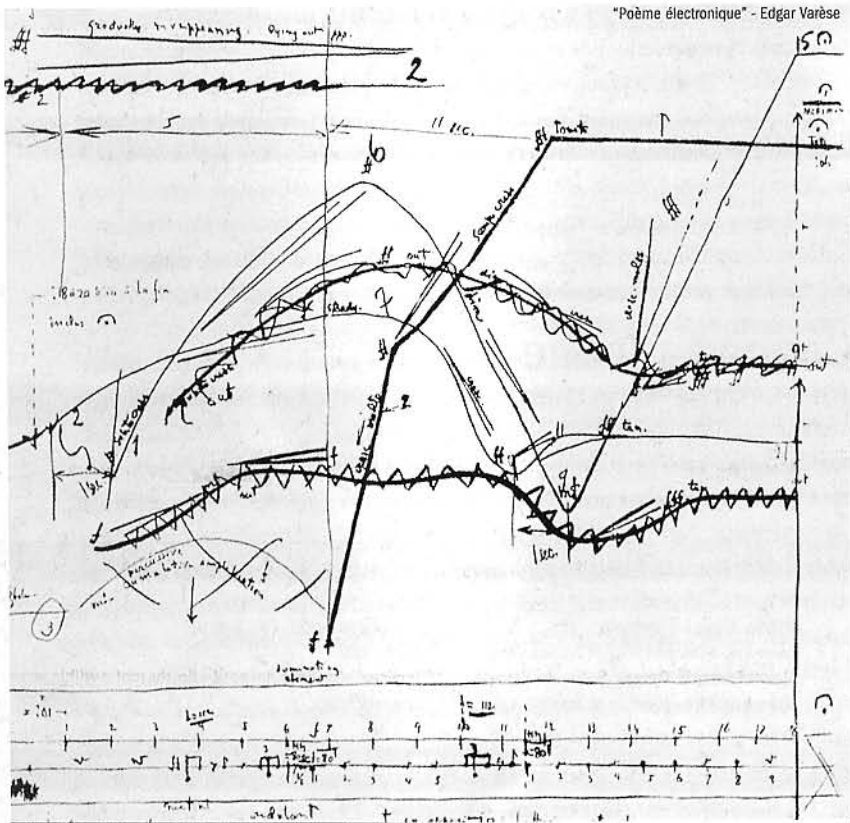
Trotz großer Innovation ist dieses Konzept auch der Tradition verpflichtet. Denn bis zum 18. Jahrhundert war Instrumentalmusik ein räumliches Ereignis. In der Folgezeit wurden jedoch bis zur Schwelle des 20. Jahrhunderts (Ausnahmen: Das berühmte Requiem von Hector Berlioz) so weit als möglich alle sichtbaren Ereignisse getilgt zugunsten eines durch die Musik geöffneten Herzensraumes, dessen Höhen und Tiefen von den menschlichen Gefühlen bestimmt waren. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts läßt sich bereits wieder eine Beschäftigung mit der räumlichen Dimension beobachten. Die eindrucksvollsten Werke aber schuf Varèse. Die sich bewegenden Klangkörper seiner Instrumentalwerke, die bereits den Eindruck einer perspektivischen Tiefe erzeugten, wurden mit **Deserts** (1954) und dem **Poème électronique** (1958) zu Ereignissen im Umgebungsraum.

Seit den 50er Jahren nehmen Raumaspekte einen zentralen Platz im Denken von Komponisten ein. Oft wurden musikalische Strukturen in den Raum aufgeklappt. Das erleichterte im übrigen die Positionierung der Lautsprecher bei der elektroakustischen Musik. Die Wanderung von Klängen im Umgebungsraum hatte zugleich für den Hörer den Vorteil, die Disposition eines Stückes schneller erkennen und damit formalen Zusammenhängen folgen zu können. Bei den Avantgarde-Komponisten der 50er Jahre ist der Herkunftsort der Klänge durch die Struktur eines Stückes begründet. Der Raum wurde zur Hülle für das Klanggeschehen, er bot für die zunehmend offener werdenden musikalischen Formen einen Zusammenhang. Seine Differenzierung war jedoch in den vier Wänden eines Konzertsales oft nicht hinreichend möglich. Daher wurde auch nach neuen idealen Räumen gesucht, oft die Utopie eines kugelförmigen Saales beschworen. Vor allem Karlheinz Stockhausens Komponieren wurde seit 1951 konsequent von dem Gedanken bestimmt, daß ›Raum-Musik‹ zu den zentralen ästhetisch neuen Gedanken des 20. Jahrhunderts gehört. Seit den **Gruppen für drei Orchester** (1956), dem **Gesang der Jünglinge** (1956) oder **Carré** (1960) bis hin zu den großen musiktheatralischen Werken der letzten Jahre konzipierte Stockhausen in seinen Werken vielfältig differenzierte Interaktionen des sichtbar architektonischen Raumes mit dem Hörraum. Raum ist auch für andere Komponisten ein ›Thema‹ geworden, das musikalisch gleichermaßen ›durchgeführt‹ wird wie Tonordnungen. Pierre Boulez hatte in **Poésie pour pouvoir** (1958) den Raum als Bewegung begriffen, die auf die innere Struktur des Stückes, eine spiralförmig geordnete Reihe, zurückgeführt werden kann. Unbefriedigt von den Tonbändern zog er dieses Werk zurück. Das Computerzeitalter bot ihm später bessere Möglichkeiten (z. B. in **Répons**), musikalische Strukturen in den sichtbaren Raum aufzuklappen, weil die zeitliche Struktur von rings herum angebrachten Lautsprechern leichter mit den im Raum verteilten Musikern abzustimmen ist.

Klänge, die sich im Raum bewegen, transformieren diesen in eine zeitliche Erfahrung. Luigi Nono hat solche fließende Veränderung zuweilen noch durch einen Standortwechsel der Musiker unterstützt. Damit werden die äußeren Bedingungen der Wahrnehmung in einen nicht mehr zu ortenden Klang verwandelt. Nono knüpfte bewußt an die venezianische Mehrchörigkeit an. Der Umgebungsraum war in den Anfängen der mehrstimmigen Instrumentalmusik ein wichtiges Mittel, um durch den antiphonischen Wechsel von Tutti und Solo-Gruppen (letztere auf den Emporen von San Marco aufgestellt) den Eindruck einer Form zu bilden. Man kann bereits diese um 1600 geübte Praxis als eine Verzeitlichung des Raumes bezeichnen.

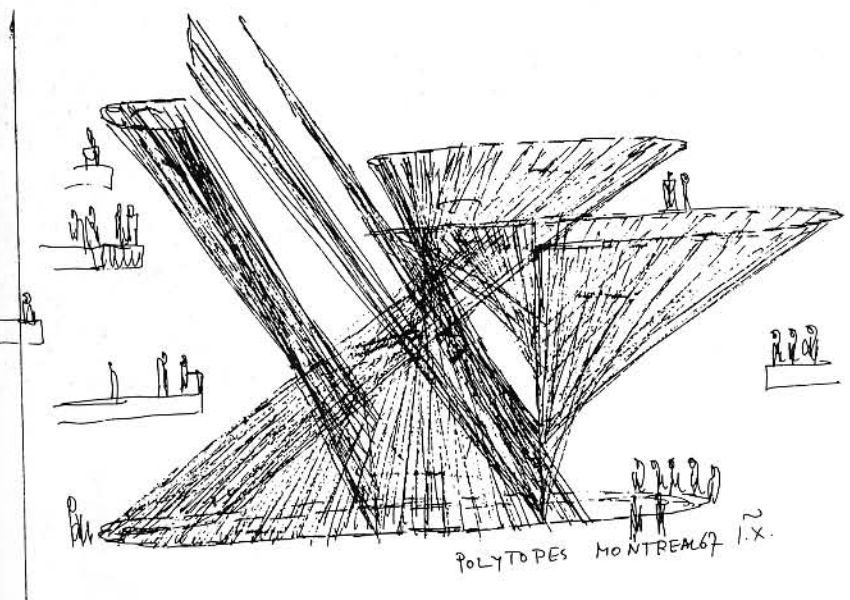
An eine regelrechte Raumzeit wurde jedoch erst seit den Tagen gedacht, da sich die nicht-euklidische Mathematik popularisierte. Eine weitere wichtige Anregung boten die Untersuchungen von Jean Piaget, der die Abhängigkeit des Zeitsinns von der Raumanschauung nachwies. Die von der Physik und der Psychologie dargelegten Wechselbeziehungen zwischen den fundamentalen menschlichen Anschauungsformen legten es nahe, nicht nur die Möglichkeit einer Verzeitlichung des Raumes zu reflektieren, sondern auch die einer verräumlichten Zeit. Bernd Alois Zimmermann hat als Resultat der kompositorischen Verfügbarkeit über den chronometrischen Ablauf von einer ›Kugelgestalt‹ der Zeit gesprochen, wobei auch er für seine **Dialoge** (1960), einem Werk für zwei Klaviere und Orchester, eine getrennte Aufstellung der Musiker im Raum forderte. In der Kugelgestalt gewinnen vergangene Zeiten (bei Zimmermann durch das Zitat) in der Gegenwart Präsenz. Der Begriff macht jedoch auch deutlich, wie sehr grundsätzlich jedes geschlossene Musikstück durch formale Rückgriffe der Zeit enthoben wirkt und zur Verräumlichung tendiert. Zu Recht hat man schon immer musikalische Form mit Architektur verglichen.

die identität von raum und zeit Klänge haben außer einer Höhe und Tiefe, außer einer unterschiedlichen Leuchtkraft auch regelrechte körperliche Eigenschaften. Sie können ›groß‹ und ›hohl‹, ›kompakt‹ oder ›spitz‹ wirken. Wenn sie leiser werden, scheinen sie sich zu einem fernen Fluchtpunkt zu bewegen. Obwohl solches Denken im Klang seit Dezennien das kompositorische Denken bestimmt, ist es heute erst in Ansätzen analytisch beschreibbar. Widerstände gegen eine Analyse bieten nicht nur gesampelte ›konkrete‹ akustische oder synthetisch produzierte Ereignisse, sondern auch Instrumentalwerke. Denn auch sie können ein Klanggeschehen und nicht nur Tonbeziehungen darstellen. So ist die distinkte Tonhöhe bei Iannis Xenakis, der im übrigen auf Piagets Theorie zurückgreift, um die Identität von räumlichen und zeitlichen Strukturen zu begründen, nicht mehr der Ausgangspunkt seines Komponierens. Architekturen werden entworfen, bei denen Tonpunkte vernetzt sind, sich in Scharen bewegen, Drehungen innerhalb eines Tonraums vollziehen. Dies bedeutet im übrigen, was auch schon in der Musik von Varèse der Fall ist (die ersten Takte von **Arcana** ausgenommen), daß der rhythmische Puls der Musik aufgelöst wird, stattdessen kann ein Gleiten, ein Dehnen, ein Stocken bis zum Stillstand stattfinden. Solche Musik kann, aber sie muß nicht mehr, in Noten notiert werden. Sie kann graphisch aufgeschrieben werden. Xenakis hat mit dem UPIC-System demonstriert, wie gut eine Graphik in elektroakustische Musik umgesetzt werden kann. Seine architektonischen Arbeiten beruhen auf denselben Prinzipien wie seine musikalischen Werke. In seinen **Polytopen** konnte Licht und Musik nach einer gleichen Struktur gespielt werden.

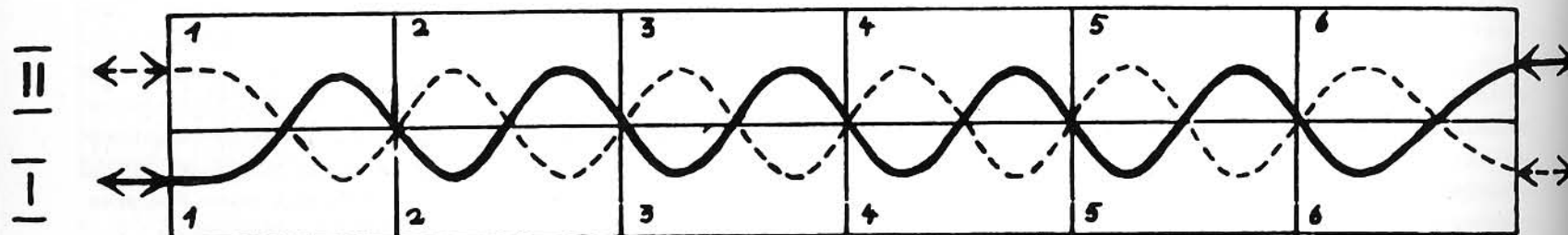


Solche Identität von Sichtbarem und Hörbarem muß nicht in formalisierbaren Strukturen gesucht werden, sie kann auch auf einer physikalischen Ebene bestimmt werden. Typisch dafür sind die Arbeiten von Alvin Lucier, in denen durch Klänge, die von reflektierenden Oberflächen zurückgeworfen werden, eine quasi-akustische Fotografie des Raumes im Klang erfolgt. Mit Hilfe der Schallwellen wird in einem stockdunklen Raum 'gesehen', so in **Vespers** (1969), wo Personen sich mit Hilfe einer Echolotung bewegen. Zeit und Raum sind direkt aufeinander bezogen. Zeitdauern entsprechen unmittelbar den Entfernungen der Klangquelle zur reflektierenden Oberfläche. Nimmt der Zuhörer nicht ständig eine Analyse vor, so erlebt er allerdings ein fragiles hin- und herwanderndes rhythmisches Klangmuster, das ihm fast eine Traumzeit suggerieren könnte.

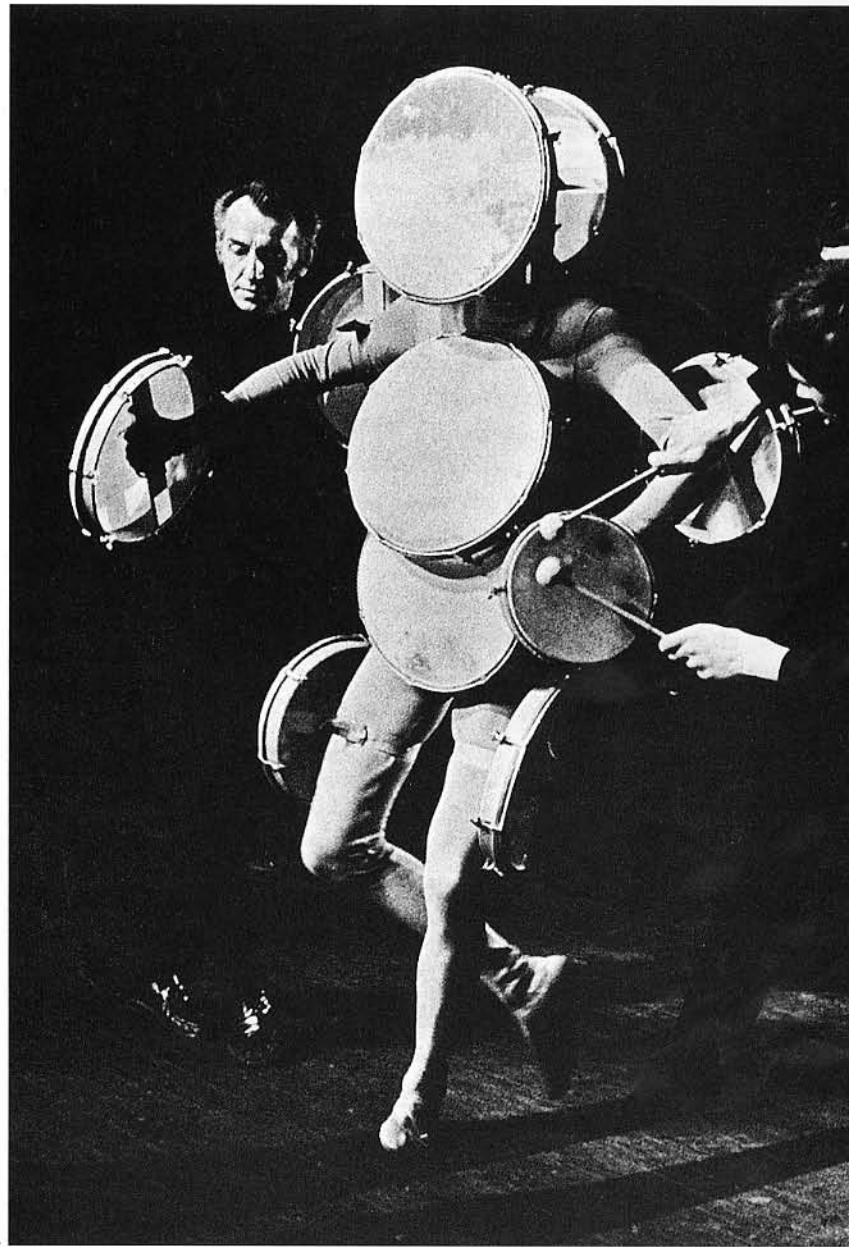
sichtbare handlungen Klangkunst evoziert visuelle Vorstellungen, oder aber sie verweist ausdrücklich auf die visuellen Komponenten musikalischer Handlungen. Sehen und Hören hat Mauricio Kagel in vielfältige künstlerische Bezüge gebracht. Die sichtbaren Handlungen der Musiker sind integraler Bestand des »instrumentalen Theaters«. Die sportiven Aktionen zweier Cellisten und eines als Schiedsrichter versagenden Schlagzeugers in **Match** (1964) sind eine visuelle Musik jenseits jener begleitenden oder inszenierten Verbindung, die früher die Tonkunst und das Theater einten. In manchen seiner Werke schafft Kagel quasi durch den Klang eine Art Hörfilm. Eindrucksvoll in dieser Hinsicht ist **Nah und Fern** (1994), ein radiophones Stück, das Aufnahmen des Geläuts eines Glockenturms und seiner Umgebung mit einer Musik für vier Trompeten zu einer imaginären Landschaft montiert, die ständig in eine andere Tiefe ihres Raumes hineinlockt. Die akustischen Ereignisse – nah und fern – haben eine visuelle Präsenz. Es zeigt sich, daß vor der Differenzierung durch Auge und Ohr eine gemeinsame Wahrnehmung liegt: Bewegungen, Entfernungen prägen sowohl den Erfahrungsraum als auch die Erlebniszeit.



musik für den raum Die wechselseitige Transformation und Durchdringung von Raum und Zeit verändern das, was man früher das musikalische Material genannt hat. Töne sind nicht mehr der Ausgangspunkt des kompositorischen Denkens, sondern Klänge, die den Ton als einen Kondensationspunkt erscheinen lassen. Die ästhetische Erfahrung wird außerdem in einen umfassenderen Kontext ausgeweitet. Dabei entstehen noch geschlossene Kunstwerke, wenn der Raum eine Funktion für die Musik haben soll. Es ist jedoch auch möglich, diese Beziehung umzukehren und der Musik eine Funktion für den Raum zu geben. Dann durchbricht die Kunst oftmals die ihr gesetzten Schranken und wird Lebensraum. Mit den historisch wichtigsten



Beispielen verbinden sich allerdings bereits sehr unterschiedliche Auffassungen davon, welcher Art diese Funktion der Musik für den Raum sein soll – Charles Ives' utopisches Projekt der **Universe Symphony** sah Musiker vor, die auf den Hügeln verteilt spielen oder auf Flößen den Fluß entlang ziehen, um den symbolischen Gehalt der Natur aus seiner metaphorischen Bedeutung herauszulösen und konkret sinnlich zu machen. Der Lebensraum sollte musikalisch gestaltet werden, damit er seinen transzendenten Sinn enthülle. Lebensraum zu gestalten war auch die Absicht einer musikalischen Möblierung von Räumen, die Erik Satie 1917 zum ersten Mal erwog und 1920 mit drei Stücken realisierte. Er wollte eine klingende ›Tapete‹ (eines seiner Stücke verwendet diesen Begriff) schaffen, um den Alltagskomfort zu erhöhen. Es handelt sich – unabhängig von Satie – um eine Idee, die zu fundamentalen Veränderungen der Lebensbedingungen im 20. Jahrhundert geführt hat. Hintergrundmusik ist kaum noch aus unserem Alltag wegzudenken. Je stärker diese Idee aber durch die Kommerzialisierung ausgehöhlt wurde, umso wichtiger wurden die von den Künstlern entwickelten Alternativen. Eine rasche Entwicklung ist seit den 60er Jahren festzustellen, wobei zunächst Musik für Häuser, Landschaften oder Stadtteile geschaffen wurde, die meist noch durch spielende Musiker an ein Konzertereignis erinnert. In den Klanginstallationen jüngerer Datums gehen Musik und Raum durch technisch reproduzierte Klänge eine enge Verbindung ein. Diese Hörräume haben einen dem Ort angepaßten situativen Charakter. Sie sind oft auch von begrenzter Dauer. Für einen kurzen Zeitraum wird die Realität überformt. Noch schwingt in vielen neuen Arbeiten das Thema der wechselseitigen Transformation von Raum und Zeit mit. Vor allem aber zielt Musik für Räume heute darauf ab, neue Bedeutungen zu schaffen und neue Verhaltensformen zu ermöglichen. Der musikalisierte Raum wird dadurch zum Entwurf einer neuen Lebenswelt.



4

- 1 Edgard Varèse, *Poème électronique*, 1958
- 2 Handzeichnung von Iannis Xenakis zum Polytopen von Montreal, 1967
- 3 Karlheinz Stockhausen, aus: *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst anderer*, 1964
- 4 Mauricio Kagel, Spielplan: *Jungfräulichkeit, Trommelmann*, 6-8 Handtrommeln, einseitig bespannt, mit Riemen am Körper des Ausführenden befestigt

soundscape und akustische ökologie

r. murray schaffer

Im **Shi chi**, einer um 200 n. Chr. entstandenen chinesischen Schrift aus der Han-Dynastie, findet sich folgende verblüffende Bemerkung: »**Die Musik eines gut beherrschten Staates ist voller Frieden und Freude, und seine Regierung ist wohlgeordnet; diejenige eines Landes im Zustand der Instabilität zeigt dagegen viel Verstimmung und Ärger und seine Regierung ist ohne Ordnung; und die Musik eines sterbenden Landes ist traurig und ernst und sein Volk voller Schmerz.**«¹

In China glaubte man an die magische Kraft der Klänge, und so gab es sehr früh ein gut durchdachtes System, das den Zustand der Musik mit dem des Universums gleichsetzte. Kaiser Wuudih (141-87 v. Chr.) gründete das ›Amt für Musik‹, dem die Beaufsichtigung sowohl der Riten als auch der musikalischen Unterhaltung oblag. Da eine wesentliche Aufgabe dieses ›Amtes für Musik‹ in der Überwachung der musikalischen Stimmung aller Klänge bestand, gehörte es zum Kaiserlichen Amt für Gewichte und Maße. Dort wurde auch die ›Hang Chung‹, die ›gelbe Glocke‹ aufbewahrt, deren Grundton und Stimmung das Grundmaß für die Musik des ganzen Kaiserreiches darstellte. Während der Regierungszeit Wuudih's setzte sich auch der Konfuzianismus durch. Er prägte sehr lange die chinesische Gesellschaft, sein Einfluß auf das chinesische Denken reicht bis in die heutige Zeit. Die Philosophie des Konfuzius ist auf Ausgewogenheit und Gleichgewicht ausgerichtet, und Quellen belegen, daß man gerade in der Han-Zeit der Überzeugung war, Musik käme diesem Ideal am nächsten. In einem Lied etwa sollte mit jedem aufsteigenden Intervall ein absteigendes Intervall gleicher Größe in einer ›friedlichen und freudigen‹ Tonfolge korrespondieren, um eine geregelte Regierung sicherzustellen.

China befand sich damals in einer etwa 400 Jahre andauernden Periode des Wohlstandes, in der Kunst und Wissenschaft blühten. Mit dem Einfall der Tataren im 3. Jahrhundert fand sie ihr Ende im Chaos des Krieges, und erst nach der Rückkehr zu einer Ordnung, ab der Tang-Zeit im 6. Jahrhundert, finden sich wieder Quellen, die explizit von der Notwendigkeit der Erhaltung strikter musikalischer Stimmsysteme handeln.

Natürlich haben sich viele Philosophen und Theoretiker mit der Frage beschäftigt, ob und welche Musikregeln einer guten Regierung dienlich sein können (man denke z.B. nur an Platons **Staat**), doch geht das Beispiel aus der Han-Zeit weit über eine Theorie hinaus. Es ist ein praktiziertes System, das allen Beschreibungen zufolge gut funktioniert hat.

Auch heute gibt es zahlreiche moderne Studien, die sich mit dem Verhältnis von Musik und sozialem Leben beschäftigen (z.B. die von George Steiner, Harold Blum und Jacques Attali u. a.). Die meisten zeichnen ein düsteres Bild unserer Zeit, als Ära des Niederganges, deren Musik »viel Verstimmung und Ärger« aufweist. Es herrscht zweifellos viel ›Ärger‹ und ›Verstimmung‹ sowohl in der Kunstmusik wie in der Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts, und vergleicht man die heutige Musik mit der anderer Epochen, so kann sie einem schon fast psychotisch vorkommen.

Wenn ich mir Rockvideos ansehe, fühle ich mich häufig an Freuds provokative Interpretationen der akustischen Phantasien seiner Patienten erinnert. Er assoziierte viele Klänge wie heftiges oder unregelmäßiges Atmen, unwillkürliches Klopfen, Kratzen und Schlagen mit der Erinnerung an den Ur-Geschlechtsakt der Eltern. Die Klänge, die heute pubertierende Gitarristen erzeugen, scheinen ebenso wie die sie begleitenden Bilder genaue Darstellungen der von Freud beschriebenen Neurosen zu sein. Von Freud stammt auch der Hinweis auf

die ›Charavaria‹, einen Volksbrauch, bei dem die Hochzeit eines ungleichen Paares mit lauten Klangäußerungen begleitet wird. Auch das hielt Freud für eine Reflexion auf den Ur-Akt. In meiner Jugend brachte man Pfannen und Töpfe an dem Auto des Brautpaares an. In anderen Gegenden umringte man das Hotel, in dem das Brautpaar seine Flitterzeit verlebte, und lärmte die ganze Nacht mit Töpfen und Pfannen. Heute werden diese Demonstrationen sozialer Unzufriedenheit von weit spektakuläreren Ereignissen übertroffen: Rockkonzerten, Fußballspielen, Straßenkämpfen ... Sie vermitteln alle den Eindruck, daß wir in gefährlichen Zeiten leben und daß die Nachricht von unserer sozialen Verzweiflung der von uns selbst produzierten Klangumgebung² deutlich zu entnehmen ist.

Was ist ›soundscape‹, ›Klangumgebung‹? Es ist die klangliche Umwelt – all die Klänge, die im Alltag um uns sind. Musik ist ein Teil davon. Sie steht mit der Klangumgebung in einem speziellen Bezugsverhältnis – etwa wie das einer idealen oder reinen Widerspiegelung zum realen Gegenstand.

Dreißig Jahre sind vergangen, seit ich das erste Mal von der alten chinesischen Vorstellung über den Zusammenhang zwischen Musik und sozialem Wohlergehen Notiz nahm (es war in Hermann Hesses **Glasperlenspiel**). Damals begann ich mich zu fragen, ob nicht die ganze akustische Umwelt als eine große musikalische Komposition angesehen werden müßte, die sich ständig um uns herum entwickelt und in die wir alle einbezogen sind – nicht nur als Hörer, sondern auch als Aufführende und letztlich auch als Komponisten. Mit anderen Worten: Wir könnten unsere Klangumgebung entwerfen, genauso wie wir Stadt- oder Verkehrsplanung betreiben und das gesellschaftliche Leben eines Landes wirksam regeln.

Die Idee beruht auf der Überzeugung, daß Klänge nicht zufällig sind, sondern vorsätzlich und absichtlich erzeugt werden, um die Gesellschaft zu verändern. Das ist der Schlüssel zum Musiksystem der Han-Dynastie. Bewahre die richtige Stimmung der Klänge, um die gute Regierung und die wohlhabende Gesellschaft zu erhalten; laß' die Klänge sich verstimmen und erhalte als Ergebnis das Chaos.

So ergab sich die Notwendigkeit, Belege für den Einfluß der Klangumgebung sowohl auf das soziale wie auf das individuelle Leben zu sammeln. Wie beeinflussen die Klänge unser Verhalten? Was passiert, wenn sie sich ändern? Können Klänge in demagogisch-rhetorischem Sinne verwendet werden, und ist die Bevölkerung damit beeinflussbar? Kann das Verstummen bestimmter Klänge ein gesellschaftliches Wertesystem oder sogar Kulturen zerstören?

Diese Fragen und Aufgaben standen am Anfang unseres Welt-Klangumgebungs-Projektes, das wir 1970 an der Simon Fraser University in Vancouver gründeten. Seither wird das Projekt in immer mehr Länder übernommen, denn immer mehr Forscher überdenken unsere Fragen und erforschen die Entwicklung und die Morphologie ihrer eigenen Klangumgebung. Wir untersuchten anfangs die meisten gewöhnlichen Klänge in der gleichen Weise, wie etwa Roland Barthes in seinem Buch **Mythen des Alltags** gewöhnliche Konsumartikel, z.B. Seifenpulver, oder Marshall McLuhan TV-Werbung erforschten. Wie hat das Telefon unser Verhalten beeinflusst? Es führte zu reduzierten schriftlichen Ausdrucksformen und erhöhte das Analphabetentum. Wir stellten die gleichen Fragen zu Radios, Rasenmähern, elektronischen Spielen... Worin besteht der Unterschied zwischen dem Ruf zum Gottesdienst, der bei den Christen durch Glocken erfolgt, und dem zur Fabrikarbeit durch eine Sirene? Wir notierten, wie bestimmte Klänge als Klangmarkierungen

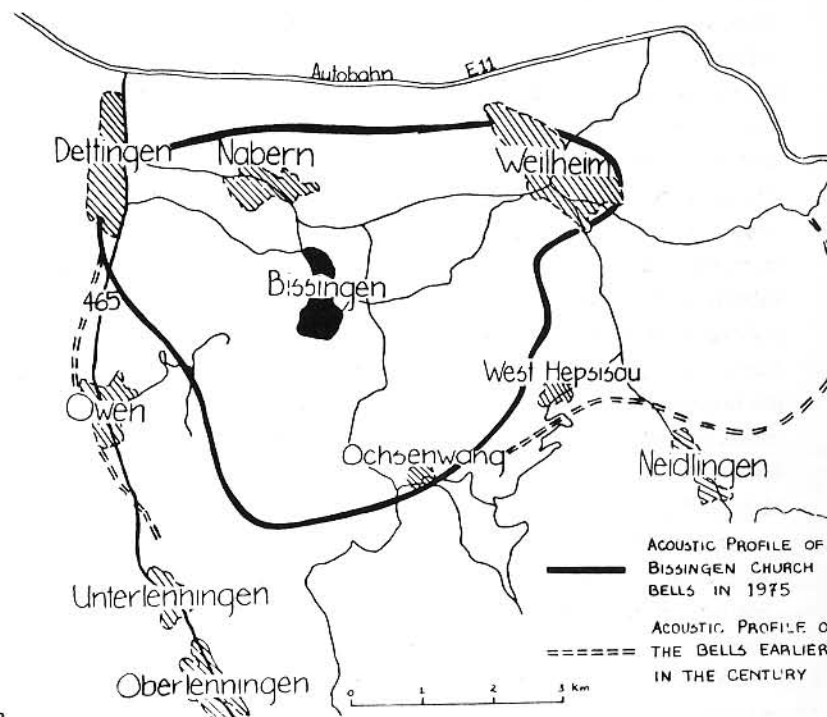
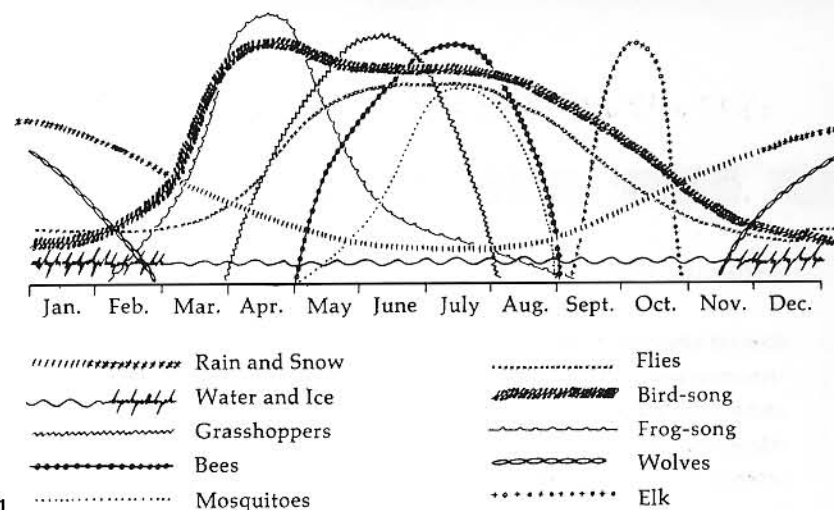
wirkten, die eine bestimmte Bevölkerung an ihre Traditionen binden. »Wenn ich das Nebelhorn am Point Atkinson höre, weiß ich, daß ich Zuhause bin«, sagte ein Einwohner von Vancouver. Wir notierten die Klänge, die die Menschen unbewußt wahrnehmen und nur dann bemerken, wenn sie nicht mehr ertönen. (In jeder Klangumgebung ist das Unbemerkte ebenso wichtig wie das Bemerkte.)

Wir untersuchten, wie die in verschiedenen Kulturen vorherrschenden Materialien (Stein, Beton, Holz, Glas, Bambus, Plastik, Papier) die Klangumgebung beeinflussen – wie etwa Klang in einem traditionellen japanischen Papierhaus in den leeren Raum eindringt und ihn gleichsam »möbliert«, während die dicken Fenster eines modernen Betongebäudes die Klangumgebung in zwei Hälften teilen: die innere, die den Raum nach dem Geschmack des Bewohners orchestriert, und die äußere, die zu einer akustischen Kloake verkommt. Wir führten mit Menschen aus verschiedenen Kulturen ausführliche Interviews und befragten sie nach klanglichen Vorlieben und Abneigungen. Warum zum Beispiel bevorzugen Asiaten Automobile mit höherer Motorenfrequenz, während Deutsche tiefes Wummern lieben? Oder warum schätzen Nordamerikaner Autohupen mit zwei, im Intervall einer großen oder kleinen Terz gestimmten Tönen, während Türken und einige Südamerikaner solche mit dem Intervall einer großen oder kleinen Sekunde favorisieren?

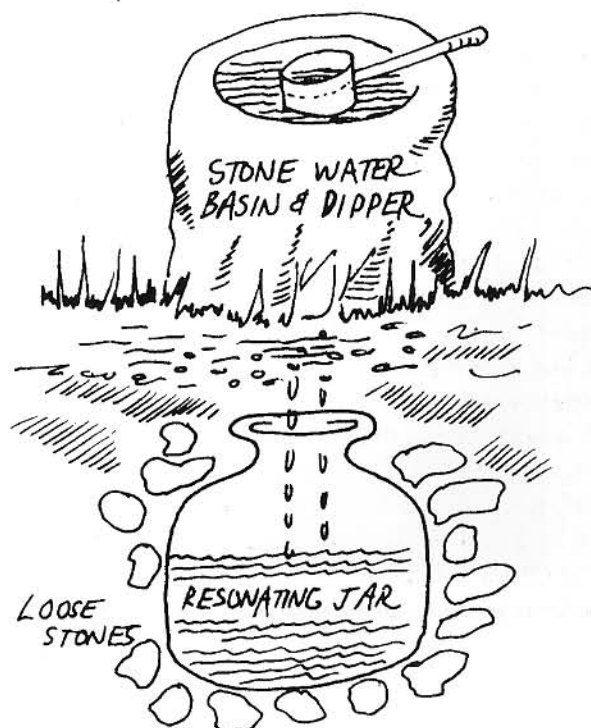
Aus allen Untersuchungen läßt sich zwar eine Tendenz zu zunehmender Standardisierung im Sinne einer »Weltkultur« ablesen, gleichzeitig gibt es aber noch signifikante Unterschiede bei den bevorzugten Klängen. Man kann sogar sagen, daß verschiedene Perzeptionsmodalitäten erkennbar sind. In einigen Kulturen wird vornehmlich fokussiert gehört, in anderen Kulturen scheint man mehr peripher zu hören – das heißt, die Menschen scheinen Klänge eher beiläufig aufzunehmen, als konzentriert zuzuhören. Während der Untersuchungen wurde auch deutlich, daß die Welt ein immer lauterer Ort wird. Natürliche Klänge und sogar viele menschliche Klänge werden immer häufiger von technisch erzeugten Klängen ersetzt. Akustische Umweltverschmutzung, die zuerst in den industrialisierten Ländern nachgewiesen wurde, ist heute zu einem weltweiten Problem geworden.

Als wir mit unseren Untersuchungen begannen, war das Wort »Ökologie« nicht sehr bekannt. Niemand interessierte sich für den Ausgleich zwischen lebenden Organismen und ihrer Umwelt. Doch als erste Beweise dafür vorlagen, daß ganze Bevölkerungen in Gefahr waren, ihr Gehör zu verlieren³, wurde schnell klar, daß – sollten keine Richtwerte für »akustische Ökologie« erlassen werden – die Menschen vielleicht eines Tages statt einer klingenden Umwelt nur mehr einen konstanten Piepton im Innenohr hören können.

Die Situation hat viele Länder dazu gezwungen, strengere Verordnungen nicht nur für existierenden Lärm, sondern auch für zukünftige technische Entwicklungen zu erlassen. Diese Verordnungen setzen Obergrenzen in Dezibel für den Lärm in Wohngebieten wie an Arbeitsplätzen. Sie führten zur deutlichen Lärmreduktion bei Flugzeugen, Lkws, Bussen und Baugeräten. Inzwischen



JAPANESE WATER HARP



- 1 **Zyklen der natürlichen Klanglandschaft an der Westküste von British Columbia (relative Lautstärken)**
- 2 **Akustische Profile (Reichweiten) der Bissinger Kirchenglocken in zwei Zeitperioden**
- 3 **Die japanische Wasserharfe, ein »Instrument« zur akustischen Gartengestaltung**

ist eine zunehmende internationale Übereinstimmung und Akzeptanz dieser Verordnungen (zum Beispiel vieler Nationen in der EG) zu beobachten, so daß wir in gewisser Weise Zeuge einer Wiederbelebung der Idee aus der Han-Dynastie sind, derzufolge ein harmonisches soziales Leben auch eine einheitliche ›Stimmung‹ der Klangumgebung erfordert.

Es gibt aber auch eine gegenläufige Entwicklung: In einer kapitalistischen Wettbewerbskultur werden immer Machtzentren sorgsam darauf bedacht sein, Klang aggressiv für ihre kommerziellen Interessen zu nutzen. Die Berieselung mit Klang ist eine übliche Verkaufsstrategie. Wenn wirtschaftliche Interessen durchgesetzt werden, können die Konsequenzen für die Klangumgebung aber auch weniger offensichtlich sein. Die Aufhebung der Geschwindigkeitsgrenze von 55 Meilen pro Stunde auf US-amerikanischen Highways ist ein Beispiel dafür. Dieses Gesetz, als Energiesparmaßnahme in den 70er Jahren eingeführt, wurde immer von der Ölindustrie bekämpft. Ihr war an größerem Energieverbrauch gelegen, nicht am Energiesparen. 1996 gab Präsident Clinton ihren Lobbyisten gegen den Widerstand der Umweltschützer nach. Die größte unmittelbare Folge ist ein höherer Lärmpegel auf den Highways. Auch ein Anstieg der Todesrate bei Unfällen ist abzusehen.

Bei längerer Überlegung merkt man, daß die meisten Klänge einem wie auch immer gearteten Besitzrecht unterliegen und daß der Einsatz von Klang zur Beeinflussung der Öffentlichkeit zu keiner Zeit so weit verbreitet war wie heute. Man könnte fast sagen, daß wir in einer Ära leben, in der unsere Ohren nicht nur unablässig profitorientierten Angriffen ausgesetzt sind, sondern schon

selbst zum Verkauf stehen. Man kann sich deshalb leicht eine total kommerzialisierte Welt vorstellen, die in Territorien aufgeteilt ist, innerhalb derer nur solche Klänge zugänglich wären, die wirtschaftlichen Interessen dienen. Diese Utopie ist in vielen Teilen der Welt längst Realität geworden, etwa dort, wo der Rundfunk von der Popmusikindustrie übernommen wurde. Alle anderen Musikstile wurden dabei zum Verstummen gebracht.

Besonders bedroht sind die natürlichen Klänge, denn sie haben nur einen geringen kommerziellen Wert. Dennoch kann man vom Rhythmus natürlicher Klänge am meisten lernen. Menschen sind biologische Wesen, keine mechanischen oder elektronischen Automaten. Wie alle biologischen Wesen benötigen wir abwechselnd Perioden der Ruhe und der Aktivität. Es gibt eine Zeit zu sprechen und eine Zeit zu schweigen. Diese stillen Perioden fehlen uns heutzutage, nicht nur für den Schlaf, sondern auch für die Reflexion, die Kontemplation — oder auch nur für einen Tagtraum.

Am interessantesten an der natürlichen Klangumgebung ist jedoch die Tatsache, daß sie keine Klänge enthält, die in der Lage wären, das Gehör zu zerstören.⁴ Gott hat sich als ein erstklassiger Akustikingenieur erwiesen. Was können wir vom Rhythmus und der Dynamik natürlicher Klänge lernen, das in den zukünftigen Entwurf einer gesundheitserhaltenden Klangumwelt eingehen kann? Die Beschäftigung mit dieser Frage ist nicht nur eine Aufgabe für Experten, sondern auch die öffentliche Erziehung. Ohren hat jeder, aber nur wenige können zuhören. Bis wir Unterrichtsprogramme für alle Kinder eingeführt haben, deren Ziel eine entwickelte Hörfähigkeit ist, werden kaum genügend Menschen zusammenkommen, die eine verbesserte akustische Umwelt verlangen und diese Forderung auch durchsetzen können.

Nur ein riesiges Programm zur Ohrenreinigung kann da noch helfen. Ein solches Programm würde den Menschen nicht nur die Gefahr von exzessivem Lärm verdeutlichen, sondern auch ihre Vorstellungskraft auf die Frage lenken, wie sie an der akustischen Gestaltung ihres Lebens und ihrer Kultur teilhaben können. In einer demokratischen Gesellschaft wie unserer sollten Entscheidungen, die unsere Umwelt betreffen, nicht von oben verordnet, sondern von einer engagierten Öffentlichkeit kollektiv getroffen werden.

Die Klangumgebung ist nicht statisch, sie wandelt sich ständig. Entweder kann sie sich auf schöne Weise verbessern oder aber zu abgrundtiefer Scheußlichkeit verkommen. Jede Gesellschaft hat die Klangumgebung, die sie verdient. Es ist an der Zeit, die Frage zu klären, welche wir verdienen.

Übersetzung aus dem Englischen: Martha Brech

1 Sources of Chinese Civilisation, zusammengestellt v. Theodore de Bary, Wing-tsit Chan und Burton Watson, New York 1960, S. 184.

2 Die genaue Übersetzung des von Schafer geprägten und im Englischen unmittelbar verständlichen Begriffs ›soundscape‹ würde ›Klangschaff‹ lauten. Die verständlichere Übersetzung ›Klanglandschaft‹ erscheint jedoch an den Stellen des Artikels, in denen auf einen kleinräumigen Bereich Bezug genommen wird, im deutschen Sprachgebrauch übertrieben, weshalb hier generell die allgemeinere Bezeichnung ›Klangumgebung‹ gewählt wurde (Anm. d. Übersetzerin).

3 So ist zum Beispiel Taubheit bei den Inuit das größte gesundheitliche Problem. Es resultiert aus den mehrstündigen täglichen Fahrten mit motorisierten Schlitten in der Arktis.

4 Donnerschläge oder Wasserfälle gehören zu den lautesten Klängen, aber sie sind so selten und unregelmäßig, daß sie kaum ein Risiko darstellen können.



4 Yan Yi, Im herbstlichen Wald erleichtert pfeifen, China, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

klang(in der)landschaft –

sound(e)scape to open space

sabine breitsameter

möglichkeiten einer klangökologischen hermeneutik der sound art

Es erscheint auf Anhieb verlockend, den Begriff ›Soundscape‹, der von R. Murray Schafer Anfang/Mitte der 60er Jahre entworfen und publiziert wurde, auf die orts- und raumbezogenen akustischen Kunstformen der Moderne (Sound Art: Klanginstallation, Klangskulptur, akustische Performance etc.) anzuwenden. Schließlich meint Schafers ›Soundscape‹, zu deutsch ›Klanglandschaft‹¹, das Ensemble der Schallereignisse, aus denen sich eine Landschaft, ein Ort, ein Raum zusammensetzt, bezeichnet also die akustische Hülle, die den Menschen in seinem jeweiligen Alltag umgibt. Doch birgt ›Soundscape‹ weit mehr als die offenkundige Möglichkeit, schlagwortartig eine Analogie herzustellen zwischen ›natürlicher‹ Landschaft und künstlerisch gestalteten Klang-Räumen. Schafers Begriff ›Soundscape‹ spannt ein Netzwerk auf, welches das Hervortreten einer Sound Art im 20. Jahrhundert nicht als Abspaltung von der Musik formuliert, sondern als notwendige Neubestimmung des Verhältnisses von akustischer Empirie und kompositorischer Imagination.

Schafer prägte den Begriff nicht, um sich einem künstlerischen Phänomen anzunähern, sondern um den Gegenstand seines kritischen Interesses handhabbar zu machen, nämlich das akustische Erscheinungsbild unserer Welt, das er in Beziehung setzt zu ihrem ökologischen Zustand: Deren einstiger klanglicher Reichtum sei durch Verstärkung, Industrialisierung und Naturzerstörung nivelliert und vergrößert, so Schafer. Angesichts dieses Mangels an ›Hörenswürdigkeiten‹ habe ein Großteil der Gesellschaft das Ohr aus dem alltäglichen Wahrnehmungszusammenhang ausgekoppelt – so die zentrale These seiner ›Akustischen Ökologie‹.

Mit ›Soundscape‹ umfaßt Schafer nicht nur die (Klang-)Landschaft im Sinne des offenen Terrains unter freiem Himmel, vielmehr auch die akustischen Manifestationen geschlossener realer sowie virtuell-medialer Räume, und er geht noch weiter: »In gewissem Sinne ist Musik eine idealisierte Klanglandschaft, und Komponisten sind Leute, die man als Klangarchitekten bezeichnen könnte.«² Und: »Die vergangenen tausend Jahre der abendländischen Musik könnte man anhand der Geschichte von [...] geschlossenen Räumen darstellen.«

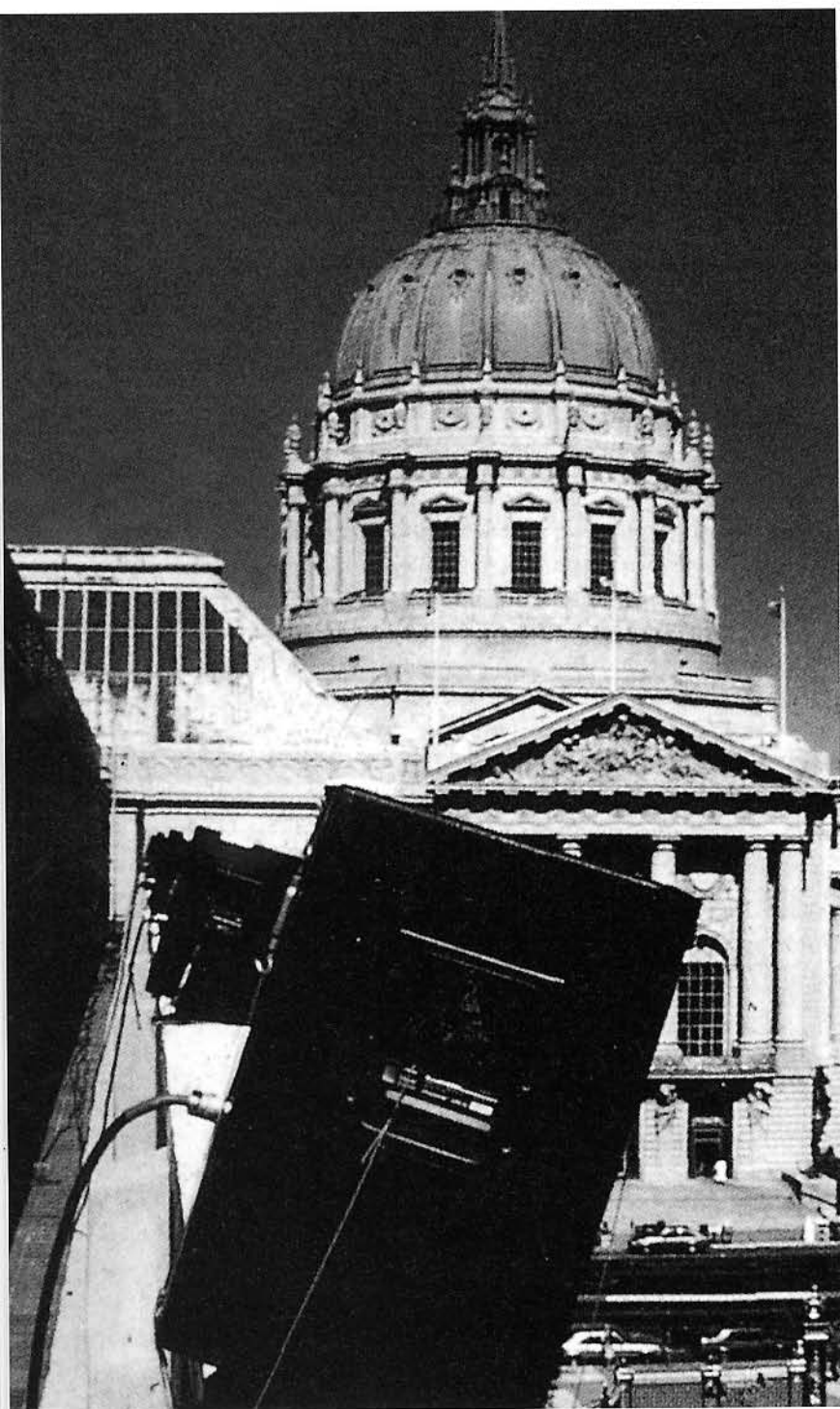
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann das invariante Raumkonzept der Musik zu fallen, und sie öffnete sich dem ›Außen‹: mit den raumakustischen Inszenierungen öffentlicher Plätze, ja ganzer Städte der russischen Futuristen, mit Erik Saties Entwurf einer *Musique d'ameublement* und mit der Geräuschkunst der italienischen Futuristen. Luigi Russolo nahm in seinem Manifest *L'Arte dei Rumori* Schafers Ansatz vorweg, indem er die Einbeziehung des Geräuschs, also des ›Außen‹, in die kompositorische Substanz von der neuen Hörerfahrung herleitete, welche nunmehr die Dominanz der Maschine in der Klanglandschaft anbot.

Über das Verhältnis von gegebener Soundscape und gestalteter Sound Art soll auch im folgenden die Rede sein. Wenn ich mich dabei auf Werke im Außenraum beschränke (obgleich der Soundscape-Gedanke auch Innenraum-Arbeiten erschließt), so deshalb, weil die Wahrnehmung eines ›Open Air-Werks‹ oft zufällig, daher zunächst beiläufig und nicht von vornherein auf Kunstrezeption ausgerichtet erfolgt. Auch hierin spiegelt sich ein wichtiger Inhalt des Schaferschen Begriffsnetzes wider, nämlich die zwar aufmerksame, aber nicht vorab wertende oder kategorisierende Wahrnehmungshaltung, die er gegenüber der akustischen Landschaft nahelegt.

soundscape als sprache »Sobald man gewillt ist, sich seinen eigenen Ort wirklich intensiv anzuhören, wird man ein ganz anderer Mensch innerhalb dieses Ortes. Weil man dann jeden Klang wie ein Wort versteht. Und so sehe ich die ›Soundscape‹, die Klanglandschaft: Sie ist eine andere Art von Sprache, die wir haben.« – Das intensive Hineinhören in die Klanglandschaft, von dem Hildegard Westerkamp³ hier spricht, ist etwas, was wir im Alltag höchst selten üben. Spätestens seit Anfang der 60er Jahre gibt es zahlreiche Unternehmungen⁴, die das scheinbar Selbstverständliche der gegebenen Klanglandschaft den Automatismen des Überhörens zu entreißen suchen, um es als inhaltlich sowie ästhetisch bedeutungsvolles Zeichensystem wahrnehmbar zu machen. Solche akustische Aufmerksamkeit für das vermeintlich Banale läßt sich aber auch anders erzielen: Wenn die Normalität des Alltags (das angestammte, unbewußte Bezugssystem) von ungewohnten Schallereignissen durchbrochen wird, fördert dies durch die Differenzbildung beim Hörer die Neigung, sich dem Gewohnten, zumindest momentan, bewußt zuzuwenden. Diesen wahrnehmungspsychologischen Mechanismus macht sich ein Großteil der Sound Art als ästhetische Strategie zunutze.

Beispielhaft hierfür sind insbesondere Bill Fontanas Arbeiten. Sie beruhen im wesentlichen auf dem Prinzip der Klang-Übertragung: Fontana verpflanzt Klänge aus ihrer angestammten Landschaft an andere Orte. Seine *Klangbrücke Köln-Kyoto* etwa (1993), transportierte live per Satellit Klänge aus Kölns Stadtlandschaft nach Kyoto und umgekehrt. Zwei Tage lang ertönten unter freiem Himmel vor dem Museum Ludwig signifikante Schallereignisse aus der japanischen Hafenstadt⁵ und fügten dem Platz rätselhafte Klänge hinzu. Der Kontakt mit den schwer zu deutenden Elementen der fremden Klanglandschaft, machte erlebbar, wie unterschiedlich Umweltklänge wahrgenommen werden, je nachdem, ob deren Beziehung zur sichtbaren, vertrauten Welt bekannt ist oder nicht.

Auch Max Neuhaus' Installationen greifen in die gegebene urbane Klanglandschaft ein, allerdings siedeln seine Klänge nur knapp oberhalb der Hörschwelle, so auch seine wohl bekannteste Klanginstallation auf dem New Yorker Times Square (1977-95). Neuhaus arbeitet mit subtilen akustischen Irritationen, welche die existierende Klanglandschaft nicht durchbrechen, sondern allenfalls ›stören‹. Nur ein äußerst geübter Hörer wird sich dessen sicher sein, daß da etwas Fremdes inmitten des akustischen Alltags klingt. Der gewöhnliche Passant wird zunächst seinen Ohren nicht trauen und seine Wahrnehmung verwerfen; er wird zufällig ein anderes Mal den Ort durchschreiten, um dann, falls die Umgebungsgeräusche weniger stark sind, die von Neuhaus hinzugefügten Klänge umso deutlicher zu vernehmen: Und um wirklich sicher zu gehen, wird er konzentriert in die Klanglandschaft hineinlauschen. Das Kunstwerk wird so Teil seines angestammten akustischen Bezugssystems. Bewußt kalkuliert Neuhaus mit ein, das Kunstwerk könnte untergehen oder den psychoakustischen Mechanismen des Überhörens anheimfallen. Denn nur durch diese Gratwanderung kann der von ihm beabsichtigte Prozeß wirksam werden: daß sich das Kunstwerk mit dem Alltag vermischt. Ob die Passanten es als Kunst wahrnehmen, ob als zufällige Anomalie des akustischen Alltags, oder ob sie es gar völlig überhören: all diese Haltungen hat Neuhaus in seiner Konzeption bedacht und mit einkalkuliert.



Bill Fontana, Landscape Soundings, Wien 1990, Klangskulptur auf dem Maria-Theresien-Platz in Wien

soundscape und akustische Identität Schafer konstatiert in seiner ›Akustischen Ökologie‹ eine weitgehende Nivellierung der Klanglandschaften. Dahinter steckt nicht, wie oft unterstellt wird, eine rückwärtsgewandte Verklärung von Naturgeräuschen, sondern die Aufmerksamkeit gegenüber einem akustischen Phänomen, das nahezu überall nachvollziehbar ist: Der Motorenlärm von Autos, Baumaschinen, Flugzeugen legt sich wie ein Schleier über die akustische Umwelt. Die Vielfalt der Geräuschfarben wird dadurch verdeckt, der akustische Horizont verengt und insbesondere ferne, feine Klänge werden der Wahrnehmung entzogen. Dies führt dazu, daß Orte, Räume und Landschaften ihre akustische Identität weitgehend verloren haben und von den Geräuschen der Technik überformt werden. Doch ist akustische Identität ein wichtiges Stück Lebensqualität: Man denke nur an den Berliner Winterfeldtmarkt, an die Piazza Navona in Rom, an den New Yorker Washington Square oder an das Meeresrauschen vor dem Hotelzimmer. Im Gegensatz dazu ist der New Yorker Times Square bar jeglicher akustischer Eigenheit. Neuhaus' Installation gab ihm jedoch etwas akustisch Unverwechselbares, was ihn von anderen Plätzen signifikant unterschied.

Für fast jede Klanginstallation im öffentlichen Raum kann gelten, daß sie einem klanglich gesichtslosen Ort akustische Identität verleiht. Thematisch besonders ausgeprägt tritt uns dies in den Arbeiten des Berliner Künstlers Rolf Julius entgegen. Zum Beispiel die Arbeit **Lotus** aus dem Jahr 1988: Eine Uferböschung am Berliner Schlachtensee, an welcher der Passant ein intensives und an dieser Stelle ungewohntes Zirpen und Pulsieren vernahm. Wer länger verweilte, dem fiel die subtile Überschärfe der Klangfarben auf. Das, was da klingt, ist nicht Natur, so wurde einem schließlich bewußt. Aber die Tatsache, daß dieser Ort sich akustisch so unverwechselbar artikulierte, fesselte die Aufmerksamkeit vieler Passanten und animierte sie zum Bleiben. Julius' auf Dauer angelegte Klanginstallation für die Bremer Bürgerweide (1995) arrangiert im öffentlichen Raum prägnante Geräuschfolgen, die an die Stelle der einstigen akustischen Öde treten. Ähnlich wie Fontana oder Neuhaus durchbricht auch er die monotone Normalität. Doch statt dieser ästhetischen Qualitäten abzulauschen, formt er sie um zur neuen, zweiten Natur des Ortes, belebt ihn dadurch (denn das, was ›spricht‹, lebt) und macht ihn auf diese Weise für Anwohner und Passanten lebbar.

soundscape als Klangkörper Mittels einer Klanginstallation einem Ort akustische Identität zu verleihen, beinhaltet stets auch eine Interpretation des jeweiligen Ortes. So wie der Soundtrack eines Films die Aussage der Bilder unterstreichen oder verändern kann, so verwandeln installierte Klänge die Gegebenheiten des Alltags. Die künstlerischen Beispiele dafür sind zahlreich: Bruce Odlands und Sam Auingers **Garten der Zeiträume** (1991) versah verschiedenste Orte rund um das Linzer Schloß mit Musik- und Geräuschkompositionen, inspiriert von Akustik, Architektur, Geschichte und Landschaft dieses Geländes. Eine weitgehend intuitive, subjektive, vor allem sehr stimmungsvolle Inszenierung dieses Terrains. Auch die erwähnten Werke von Julius und Fontana tragen diesen Ansatz in sich. Allerdings kann man zwar einem Film beliebige Klänge und Geräusche unterlegen, nicht jedoch einer Landschaft: Ein zentraler Gedanke des ›Soundscape-Begriffskomplexes weist darauf hin, daß jede Landschaft die Schallereignisse formt, die sich in ihr abspielen – auch dies ein Aspekt akustischer Identität. Ein menschlicher Schrei im Gebirge manifestiert sich anders als derselbe

Schrei an einem Sandstrand. Schritte auf Beton klingen anders als Schritte auf Kies. Die Klanglandschaft ist auch ein physikalisch-architektonischer Komplex und kann je nach Beschaffenheit als ›Soundprocessor‹ fungieren. Jede Klanginstallation muß der Landschaft Rechnung tragen, in der sie aufgebaut werden soll, und darf nicht nur deren manifeste Klänge einkalkulieren, sondern ihre Dreidimensionalität. Jene stellt das akustische Potential dar, welches man aktivieren oder deaktivieren kann und das Nachhallzeit, Geräuschfarben und Rhythmik beeinflusst. Ein Beispiel hierfür ist Alvin Currans **Maritime Rites**, aufgeführt auf dem Tegeler See (Berlin), dem Lake Michigan (Chicago) und der Bucht von La Spezia (Italien). Curran nutzte für die (jeweils höchst unterschiedlich konzipierten) Inszenierungen den Umstand, daß Schall die weite, glatte Fläche des Wassers ungehindert passieren kann, ferner daß seine simultanen Klangaktionen auf dem Wasser (durch dessen Labilität) nicht fixiert waren, sondern auf der Fläche umhertrieben sowie vom Breitband-Rauschen der Wellen phasenweise gedämpft wurden. Die jeweilige Landschaftsarchitektur prägte das akustische Ergebnis.

Windharfen (z.B. Udo Idelberger, 1988) und Wasserharfen (z.B. Gordon Monahan, 1991) setzen Strömungen, die ja auch aus der plastischen Beschaffenheit der Landschaft resultieren, in Schall um. – Paul Panhuysens **String-Installations** (Seile, die er an ausgesuchten Orten aufspannt und mit seinen Händen zum Schwingen bringt) klangen, obwohl in Material und Konzeption kaum variabel, je nach Plastizität und den Eigengeräuschen der Umgebung höchst unterschiedlich. Unter günstigen Umständen schufen die Klänge selbst einen Raum: ein dynamisches dreidimensionales Gebilde, das sich immer wieder neu entfaltete und zusammenfiel.

Klang als Baustoff: vor allem der Österreicher Bernhard Leitner (u.a. **Ton-Tor**, Wien 1990) verwendet ihn gezielt als solchen. Gerade darin erfüllt sich ein wesentlicher Inhalt des ›Soundscape‹-Gedankens: daß Schall selbst ein Körper bzw. Raum ist, der, obwohl immateriell, kraftvoll wirken kann und nicht im Ungefähren und Flüchtigen verharrt – letzteres Vokabeln, mit denen die Marginalität des Klanglichen häufig legitimiert wird. Doch was bedeutsam und wirksam ist, kann eingesetzt werden, um die Umwelt zu gestalten und zu verändern. Kunst stößt hier an die Grenze zur angewandten Kunst, und der Sound Artist gerät zuweilen in Bereiche, die eigentlich einem Akustik-Designer, -Architekten oder -Stadtplaner zukämen.

1 Mehrfach ist versucht worden, Schafers Begriff ›Soundscape‹ ins Deutsche zu übertragen. ›Schallwelt‹ oder ›Lautsphäre‹ lassen die spielerische Zwanglosigkeit der englischen Analogie-Bildung zu ›Landscape‹ vermissen. Durchgesetzt hat sich ›Klanglandschaft‹ wohl nicht zuletzt deswegen, weil es besonders plastisch der geläufigen Vorstellung von der sichtbaren Landschaft die hörbare gegenüberstellt, ohne dabei das Alltägliche, ›Ungekünstelte‹, das in der englischen Vokabel mitschwingt, zu unterschlagen. Möglicherweise war Schafer nicht der erste, der den Begriff ›Soundscape‹ verwendet hat. Doch macht der wortspielerische Kern dieser Begriffsbildung, der quasi in der Luft liegt, die Frage nach der Urheberschaft des Begriffs müßig.

2 Interview mit Schafer vom 6.8.1993 in Banff/Kanada, veröffentlicht u.a. in meiner Radiosendung **Soundscares – Klanglandschaften**. Streifzüge durch den Dschungel der Akustischen Ökologie (SWF/SR 1994). Auch das folgende sowie das Zitat Hildegard Westerkamps ist in o.g. Hörfunksendung dokumentiert.

3 Die deutsch-kanadische Komponistin und Klangforscherin Hildegard Westerkamp war jahrelang wissenschaftliche Assistentin Schafers an der Simon-Fraser-Universität in Burnaby bei Vancouver.

4 Dazu zählen u.a. die von Schafer Mitte der 60er Jahre systematisierten Soundwalks, die Listen-Aktionen des damaligen Perkussionisten und heutigen Sound Artist Max Neuhaus 1966 in New York, eine Reihe von Sponti-Aktionen während der 60er und 70er Jahre sowie die Hörspaziergänge des Schweizer Klanggeographen Justin Winkler, die an Schafer anknüpfen.

5 Unter anderem der Fischmarkt von Kyoto, das Innere einer Wasserharfe, das Geschehen vor einem shintoistischen Tempelschrein etc. Umgekehrt waren auch charakteristische Klänge KÖlns auf einem Museumsvorplatz in Kyoto zu hören.

Die Künste gehören nicht nur in Spezialräume. Davon ging Max Neuhaus aus, als er 1974 programmatisch formulierte, was er bereits seit seinen Lecture Performances **Listen**¹ und den bis dahin realisierten Klanginstallationen praktizierte: **»Es interessiert mich nicht, ausschließlich für Musiker oder musikalisch eingeweihte Zuhörerschaften Musik zu machen. Mich interessiert, Musik für die Leute zu machen.«**²

Um an »die Leute« heranzukommen, blieb ihm nichts anderes übrig, als den Spezialraum »Konzertsaal« hinter sich zu lassen und sich in den öffentlichen Raum zu begeben – womit angedeutet ist, was der Begriff »öffentlicher Raum« hier bezeichnen soll: Es ist jener Raum, der ohne soziale Ausschlußmechanismen jeder Person gleichwertig zugänglich ist, in erster Linie die Straßen, Plätze, Verkehrsmittel und offenen Verwaltungsgebäude des Stadtraumes. Museen und Konzertsäle gehören nicht dazu, denn vor deren Pforten stehen die unsichtbaren Hürden der Bildung und des Geldes.

Mit **Drive-in Music** verwirklichte Neuhaus 1967-68 als einer der ersten die Idee einer »Musik« für den öffentlichen Raum, die klanglich komplex ist, sich dem Passanten aber nicht aufdrängt.³ Entlang einer breiten Allee installierte er eine Vielzahl von Radiosendern mit geringer Reichweite, die alle auf derselben Frequenz zu empfangen waren. Durch unterschiedliche Klänge und Ausrichtungen der einzelnen Sender ergab sich so für den motorisierten Passanten mit entsprechend eingestelltem Autoradio je nach Geschwindigkeit und Fahrtrichtung eine individuelle Klangentwicklung.

Neuhaus handelte aus der Überzeugung, daß der Konzertsaal als musikhistorisch befrachteter Ort es nicht zuläßt, den Alltagsgeräuschen zu ästhetischer Anerkennung zu verhelfen. Der Skandal, den die Geräusche in der Musik von John Cage und anderen Komponisten dort verursachten, wurde seiner Ansicht nach deutlicher wahrgenommen als die Geräusche selbst. So begab er sich dorthin, wo die Geräusche schon waren, lenkte die Aufmerksamkeit auf sie und stellte ihre Qualität und Lebhaftigkeit heraus, indem er sie mit tonhaften, fast statischen Sounds klanglich kontrapunktierte.

Für **Water Whistle** installierte Neuhaus zwischen 1971 und 1974 mehrmals Geräte in öffentlichen Schwimmbädern: Wasserstrahle wurden durch kleine trichterförmige Öffnungen gepreßt und erzeugten dabei Töne, die nur bei untergetauchtem Kopf klar zu hören waren. Je nach Position innerhalb der Anordnung dieser Pfeifen hörte der paddelnde Besucher einen jeweils anderen Akkord oder auch nur einzelne Töne. Der Klang veränderte sich für den Hörer nur durch seine individuelle Bewegung, doch war da ja noch das Planschen der anderen Gäste, in Freibädern das Rauschen der Stadt und in Hallenbädern die spezielle Akustik des Raumes, die nun plötzlich als ästhetisches Hörbild zusammenwirkten. Verwundert äußerte sich der Komponist und Musikkritiker Tom Johnson in **Village Voice** über Neuhaus' Arbeit: **»[...] der Komponist hat noch nicht einmal den Versuch unternommen, melodisches oder rhythmisches Material zu präsentieren. Ich denke, seine Absicht ist, einfach eine außergewöhnliche Situation zu schaffen, in der die Leute die Klänge und das Wasser auf eine besondere Art erleben können.«**⁴

Dem Rezensenten zufolge hat sich Neuhaus vollständig vom Konzept der Komposition gelöst – ein Mißverständnis, das vielleicht nicht entstanden wäre, wenn Johnson folgende Erläuterung Neuhaus' gekannt hätte: **»Üblicherweise haben Komponisten die Elemente einer Komposition in der Zeit plaziert. Eine Idee, die mich interessiert, ist, sie stattdessen im Raum anzuordnen und es dem Hörer zu überlassen, sie in seiner eigenen Zeit zu plazieren.«**⁵

Es existiert sehr wohl eine »Komposition«, nur ist diese nicht zeitlicher, sondern räumlicher Art. Die Folgen dieser Entscheidung sind bahnbrechend: Indem auf eine vordergründige zeitliche Strukturierung, auf das Konzept »Anfang – Veränderung – Ende« und damit auf die Vorgabe einer Dramaturgie verzichtet wird, ist es an den Hörern, Anfang, Ende und Dramaturgie des Werks selbst zu bestimmen. Um Veränderung zu erleben, bewegen sie sich, agieren sie individuell, verhalten sie sich als Rezipienten und Interpreten zugleich.

individuelle spielräume Die Klanginstallation vereinigt die jeweils spezifischen, die bildende Kunst wahrnehmungspsychologisch von der Musik unterscheidenden Freiheitsmomente: Freie Perspektivwahl, Bewegungsfreiheit und unabhängige Bestimmung der Dauer und der Abfolge von Einzelwahrnehmungen des Rezipienten in der bildenden Kunst verbinden sich in der Klanginstallation mit der Musik als nicht materiell fixiertem, nicht greifbarem, nicht verlässlich dauerhaftem Kunstwerk. Dem Besucher ist zugleich räumliche und zeitliche Unabhängigkeit sowie großer individueller Spielraum bei der Erfassung und Deutung von Einzelelementen geboten. So entsteht ein komplexes Kommunikationssystem aus ineinander verschachtelten Wahrnehmungen und Ausdrucksformen.

Der Rezipient testet mögliche Reaktionen technischer und akustischer Komponenten der Installation. Diese Erfahrung ermöglicht es ihm, das Systemkonzept des Künstlers kennenzulernen, mit dem jener Vorstellungen von sozialer Relevanz in einer künstlerischen Analogie ausdrückt. Indirekt kommuniziert der Besucher dabei auch mit dem Künstler selbst: Der Rezipient handelt im Bewußtsein, daß seine Aktivität essentieller Bestandteil der »Musik« ist. Seine Bewegung ist gefragt, wird erwartet. Also stellt er Reaktionen auf das Kunstwerk als Mitteilungen an den Künstler in den Raum.

Die komplexe oder konzentrierte Reizsituation, die so in der alltäglichen Umwelt entweder nicht vorkommt oder kaum Beachtung findet, kann vom Rezipienten aber auch zur Stimulation des eigenen sensorischen Systems benutzt werden, um dessen Reaktionen zu studieren. Die eigene Wahrnehmung ist Objekt der Wahrnehmung, ist ein Gegenüber in einem kommunikativen Prozeß. Außerdem entsteht ein Kontakt zu den anderen Besuchern, mit denen er sich über die gemeinsame Erfahrung des Kunstwerkes durch Bewegung, Mimik und eventuell Sprache austauscht. Bedeutung wird in dieser Kommunikationsform, ganz ähnlich der alltäglichen Form der Interaktion im öffentlichen Raum, weniger direkt übermittelt und nachvollzogen als individuell konstruiert.

»In der Stadt zu leben bedeutet für den einzelnen, sich in einem Raum zu befinden, in dem alle Botschaften des Raumes zusammentreffen, und auch auf diese Botschaften zu reagieren, indem man sich mit den vielen Programmen und Mechanismen, die einen anziehen und sich einem aufdrängen, auseinandersetzt.«⁶

Mit dem Konzept der Klanginstallation wird betont, daß Sinn, wie ihn auch der Semiotiker Charles W. Morris versteht, »keine subsistente oder existente Wirklichkeit«, sondern »ein relationaler und funktionaler Komplex«⁷ ist. Bedeutung entsteht in der Klanginstallation zu großen Teilen erst im Prozeß der Kommunikation, ist weniger in einem Werk fixiert und baut daher weniger auf einem Grundwissen (wie etwa der Kenntnis einer musikalischen Sprache) als auf den unmittelbaren kommunikativen Aktionen auf. Wissen müssen die Besucher nur, daß sie im Hören, Sehen und Bewegen frei sind – und genau

dies setzen sie im öffentlichen Raum zu Recht als gegeben voraus, wodurch sich ihnen diese Kunst sehr leicht erschließt.

Eine empirische Untersuchung⁸ bestätigt diese These: Zufälliges Publikum einer Installation von Walter Fähndrich⁹ an einem Ausflugsziel bei Münster äußerte sich größtenteils sehr angeregt und positiv auf die überraschende Begegnung mit ›obskuren‹ Klängen. Auf die Frage aber, ob sie sich dieselben Klänge zuhause auf der Stereoanlage anhören würden, reagierten viele angesichts solch einer offensichtlich abwegigen Idee geradezu empört.

Die dargestellte Freiheit der Rezipienten im öffentlichen Raum herrscht aber nur dann, wenn die Installation die Funktion des Ortes nicht beeinträchtigt. Der Konzertsaal ist der Raum des Komponisten und des Virtuosen, die Hörer sind zu Gast und haben sich dementsprechend zu verhalten. Im öffentlichen Raum ist das Verhältnis umgekehrt: Hier ist der Künstler zu Gast im Raum der Öffentlichkeit. Sobald akustische Kunst im öffentlichen Raum in den Vordergrund gerückt wird, sobald die Benutzer des Raumes ihr nicht ausweichen können, wirkt sie, statt ein Angebot darzustellen, schnell belehrend und aufdringlich.

unterstützung von raumfunktionen Wie Neuhaus in seinen frühen Werken unterstreicht auch der in Berlin lebende kanadische Klangkünstler Robin Minard soziale Verantwortung als Antrieb für die Arbeit im öffentlichen Raum: »Installationen in öffentlichen Räumen zu machen, ist für mich auch eine gesellschaftliche Aussage. [...] Ich habe mir vor zehn oder elf Jahren gesagt, daß ich als Komponist auch für das tägliche Klangleben die Verantwortung übernehmen muß. Wenn ich das nicht mache, tun es nur die Leute von Muzak und von der Industrie.«¹⁰ Minard gibt Räumen durch seine Installationen leise, zusätzliche Klangcharakteristika, will dabei aber die Nutzer in dem jeweiligen Raum so leben lassen, wie sie es gewohnt sind. Weniger zu irritieren als dem Raum eine ›Klangnatur‹ zu geben, ist sein Ziel. Das kann durch eine unauffällige klangliche Einfärbung geschehen; seine Arbeit kann aber auch einen stärkeren Erlebnischarakter haben, indem sie den Raum durch Klangbewegungen artikuliert, seine Gestalt betont oder auch kontrapunktiert.

Sein Konzept der Unterstützung von Raumfunktionen verfolgt Minard auch an Orten, an denen ein Klangprojekt auf den ersten Blick unmöglich erscheint, weil dort absolute Ruhe als oberstes Gebot herrscht. **Klangstille** (1995) installierte Minard im Lesesaal der Mathematischen Fachbibliothek der Technischen Universität Berlin mit der Absicht, »... **Stille durch Klang zu erzeugen und damit eine Harmonie zwischen dem Werk und diesem Ort zu bilden**«¹¹. Das Konzept der leisen, mit dem Lichteinfall geringfügig variierenden hohen Zirpklänge ging auf: Die Bibliotheksbenutzer äußerten sich überwiegend positiv über die Installation und sprachen davon, daß sich ihre Konzentrationsfähigkeit durch den akustischen Eingriff verbessert hätte. Minards Konzept der »Musik für den öffentlichen Raum«¹² erfüllte hier über ihren autonomen ästhetischen Wert hinaus einen unmittelbar alltagsbezogenen Zweck, wurde genutzt, wurde im Gebrauch rezipiert.

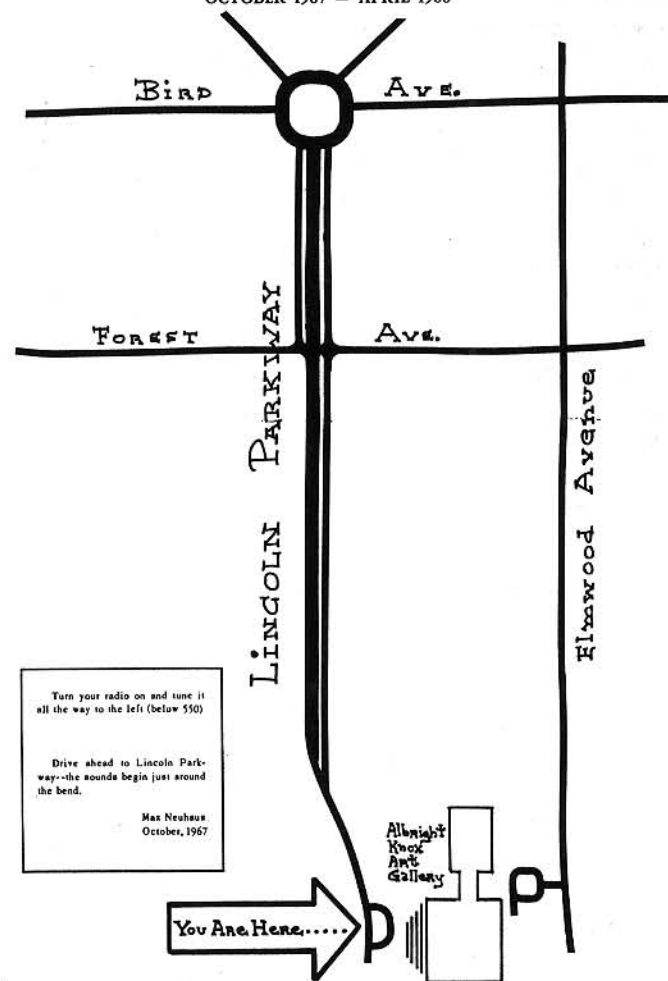
Gebrauch von Kunst oder Musik, das ist jener Teil der Kunstrezeption, der nicht auf das Freilegen einer abstrakten Struktur im Kunstwerk hinarbeitet, sondern daran orientiert ist, wie der Nutzer letztendlich mit der Kunst umgeht, wie sie als Teil alltäglicher Handlungen wahrgenommen, angeeignet und in das Lebensbild des einzelnen integriert wird.



State University of New York at Buffalo
Music Department
presents

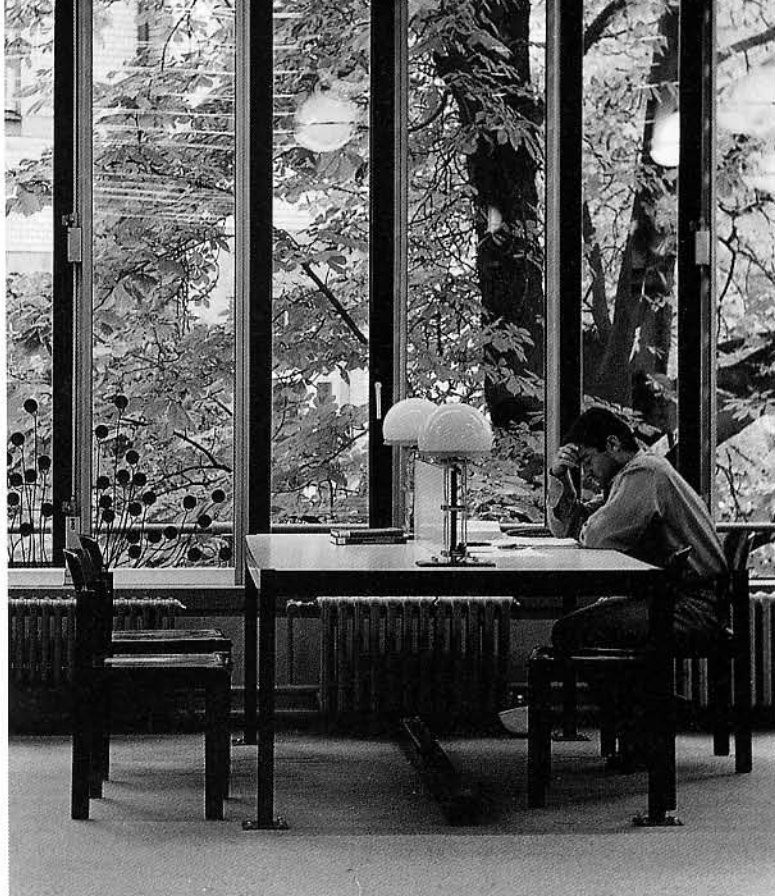
DRIVE - IN MUSIC

OCTOBER 1967 — APRIL 1968



2

- 1 Der Lincoln Parkway in Buffalo im Bundesstaat New York, Blick nach Norden, 1996; der Umstand, daß die Bewohner von Buffalo sich vornehmlich im Auto durch ihre Stadt bewegen, ließ Neuhaus seine erste Klanginstallation zum Hören via Autoradio gestalten
- 2 Aushang zu Drive-in Music, 1967; auf einer Strecke von knapp 600 Metern entlang des Lincoln Parkway installierte Max Neuhaus in den Bäumen 20 leistungsschwache Radiosender mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Klängen, so daß sieben überlappende Zonen verschiedener Klangkomponenten entstanden. Die Klänge wurden in selbstgebauten Generatoren vor Ort synthetisiert und veränderten sich in Abhängigkeit von Umwelteinflüssen



3 Robin Minard, Klangstille, 1995, Klanginstallation mit 400 Hochfrequenz-Piezolautsprechern im Lesesaal der Mathematischen Fachbibliothek der Technischen Universität Berlin; links am Fenster ein kleiner Teil der »wuchernden« Klangquellen

- 1 Bei insgesamt 15 dieser »sound walks« (dt. in etwa: »Hörspaziergänge«) zwischen 1966 und 1976 stempelte Neuhaus den Teilnehmern das Wort »Listen« (dt.: »Höre«) auf die Hand und lief mit ihnen daraufhin durch unterschiedliche Geräuschfelder des jeweiligen Ortes.
- 2 Max Neuhaus, »Program Notes«, York University, Toronto 1974; zitiert nach Neuhaus, inscription – sound works volume I, Ostfildern 1994, S. 34.
- 3 Drive-in Music war Teil des genreübergreifenden Kunstprojekts »In City, Buffalo, 1967«, organisiert von Maryanne Amacher, die gerade fünf Monate zuvor mit CityLinks WBFO Buffalo 1967 ihre Karriere als Klangkünstlerin begonnen hatte. Die Veranstaltungen von »In City, Buffalo, 1967« – vom elektroakustischen Konzert bis zur Straßenbemalung in einer gemeinsamen Aktion von Amacher und Neuhaus – fanden alle an öffentlichen Orten statt und beinhalteten u. a. auch ein Klang-Environment von Amacher mit dem Titel Continuous Service, zu hören im Foyer einer Bank.
- 4 Tom Johnson, The Voice of New Music – New York City 1972-1982, Het Apollohuis Eindhoven, Eindhoven 1989, S. 121.
- 5 Max Neuhaus, »Program Notes«, a. a. O. (Anm. 2).
- 6 A.J. Greimas, »Sémiotique et sciences sociales«, Paris, 1976; zitiert nach Shuhei Hosokawa, »Der Walkman-Effekt« in Aisthesis, Leipzig 1990, S. 229-251, hier S. 239.
- 7 Charles W. Morris, Zeichen, Wert, Ästhetik, Frankfurt a. M. 1975, S. 126.
- 8 Imke Wedemeyer, Dissertation zum Thema Klanginstallation (in Vorbereitung), Universität Bremen, Veröffentlichung 1997.
- 9 Bei der Installation handelte es sich um Musik für Räume, eingerichtet 1993 am Bodendenkmal Wallburg Haskenau, einem Waldstück in der Nähe von Münster.
- 10 Robin Minard im Interview mit dem Autor, Januar 1995. Muzak ist der Firmenname des weltweit größten Anbieters von Hintergrundmusik und gleichzeitig Synonym für diesen »Musikstil«.
- 11 Robin Minard im Programmblatt zu Klangstille, November 1995.
- 12 Vgl. Robin Minard, Klangwelten – Musik für den öffentlichen Raum, Akademie der Künste, Berlin 1993.

aufwertung des »unraums« Mit Kunst im öffentlichen Raum wird die Forderung nach einer aktiven Gestaltung und damit Verbesserung dieses Lebensbereichs gestellt. Gerade jene öffentlichen Räume, die eher durchquert als genutzt werden, weisen ein Defizit an Inhalten auf. Qualität im Sinne von ästhetischen und intellektuellen Werten, die für den einzelnen bedeutsam wären, ist hier rar, weil die Gestaltung von Straßen und eines Großteils der städtischen Architektur primär von wirtschaftlicher Funktionalität bestimmt wird. Bereits in den 60er Jahren konstatierte R. Murray Schafer dieses Gestaltungsdefizit insbesondere für die klangliche Erscheinung der Städte. Der täglich durchquerte öffentliche Raum hat seine Funktion als zum privaten und beruflichen Bereich alternativer Kommunikationsraum weitgehend eingebüßt. Der öffentliche Raum ist totes Terrain.

Klangkunst kann in diesem »Unraum« ästhetische Gestaltung sein. Auf einer analytischen Ebene zeigt sich, daß sie vom System, vom Funktionsprinzip her eine Analogie zum öffentlichen Raum selbst darstellt. Mit der von ihrer Kommunikationsform ermöglichten Selbstbestimmung der Benutzer verkörpert die Klanginstallation nämlich ein Idealbild des Ortes ihrer Präsentation: der öffentliche Raum als offener Kommunikationsraum. Der durchschnittliche Passant, ohne Beziehung zu den fremden Menschen ringsum, gerät in eine unscheinbare und gerade deswegen so überraschende Erweiterung des gewohnten Umfeldes. Es entsteht Verblüffung, die bis dahin verschlossene Mimik weicht einer aufmerksamen menschlichen Regung, und was nun zwischen ihm und den anderen Anwesenden entstehen kann, ist – Kontakt. Die vielbeklagte Anonymität und Bedeutungslosigkeit des öffentlichen Raums können einem Moment menschlicher Nähe Platz machen; die fremden Leute und auch der Ort des Geschehens erhalten Bedeutung. Dieser Aspekt ist es, der die Klanginstallation zu einer Art Gebrauchskunst machen kann, als die sie aber nur im öffentlichen Raum funktioniert.

mediärer raum als öffentlicher raum Ganz anders muß gedacht werden, wenn auch der mediäre Raum als öffentlicher Raum verstanden wird. Während Fernsehen und Radio mit ihrem Prinzip der Informationsübertragung One-Way-Medien darstellen, bietet etwa das Internet Möglichkeiten einer wechselseitigen Kommunikation und damit auch einer Einflußnahme auf beliebige akustische Systeme – die sich z. B. als Heim-Klanginstallation unter der Kontrolle vieler vernetzter Benutzer gestalten ließen.

Der Computer am Internet bietet nicht nur ein Wiedergabesystem, wie es bei TV und Radio der Fall ist, sondern eine unbegrenzte Gestaltungswerkstatt, mit der sowohl konkrete Klänge als auch die Werkzeuge zu ihrer Bearbeitung und Herstellung, zur Komposition und sonstigen Steuerung ausgetauscht werden können: nach Anleitung dessen, der sie zur Verfügung gestellt hat, nach dem Konzept eines reinen Benutzers oder auch nach einem mehr oder weniger zufällig aufgebauten System von Teilnehmern.

Interessant an dieser Vorstellung einer »Net Installation« ist die Komplexität der die Gestaltung und Rezeption bestimmenden Kommunikation. Im Informationsaustausch des Internet entsteht durch die Gleichwertigkeit der Kommunikationspartner und die netzartige Struktur ein öffentlicher Raum par excellence. Ob dieser nun so langweilig wie jener vor der realen Haustür, noch viel öder oder vielleicht zu einem »Ort« neuartiger Formen der Kunstproduktion wird, hängt von jenen ab, die ihn bauen werden.

klangraum und klanginstallation

volker straebel

klang im raum In seiner umfassenden Bestandsaufnahme des Einflusses zeitgenössischer technischer Entwicklungen auf die Musik **Toward A New Music. Music and Electricity** beschrieb Carlos Chavez 1937 Funktion und Wirkung des damals bereits fünfzig Jahre alten Phonographen zusammen mit Selbstspielklavieren unter der Überschrift ›Elektrische Instrumente zur musikalischen Reproduktion‹.¹ Zu selbstverständlich war noch die Vorstellung, daß ein Musik hervorbringendes Gerät eben ein Instrument sei. Andererseits verwies er bereits auf die »allgemeine Verbreitung von Musik im geographischen wie historischen Sinne, die nur durch den Phonographen erreicht«² werden könne. Mittels Tonträgern sei die Volksmusik fremder Kontinente ebenso leicht zugänglich zu machen, wie Einwohner kleinerer Städte nicht länger auf Sinfoniekonzerte verzichten müßten oder das Spiel bedeutender Interpreten für die Nachwelt konserviert werden könne.

In den 30er Jahren vollzog sich also eine Umdeutung der Schallreproduktion vom Instrument zum Medium. Der Hörer erlebt nicht mehr das Entstehen des Klangs in räumlicher und zeitlicher Gegenwart, wie dies in gewisser Weise bei mechanischen Musikinstrumenten noch der Fall ist, sondern versteht das Abspielen der Schallplatte (dem Betrachten eines Photos vergleichbar) als Verweis auf ein vergangenes Geschehen. So wurde die unverborgene Künstlichkeit des Wiedergabegerätes, dessen technische Beschränkung zu besonderen, ›mediengerechten‹ Arrangements und Kompositionen geführt hatte³, ersetzt durch die Illusion, einem Konzert beizuwohnen. Mit diesem ›Transportieren von Klängen‹ entwirft das Medium seine eigene Realität.⁴ Es entsteht eine Musik ohne Ort.

Beispiel solcher medialen Illusion ist die am 27. April 1933 von Leopold Stokowski als Tonmeister geleitete Drahtübertragung eines Konzertes des Philadelphia Orchestra nach Washington.⁵ Das Publikum saß dort in der Constitution Hall einer leeren Bühne mit verborgenen Lautsprechern gegenüber, hörte aber das Orchester »mit gleicher Lebendigkeit und Qualität, als säße es direkt vor ihm«⁶. Die zeitgenössischen Autoren beschrieben bei diesem Experiment, dessen Qualität diejenige von Radioübertragungen weit übertraf, allerdings nur die Trennung des Klangs von den Interpreten. Keine Beachtung fand hingegen, daß jede Tonwiedergabe einen »imaginären akustischen Raum«⁷ erzeugt, hier die Abbildung des Aufnahme-raumes hinein in den Wiedergaberaum, den realen akustischen Raum des Hörers.⁸

Keinen solchen zu transportierenden Aufnahme-raum schließlich kennt die im Medium selbst erzeugte elektroakustische Musik. Etabliert sie einen imaginären akustischen Raum, so ist dieser stets künstlich. Damit wird er allerdings auch, wie von Karlheinz Stockhausen in seinem **Gesang der Jünglinge** für vier um das Publikum herum platzierte Lautsprecher⁹ 1956 erstmals durchgeführt, zum Gegenstand der Komposition: »**Ich [habe] versucht, die Schallrichtung und Bewegung der Klänge im Raum zu gestalten und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis zu erschließen. [...]** Von welcher Seite, mit wievielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden: das alles ist für das Verständnis dieses Werkes maßgeblich.«¹⁰

Wenn solche Klangbewegungen jedoch über eine größere Anzahl von im Raum verteilten Lautsprechern wiedergegeben werden, fällt der künstliche, imaginäre wieder mit dem realen akustischen Raum zusammen. Die neun Lautsprecher von Karen Frimkess Wolffs Klanginstallation **The Keeper** aus

dem Jahre 1977 etwa¹¹ etablieren nicht mehr einen künstlichen Raum, sondern sind Teile der räumlichen Installation, die in festgelegter Abfolge synthetisch erzeugte Sirenenklänge wiedergeben. In der von der musikalischen Komposition sich lösenden Klanginstallation werden die Lautsprecher so wieder Instrumente, sie geben den elektronischen Klängen einen Ort im realen, vom Hörer frei begehbaren Raum.

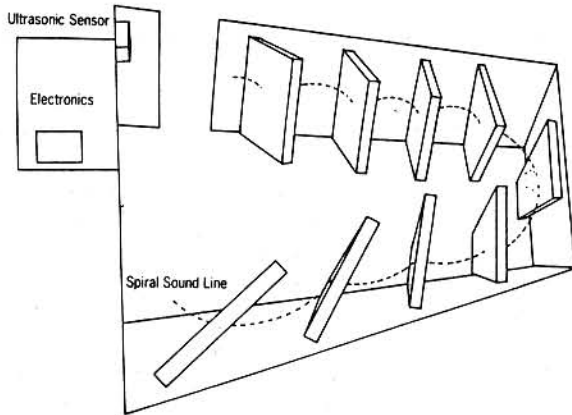
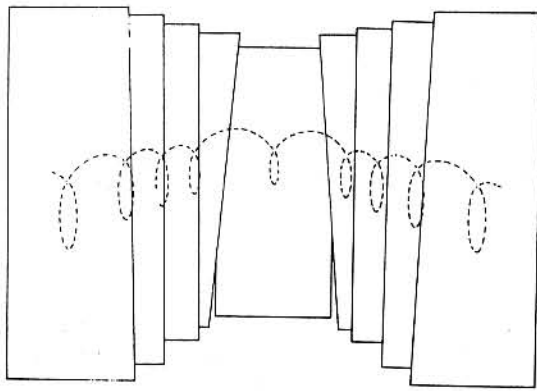
klanginstallationen zwischen performance und skulptur

Als in den 50er Jahren der Begriff von Plastik sich weitete hin zur »Möglichkeit, sich darin zu bewegen« (Joseph Beuys) und man den Ausstellungsraum nicht mehr nur als neutralen Behälter für Kunstwerke, sondern deren Anordnung selbst als künstlerisches Ganzes zu verstehen begann,¹² wurden die Grundlagen geschaffen für die Möglichkeit einer Klangkunst, die ihren Gegenstand weniger in der zeitlichen als räumlichen Organisation von Klängen sucht. »**Traditionellerweise haben Komponisten die Elemente ihrer Komposition in der Zeit platziert. Eine Idee, an der ich interessiert bin, ist sie stattdessen im Raum anzuordnen und es dem Hörer zu überlassen, sie in seiner eigenen Zeit zu platzieren**«¹³, formulierte 1974 Max Neuhaus, dessen **Drive-in Music** von 1967-68 als erste Klanginstallation überhaupt gilt. In der Folgezeit verfestigte sich der Begriff der Klanginstallation immer mehr auf solche idealtypischen Arbeiten¹⁴, wobei die fließenden Übergänge zu anderen Kunstformen aus dem Bewußtsein zu verschwinden drohen. Um dem entgegenzuwirken, soll hier die Klanginstallation ex negativo, von ihren Grenzen her, beschrieben werden.

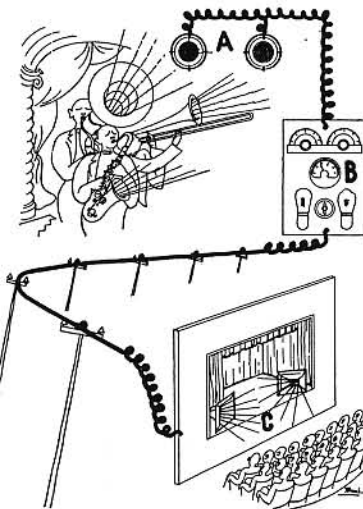
Aus rein musikalischen Überlegungen heraus hatte Karlheinz Stockhausen 1960 die ›permanente‹ Aufführung oder Lautsprecherwiedergabe von Kompositionen, die der »Momentform« gehorchen, angeregt, »ganz gleich ob jemand zuhört oder nicht: die Hörer können kommen oder gehen, wenn es sie danach verlangt und wann sie wollen«¹⁵. Diese Werke verzichteten auf eine musikalische Entwicklung mit Höhepunkten und Finalwirkungen, und zwingen so dem Hörer nicht mehr ihre Zeit auf. Die ihnen angemessene Rezeptionshaltung ist derjenigen von bildender Kunst ähnlich, bei der »die Dauer der Betrachtung nicht vom Bild oder von der Skulptur bemessen wird wie bei einem Musikstück, sondern dem Betrachter freisteht«¹⁶.

Den Übergang von solchen potentiell unendlichen Aufführungen hin zur Klanginstallation hat La Monte Young mit seinem **Dream House** vollzogen. Seit 1969 verwendete er diesen Titel für Konzerte, die in einem Klang- und Licht-Environment stattfanden und über eine sehr lange Zeitspanne andauerten. Pläne, für das **Dream House** ein Gebäude einzurichten, in dem Musiker leben und permanent spielen sollten, scheiterten an den Kosten. Es wären etwa 80 Musiker nötig gewesen, um ein solches ›ewiges‹ Konzert aufrechtzuerhalten. Daher entwickelte Young zusammen mit Marian Zazeela schließlich das Konzept einer Klanginstallation mit elektronischen Klängen, »to keep the Dream House running«¹⁷.

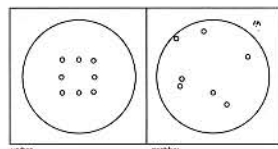
Solcher Annäherung der Musik an die bildende Kunst in der Klanginstallation steht mit der Integration auditiver Elemente in die Skulptur die umgekehrte Bewegung gegenüber. Zu Beginn der 50er Jahre hatte unter anderem Allan Kaprow immer mehr Fundstücke in seine Gemälde integriert. Diese ›action-collages‹ wurden immer größer und raumgreifender. Einige Teile »**ragten weiter und weiter von der Wand weg in den Raum hinein und beinhalten mehr und mehr hörbare Elemente: Klänge von Türsummern, Glocken,**



1



"Tisch"
Kor-Tisch, Hartfaserplatte, 5 Basistaalrescher, 8 Gläser, Computer & Performer, (1994)

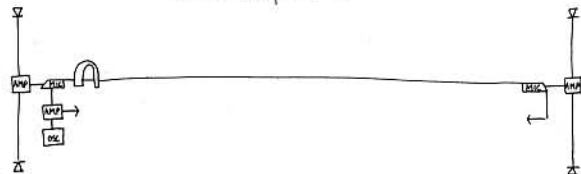


Ein runder, weißer Tisch (110 cm im Durchmesser), und 8 im Quadrat (33 x 33 cm) angeordnete Gläser.
Die Tischplatte ist eingeteilt. In einem der Tischbeine verschwindet ein dickes Kabel.
Der Performer schaltet eine Klangquelle ein. Er über das Kabel mit dem Tisch verbunden ist, auf dem Tisch entsteht ein kaum hörbar tiefer Schwingen. Die Tischplatte und die Gläser vibrieren.
Sehr langsam verschieben sich die Gläser in Richtung Tischrand,
abund zu stößen sie auf dem Weg aneinander und klirren eine Weile.
Nach 30 bis 40 Minuten erreicht ein Glas den Tischrand.
Durch das Glas auf der Platte kann es sich nicht in 10 Minuten und mehr über dem Abgrund halten.
Weil es nicht zurückgeschoben wird es herunter und zerbricht, wird es zurückgeschoben beendet der Performer die Aufführung
(unter der lediglich lose aufgelegten Tischplatte befindet sich 5 Basistaalrescher)

original: 1994 by Jens Brand

2/3

Music on a Long Thin Wire



Behind a long metal wire (81 music wire or equivalent) across a performance space. After both ends to the top edges of the tops of tables or other furniture platforms and fix them. Head with clamps, holding weights over platform, a thin flexible metal strip. Rest all ends of the wire to the supports of the amplifier, forming a resonant coupling loop. Instant wood, metal, or other resonant bridges under the wire at both ends. Set a long magnet clamp on the table at one end, effect the height of the wire so that it passes directly between the poles of the magnet. Attach microphones to the bridges and route them through amplifiers to loudspeakers.
Send the wire with a sine wave oscillator, causing it to vibrate from the interaction between the current in the wire and the magnetic field across it, in ways determined by the frequency and amplitude of the driving signal and the length, size, weight and tension of the wire.
Pick up the sounds of the vibrating wire with the microphones on the resonant bridges and amplify them in stereo returning through the loudspeakers.
Tight the wire so that the modes of vibration are visible to viewers.

4

Alvin Lucier



Spielzeuge, etc.¹⁸. Seine nächste Ausstellung verwandelte die Galerieräume in ein Environment, in dem »jede Stunde fünf im Raum verteilte Tonbandmaschinen für etwa 15 Minuten elektronische Klänge spielten, die [er] komponiert hatte«¹⁹.

Kaprows Beschreibung des klanglichen Anteils seines Environments läßt sich bereits auf spätere Klanginstallationen übertragen. Auch er komponiert nicht Musik, sondern Klänge, die, statt live erzeugt zu werden, aus Lautsprechern erklingen. Es gibt keinen Aufführenden, der die Tonbandgeräte bedient, und sollte man das Ein- und Ausschalten doch beobachten können, so ist dies zumindest nicht von Bedeutung, hätte keinen Performance-Charakter. Außerdem sind die Wiedergabegeräte im Raum verteilt, und der Besucher ist frei, sich zwischen ihnen zu bewegen. Er mag so lange in dem Environment verweilen, wie es die Öffnungszeiten der Galerie zulassen.

Doch war dies für Kaprow nur eine Zwischenstufe: **»Ich sah sofort, daß jeder Besucher des Environments ein Teil dessen war. [...] Und so gab ich ihm Beschäftigungen, wie etwas zu bewegen, Schalter zu benutzen – nur wenige Dinge. Besonders zwischen 1957 und 1958 führte dies zu einer mehr [partiturhaft] festgelegten Verantwortung für diesen Besucher. Ich bot ihm mehr und mehr zu tun an, bis sich daraus das Happening entwickelte.«**²⁰

Die interaktive Installation vermittelt somit formal wie historisch zwischen Environment, Klanginstallation und Happening²¹. Am Schnittpunkt dieser drei Sparten stehen Arbeiten wie Jens Brands **Tisch** für Resopaltisch, Hartfaserplatte, fünf Baßlautsprecher, acht Gläser, Elektronik und Performer von 1994.²² Die Aufgabe des Performers beschränkt sich hier auf das Ein- und Ausschalten eines Klangtisches, dessen geölte Tischplatte mittels tiefer Frequenzen zum Schwingen gebracht wird. Durch die Vibration bewegen sich auf dem Tisch stehende Gläser, stoßen klirrend aneinander und erreichen schließlich den Rand der Tischplatte, von der sie herunterzufallen drohen. Die Aufführung endet, wenn ein Zuschauer eingreift und ein Glas auf den Tisch zurückschiebt, um es vor dem Zerbrecen zu bewahren, oder ein Glas auf dem Boden aufschlägt.

Obwohl der Performance-Charakter dieses Stückes minimal ist, handelt es sich bei seiner Umsetzung stets um »Aufführungen« von etwa 40 Minuten Dauer. Der Besucher bestimmt das Geschehen, wenn er auch nicht in der gewohnten Weise zeitlich oder räumlich ordnend eingreift. Die Interaktion ist möglich, sie ist aber nicht nötig, damit überhaupt etwas geschieht, und der Zuschauer wird auch nicht zu ihr aufgefordert. Trotzdem endet die »Performance« immer seinetwegen: weil er eingegriffen oder weil er sich der Verantwortung entzogen hat. Wegen der äußerst langsamen Bewegung der Gläser dominiert der tiefe Klang, der jedoch nicht zu lokalisieren ist.²³ So sperrt sich das Stück gegen jede Kategorisierung.

Die idealtypische Klanginstallation kennt keinen Aufführenden. Die Arbeit des Künstlers beschränkt sich hier auf den Aufbau der Installation. Doch auch in

- 1 Karen Frimkess Wolff, **The Keeper, Diagramme, Tinte auf Papier, 1977**
- 2 **Wired Transmission of Music – A. microphones; B. amplifier; C. loudspeaker; aus: Carlos Chavez, Toward A New Music. Music and Electricity, 1937**
- 3 **Jens Brand, Tisch, Partitur, 1994**
- 4 **Alvin Lucier, Music on a Long Thin Wire, Partitur, 1977**

dieser Hinsicht ist die Grenze zwischen Klanginstallation und Performance fließend. Schließlich sind Arbeiten denkbar, die in beiden Sparten realisiert werden können, wie Alvin Lucier einmal betonte: »**Mein Problem ist zu entscheiden, welche Werke installiert und welche aufgeführt werden sollten.**«²⁴ Als Beispiel mag seine **Music on a Long Thin Wire** für Tongenerator und elektronisches Monochord von 1977 dienen, deren gespannten Draht er zunächst – der heute veröffentlichten Partitur gemäß – zusammen mit verschiedenen Improvisatoren in Konzerten zum Schwingen brachte. Erst später richtete Lucier dieses Stück als Klanginstallation ein. Auch ohne künstliche Einwirkung verändert sich die Spannung des Drahtes immer wieder geringfügig, was zu äußerst langsamen klanglichen Veränderungen führt.²⁵

Der lange, durch den Raum gespannte Draht markiert außerdem den Übergang zwischen Klanginstallation und Klangskulptur. Lucier betont ausdrücklich den visuellen Aspekt, wenn er den Draht so beleuchtet, daß »seine Schwingungsweisen für den Betrachter sichtbar werden«²⁶. Damit wird die Herkunft der Klänge transparent, der Draht wird als Instrument vorgestellt. Wie eine Plastik kann die Anordnung an verschiedenen Orten aufgebaut werden, ein enger Raumbezug wie bei der Klanginstallation existiert nicht.

Daß Bill Fontana den Begriff Klangskulptur auch für Klanginstallationen gebraucht, zeugt erneut von der Schwierigkeit, die Klangkunst präzise in Sparten zu differenzieren. »Klangskulptur« betont die Körperhaftigkeit von Klängen, ihre skulpturale Eigenschaft »Raum zu besetzen«²⁷. Wiederkehrendes Konzept von Fontanas Arbeiten ist dann auch die Übertragung von Umweltklängen an einen anderen Ort, etwa von der Brooklyn Bridge zum Vorplatz des World Trade Center in New York (**Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge**, 1983). Die so entstehende »Konfrontation zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren«²⁸ führt beim Rezipienten nach anfänglicher Irritation unweigerlich zur Imagination des unsichtbaren, nur akustisch vermittelten Raumes.

Während sich Fontana beim Erzeugen eines imaginären akustischen Raumes übertragener realer Klänge bedient und durch deren Wiedererkennbarkeit akustische Räume assoziativ visualisierbar macht, etabliert Martin Supper in **Stehende Wellen** (1986)²⁹ eine reale akustische Geographie. Angeregt von La Monte Youngs Klang-Environments mit Sinustönen, nutzt Supper in seiner immer wieder modifizierten Installation das Phänomen der stehenden Wellen. Dabei wird von einem in die Wand eingelassenen Lautsprecher eine Sinus-schwingung gegen die genau parallel gegenüberliegende Wand des Raumes abgestrahlt, wobei die Entfernung zwischen den Wänden ein ganzzahliges Vielfaches der Wellenlänge beträgt. So entsteht eine Totalreflektion, und es bilden sich feste Wellenberge und -täler aus. Geht der Besucher nun durch den Raum, hört er an den Wellenbergen den Sinuston am deutlichsten, während dessen Lautstärke auf dem Weg zum Wellental hin abnimmt, wo er ganz verschwindet.

Hier heben sich nun die eingangs erörterten Konzeptionen des akustischen Raumes in elektroakustischer Musik und Klanginstallation dialektisch auf. Die entstehende Klang-Geographie ist weder Produkt einer realen Bewegung von Klängen (Bewegung zwischen im Raum installierten Lautsprechern), noch wird sie aufgespannt in einem künstlichen imaginären Raum (Illusion von Bewegung in Stereo- oder Quadrophonie), sondern sie ist »plastisches« Resultat des Zusammenspiels einfachster Raum- und Toneigenschaften. Der Raum selbst wird Instrument.

- 1 Carlos Chavez, **Toward A New Music. Music and Electricity**, aus dem Spanischen übersetzt von Herbert Weinstock, New York 1937, Reprint New York 1975. Alle Übersetzungen aus dem Englischen vom Autor.
- 2 Ebenda, S. 77.
- 3 Vgl. Charles Weyl, »The Orchestra On The Air« in *Modern Music* 8, 1930, 3, S. 20-24.
- 4 Vgl. Max Bruinsma, »Notes of a Listener« [1985] in *Sound by Artists*, hrsg. v. Dan Lander und Micah Lexier, Toronto 1990, S. 89-96, hier S. 89.
- 5 Leopold Stokowski, »New Vistas in Radio« in *Atlantic Monthly* 155, 1935, 1, S. 1-16, hier S. 7.
- 6 Chavez, a. a. O., S. 86.
- 7 Gerald Bennet, »Imaginäre Räume« in *Musik und Raum*, hrsg. v. Thüning Bräm, Basel 1986, S. 91-94, hier S. 92.
- 8 Auf Seiten der Ingenieure war man sich dieses Phänomens schon früh bewußt. Vgl. etwa Robert M. Morris und George M. Nixon, »NBC Studio Design« in *Journal of the Acoustical Society of America* 8, 1936, S. 81 ff.
- 9 Ursprünglich war ein fünfter Lautsprecher an der Saaldecke vorgesehen.
- 10 Karlheinz Stockhausen, »Musik im Raum« [1958] in ders., *Texte*, Bd. 1, Köln 1963, S. 152-175, hier S. 153.
- 11 Karen F. Wolff, »Drawing with Sound« in *Leonardo*, 24, 1991, 1, S. 23 ff., hier S. 25.
- 12 Armin Zweite, »Prozesse entlassen Strukturen, die keine sind. Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von Joseph Beuys« in *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlin, Bd. 1, hrsg. v. Heiner Bastian, München 1988, S. 69 ff., hier S. 69.
- 13 Max Neuhaus, »Program Notes« [York University Toronto, 1975] in ders., *Sound Works*, Ostfildern 1994, Bd. 1, S. 34.
- 14 Diese Definition hat Golo Föllmer in seiner Studie *Klanginstallation und öffentlicher Raum*, Magisterarbeit TU Berlin, 1995, S. VII-X, rekonstruiert.
- 15 Karlheinz Stockhausen, »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Ausführungsdauer, Werkdauer und Moment« [1960] in ders., a. a. O., S. 189-210, hier S. 205.
- 16 Ebenda, S. 192.
- 17 William Duckworth, »Conversation with La Monte Young und Marian Zazeela« in ders., *Talking Music. Conversations*, New York 1995, S. 209-265, hier S. 253-255.
- 18 Allan Kaprow, »A Statement« in *Happenings. An illustrated Anthology*, hrsg. v. Michael Kirby, New York 1965, S. 44-52, hier S. 45.
- 19 Ebenda, S. 46.
- 20 Ebenda.
- 21 Einer Begriffsregelung von Richard Kostelanetz folgend, unterscheidet sich *Happening* von *Performance* dadurch, daß die Aktionen im ersteren Fall nicht festgelegt sind. Der Besucher kann an ihm teilhaben, es wird ihm nicht etwas vorgeführt. Vgl. Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York 1968, S. 7.
- 22 Die Erweiterung um einen Computer der Fassung von 1994-95 bleibt hier unberücksichtigt.
- 23 Tiefe Klänge lassen sich nur sehr schwer orten, und die Lautsprecher sind in diesem Aufbau für den Betrachter nicht sichtbar.
- 24 Alvin Lucier, »There are all these things happening. Thoughts on installations« [1994] in ders., *Reflections. Interviews, Scores, Writings*, hrsg. v. Gisela Grone-meyer und Reinhard Oelschlägel, Köln 1995, S. 520-535, hier S. 520.
- 25 Ebenda, S. 524-528.
- 26 Alvin Lucier, **Music on a Long Thin Wire**, 1977, Verbalpartitur, letzter Satz.
- 27 Bill Fontana, »The Relocation of Ambient Sound« in *Daidalos* 17, Sept. 1985, S. 104-107, hier S. 104.
- 28 Golo Föllmer, »Interview mit Bill Fontana am 18.3.95 in Paris« in ders., a. a. O., S. 90-96, hier S. 90.
- 29 Erstmals installiert unter dem Titel *Kymatochoros* (vgl. Burghard Engel, *Licht*, und Martin Supper, *Klang, »Kymatochoros«* in *Lichtjahre, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien* 1986, S. 428-429), seit 1989 als *Stehende Wellen* (vgl. »Irton«, *Katalog*, hrsg. von der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1994, S. 19-25).

wasser und die auflösung des mediums

douglas kahn

new york um die jahrhundertmitte 1952, ungefähr ein Jahr nachdem Jackson Pollock aufgehört hatte zu tropfen, begann John Cage zu gießen. In den 41 »events« von **Water Music** – Cages erstes Stück, mit dem er sich »dem Theater zu- und von der Musik abwandte«¹ – kam auch eine Entenpfeife zur Verwendung, die in eine Wasserschüssel geblasen wurde, sowie zwei Behälter zum Aufnehmen und Gießen von Wasser. Historisch betrachtet setzte dies eine Entwicklung der Avantgarde fort, die mit Luigi Russolos **Geräuschkunst** begonnen hatte, in der außermusikalische Klänge als Mittel zur Erneuerung der westlichen Kunstmusik dienten.² Cage hatte außerdem »irgendwoher die Vorstellung bekommen, daß die Welt aus Wasser, Erde, Feuer usw. zusammengesetzt ist, und hielt es für nützlich, sich auf das Wasser zu konzentrieren«³. Er fertigte dann »eine Liste von Dingen an, die Wasser beinhalten und theaterwirksam sein würden ... unterwarf alles dem Zufall und setzte es zusammen«⁴. Ein einfacher Vorgang: Water Music führte unwiderruflich den Gebrauch realer Wassergeräusche – Wasser wird nicht tonmalerisch von Musikinstrumenten nachgeahmt – in die westliche Kunstmusik ein. Diese war, im Gegensatz zu vielen anderen Musikkulturen der Welt, ganz besonders ausgetrocknet und nur langsam wieder zu bewässern. Und was noch wichtiger war: das alles stand stellvertretend für ein umfassenderes Zusammentreffen von Klang, Aufführung und Wasser/Flüssigkeit in der Kunst der 50er Jahre, das seinerseits von der Auflösung der klar bestimmten Grenzen des Objekts und dem Zusammenbruch disziplinärer Zwänge begleitet war.

Die nächste Künstlergeneration – lärmend, feucht und voller Tatendrang – hatte den Hintergrund verschiedener Disziplinen und Medien, arbeitete in Zwischenräumen und innerhalb manch weiterer Verbindungen. Viele der Künstler waren sehr interessiert an Cages Ideen, besonders diejenigen, die sich mit Happenings und Fluxus beschäftigten. Sowohl Allan Kaprow als auch George Brecht entwickelten ihre Ideen von Happenings bzw. Fluxus-Events, als sie in den späten 50er Jahren Cages Klasse für »Experimentelle Komposition« an der New School for Social Research in New York besuchten. Dort wurden Performances schriftlich aufgezeichnet, um sie im Klassenraum selbst stattfinden zu lassen, wobei sogar die Fliesen des Fußbodens ein korrespondierendes graphisches Element zu den notierten Aktionen bereitstellen konnten. Solche austauschbaren Quadrate spielten in Cages eigenen Werken eine entscheidende Rolle: In seiner Komposition **Sixteen Dances** (1950) benutzte er große Tabellen zur Erstellung der Partitur (die später als ein theatralisches Moment in Water Music wieder erscheinen sollten); diese machten Cage erstmals auf die Möglichkeiten aufmerksam, die in Zufallsoperationen sowie in der Zurücknahme auktorialer und expressiver Elemente von Kunstwerken liegen. So brachte eine Verfahrensweise, die von einem Komponisten in Zusammenarbeit mit einem Tänzer entwickelt worden war, die bildenden Künstler Kaprow und Brecht dazu, sich verstärkt notierten Performances zuzuwenden: Kaprow, indem er Performances und Objekte räumlich entwickelte; Brecht, indem er Wortpartituren auf Karten schrieb, um sie per Post an die unbestimmten Orte zu schicken, an denen das tägliche Leben der Menschen stattfindet. Außerdem schufen diese beiden bildenden Künstler neuartige Zugänge zum Klang. Auch wenn man ihre frühe Entwicklung untersucht, stellt man fest, daß, obwohl in den ausgehenden 50er Jahren entscheidende Momente im Umkreis von Cage in Erscheinung traten, viele dieser Ideen von Flüssigkeit, Performance, Zusammenbruch der Disziplinen

und Medien – und ganz besonders vom Zufall – bereits in der ersten Hälfte des Jahrzehnts neben anderen neuen Anregungen entstanden waren, nämlich in Pollocks geistigem Umfeld, wenn nicht durch Pollock selbst.

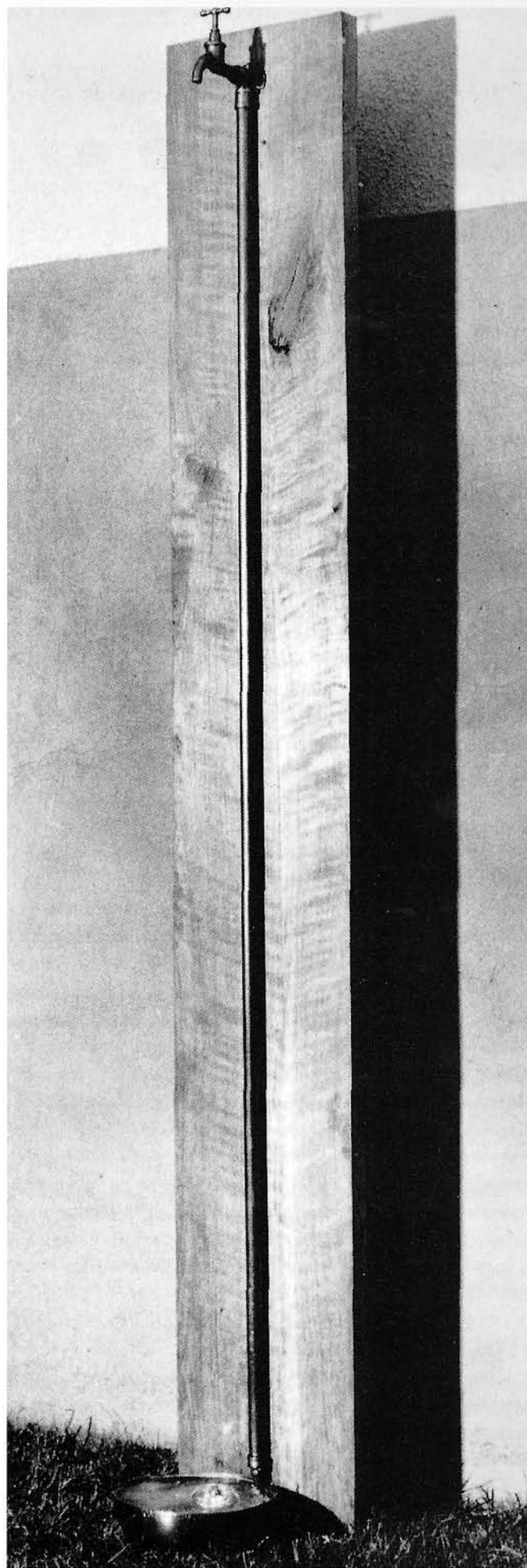
Vieles in der Pollock-Rezeption konzentrierte sich auf eine kurze Äußerung, die in der ersten und einzigen Ausgabe von **Possibilities** (Winter 1947-48) veröffentlicht worden war. Die Überlegungen kreisten um die Bedeutung von zwei »in«. Das erste erschien im Zusammenhang eines Vergleichs, den er zwischen seiner eigenen Art, auf dem Fußboden zu malen, und den Sandmalereien amerikanischer Eingeborener zog: »**Auf dem Fußboden ist es mir bequemer. Ich fühle mich näher, mehr als Teil des Gemäldes, ich kann ja auf diese Weise um es herumgehen, von allen vier Seiten arbeiten und buchstäblich im Gemälde sein.**« Das zweite hatte stärker psychologische Bedeutung: »Wenn ich drin bin, bin ich mir nicht bewußt, was ich tue.«⁵ Cage, dessen Geringschätzung Pollocks wohlbekannt war, antwortete auf Umwegen (und ohne Namen zu nennen) in seinem Artikel **Forerunners of Modern Music** (1949). Für ihn lege etwa die »Dinghaftigkeit einer Arbeit« (etwa eines Gemäldes) »unüberwindliche Hindernisse in den Weg zur unmittelbaren Begeisterung«⁶. Stattdessen feierte er den »magnetischen Draht«, der für »synthetische Musik« verwendet wurde: eine Kunst, die man leicht auslöschen und verändern konnte (im Gegensatz zur »Musique concrete«, die immer noch auf Plattenspielern erstellt wurde), ein Kompromiß zwischen dem dauerhaft fixierten (und getrockneten) Charakter des Objekts (der Malerei) und der Kurzlebigkeit von Aufführungen. Cages praktische Erfahrung mit magnetischem Tonband bei der Herstellung von **Williams Mix**, einem anderen Stück aus dem Jahre 1952, ließ ihn sogar aufgezeichnete Klänge als zu sehr objektbezogen betrachten. Der Grund jedoch für Cages Kontroverse mit Pollock stand in Zusammenhang mit dem verbreitetsten Sprachbild unseres Jahrhunderts, das sich auf Wasser und Hören bezieht – musikalische Zeit als fließendes Wasser: nämlich daß die Möglichkeit der Bewegung in der Zeit nicht nur die Auflösung der Objekte mit sich bringt, sondern auch die Ausräumung der »Hindernisse auf dem Weg zur unmittelbaren Begeisterung«. Viele hätten Cage widersprochen und stattdessen darauf hingewiesen, daß die Ausführungsaspekte von Pollocks »dripping« eine tiefgreifende Destabilisierung des Objekts darstellten. Es ist wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, daß hier Vorstellungen der Performance unangemessen auf Malerei übertragen wurden, wobei der Aufführungscharakter die Heiligkeit des Objekts bedrohte, sowie auf Musik, die ja keine Gegenstände als solche hatte und über eine entwickelte Aufführungspraxis verfügte. In diesem Sinne stellte Pollocks »dripping« eine Auseinandersetzung zwischen dem Ausführenden und dem auflösbaren Objekt dar, die die Aufmerksamkeit weg vom Gemälde als Objekt auf den Akt des Malens hin lenkte (was zudem oft mit Jazzimprovisation in Verbindung gebracht wurde). Dies kann man Cages bemerkenswertem Beitrag zur Performance gegenüberstellen: seinem berühmten Stille-Stück **4'33"**, ein weiteres Stück aus dem Jahre 1952 und sicherlich eines der einflußreichsten Kunstwerke der 50er Jahre. Bei der musikalischen Aufführung, in der Aktivität alles ist, tut der Pianist fast nichts.

Und dennoch: Genau wie das Zurücknehmen der musikalischen Klänge die Musikalisierung aller Klänge zur Folge hatte, so führte die Unterdrückung der musikalischen Aufführung schließlich zur Ausdehnung der Performance auf Theater, Konzept und Alltagsleben; beides folgte aus Cages Absicht, sich aus dem Kunstwerk zurückzuziehen, damit das Kunstwerk überall sonst sein

konnte. Somit zerstörte einerseits Pollocks ›action‹ das Objekt, während andererseits Cages theaterwirksames Denken die Bühne öffnete für die aufführungsbezogene Auseinandersetzung mit einer ganzen Reihe von Objekten. Kaprow verstand Pollocks ›in‹ hauptsächlich als ein Phänomen des Eintauchens (mit den dazugehörigen Wasser-Assoziationen): als eine Räumlichkeit, in der seine eigenen Assemblagen von den Wänden weg als Environments in den Raum gestellt wurden, und als ein psychologisches Delirium, wobei die Spuren von Pollocks eigener performativer Hingabe (bekannt geworden durch Hans Namuths Photographien und seinen Film, die Pollock beim Malen zeigen) und selbst die Größe der Gemälde dazu dienten, den Betrachter zu umfassen. **»Wenn Jackson Pollock davon sprach, im Werk zu sein, während er malte, war das insofern wahr, als er mitten in den Farbpfützen stand, die er gerade ausgegossen hatte, während andere dadurch entstanden, daß er sich herumbewegte. Mit ein bißchen Anstrengung könnte sich ein Betrachter vor dem fertigen Gemälde in den gleichen Zustand des Eintauchens einfühlen.«**⁷

Während Kaprow in Cages Klasse begonnen haben dürfte, Performances schriftlich zu fixieren, stammte sein Begriff von Performance bereits von Pollock und der Idee der Aktion, wie sie in Harold Rosenbergs berühmtem Aufsatz **The American Action Painters** von 1952 eingeführt worden war. (Rosenberg leitete seinen Begriff von ›Aktion‹ aus einer Übersetzung des deutschen Dadaisten Richard Huelsenbeck ab, die in derselben Ausgabe der **Possibilities** erschienen war wie Pollocks Äußerung.) Kaprow bemerkte: **»Meine Studien bei Cage folgten einer Richtung, die ich einige Jahre zuvor eingeschlagen hatte, als ich mit den Auswirkungen beschäftigt war, daß ›action-painting‹ – besonders von Pollock – nicht zu mehr Malerei führte, sondern zu mehr Aktion.«**⁸ Das galt zu dieser Zeit gleichermaßen für zahlreiche Künstler, die entlang der Linie von ›action-painting‹ zur Performance arbeiteten wie Georges Mathieu, Yves Klein, der Wiener Aktionismus, die Gutai Gruppe und Nam June Paik mit seiner ›action music‹. Aktion löste in jeder Hinsicht die Grenzen des Objekts der Malerei auf. Als ein Ergebnis hiervon schien sich der Vorrang der Aufmerksamkeit zu verlagern: War sie einst darauf gerichtet, was an einem Gemälde abgeschlossen war, bewegte sie sich nun zeitlich rückwärts, darauf hin, was während des Malprozesses selbst in Erscheinung trat. Dementsprechend wurde Farbe wieder flüssig. Vor Pollock erwartete man von einem Bild, daß es trocknet.

Pollocks Umgang mit Raum, Performance und Flüssigkeit war zentral für Kaprows Verständnis von Klang in seinen eigenen Arbeiten. In Namuths Film, in dem Pollock von unten aufgenommen wurde, während er auf eine dicke Glasscheibe malte, beobachtete Kaprow, wie der Raum über der Glas-/Leinwandebene durchgezogen war mit Farbschleifen und -linien, die verzerrt in der Luft hingen, ehe sie durch ihren Fall auf der Oberfläche fixiert wurden. Er zog eine Parallele zwischen diesen zarten, in die Luft skizzierten Quasi-Objekten und der Natur der Klänge. Ebenso verglich er die Fähigkeit des Klanges, einen Effekt zu produzieren (als käme etwas aus der Wand heraus), mit dem Effekt, der durch die ›Grenzenlosigkeit‹, die schieren Ausmaße von Pollocks Gemälden erreicht wird. Kaprow, der bereits früher von der Malerei zu einer ›action collage‹ gewechselt hatte, begann 1956 damit, »Summer und Klingeln« in seine Arbeit einzubeziehen, die »zu einzelnen Zeitpunkten erklangen, etwa durch den Eingriff eines Zuschauers, der eine Lichtschranke durchquerte oder einen Knopf drückte. Sie waren Teil von Assemblagen und begannen,



1 George Brecht, Drip Music – Fountain, 1963/70; Eichenbohle, senkrecht, mit Wasserhahn und Leitung in Bronze sowie Auffangschale in Messing, Höhe 2 m, Sammlung Wolfgang Feelisch, Remscheid

aus der Wand zu wachsen.«⁹ Darüber hinaus war es die Art und Weise, wie Klang aus der Wand in den Raum hineinstrahlte und ihn füllte, die erstmals die Möglichkeiten von Environments nahelegte. »**Ich fühlte mich danach, so schnell wie möglich in die Welt hinauszugehen, in der diese Dinge vorkamen. Das war besser, als sie zu illustrieren oder flache Reliefs zu machen, was es letztlich ja war. Mit all den Klängen darin war es für mich klar, daß ich schnell vorwärts kommen und den ganzen Raum zur Assemblage machen konnte, ich konnte Leute sich darin bewegen und verschiedene Dinge tun lassen ... Dies wurde das ›Environment. Das geschah 1957.**«¹⁰

Ende 1957 wollte Kaprow Klang intensiver in seine künstlerische Arbeit integrieren, um, wie er seinem Freund George Brecht sagte, ein »noisician« zu werden, denn er »war eher am Geräuschaspekt von Klang interessiert als an seinem musikalischen Aspekt«¹¹. Brecht überredete ihn, mit Cage Kontakt aufzunehmen, und nach ihrem ersten Treffen, bei dem er einige einfache Tonbandtechniken kennenlernte, beschloß Kaprow, sich in Cages Klasse einzuschreiben. Kaprow entwarf sein erstes Happening im Zusammenhang mit dieser Klasse; angeregt wurde er hierzu sowohl von Cages Beschreibung des theaterartigen Stückes, das er 1952 (seinerseits inspiriert von Antonin Artaud) am Black Mountain College komponiert hatte (heute bekannt als das »erste« Happening), als auch von den Zusammenkünften mit Künstlern aus der Stadt, die in Kaprows Bauernhaus und auf dem nahegelegenen Grundstück des Bildhauers George Segal stattfanden.

1959 veröffentlichte Kaprow das Skript **Something to take place: a happening** und veranstaltete **18 Happenings in 6 Parts**; beide gebrauchten oder sahen den Gebrauch von Klang in vielfältiger und für diese Zeit einzigartiger Weise vor. Das Script schloß ohne Rücksicht auf Technik und Ausführung Dinge ein wie: langweiliger Klang, »tiefer Klang (ungefähr siebzehn Hertz, den Boden beben lassend)«, Klang, der bei der Ausführung einer Aufgabe erzeugt wird, »wilder, andauernder Lärm«, »kurzes Atemgeräusch... Wandel in knackende, beinahe tonhöhenlose Rhythmen« und »ALTER MANN SCHREIT wütend, sich wild in alle Richtungen wendend, und wird von Klängen unmöglich hoher Frequenz begleitet, die über die Lautsprecher aus jeder Ecke des Raumes kommen, einer nach dem anderen«¹². Natürlich gab es für Kaprows räumlichen Aufmarsch von Klängen schon einen Vorläufer in den angeordneten Lautsprechern von Cages **Williams Mix**, während seine Vorliebe für das Eintauchen ihre vollständige akustische Sättigung erst im Werk von La Monte Young und dem »Theatre of Eternal Music« finden sollte.

Während man für Kaprow zeigen kann, daß seine psychisch-räumliche Vorstellung des Eintauchens unmittelbar mit den Wasser-Sprachbildern verbunden war, werden bei George Brecht die Verbindungen zwischen Wasser und Klang in unterschiedlichen Stücken deutlich, wohl in keinem so sehr wie im vielleicht charakteristischsten Fluxus-Event, **Drip Music**, dem Stück, das Brecht zum zweitberühmtesten »dripping«-Künstler gemacht hat.

Drip Music (Drip Event)

Für ein- oder mehrfache Aufführung

Eine tropfende Wasserquelle und ein leeres Gefäß sind so angeordnet, daß das Wasser in das Gefäß hineinfällt. Zweite Version: tropfen.

1957 schrieb Brecht den Aufsatz **Chance-Imagery**, in dem er die Rolle des Zufalls in Wissenschaft, Mathematik, Philosophie und Kunst skizzierte und einen

ganzen Abschnitt Pollock widmete, den er zu dieser Zeit als denjenigen Künstler betrachtete, der den Zufall in seinen »dripping«-Gemälden oder, wie Brecht sie nannte, »Zufallsgemälden von ungefähr 1947-1951«¹⁴ am besten einbezog. Er dachte, daß Pollocks »Verzicht auf bewußte Kontrolle«, während er im Gemälde ist, Material und Technik in einen Zustand zufälligen Fließens entließe: »die unendliche Zahl veränderlicher Größen, die den Lauf flüssiger Farbe beeinflussen [...] die Viskosität, Dichte, das Fließverhalten der Farbe in jedem Augenblick«. Diesen Prozeß übertrug er zur selben Zeit auf seine eigenen Zufallsgemälde, die er in einer Art Batik-Technik anfertigte, indem er ein zusammengeknülltes Bettlaken sich mit Tinte vollsaugen ließ. Bei ihrer ersten Begegnung war Cage von Brechts Zufallsgemälden beeindruckt, und Brecht erkannte rasch, als er später im selben Jahr Cages Klasse besuchte, daß Cage und nicht Pollock den raffiniertesten Zugang zum Zufall entwickelt hatte.

Brecht entsprach dem neuen Künstlertypus, der sich frei zwischen verschiedenen künstlerischen Verfahrensweisen bewegte und sie zu einer neuen Poetik zusammenschmolz. Wie bei vielen anderen Künstlern lagen zahlreiche seiner Quellen außerhalb des eigentlichen Bereiches der Kunst. Als er bei Johnson & Johnson als Chemiker arbeitete, wurde er unter anderem mit der Entwicklung und dem Test von Tampons beauftragt. Daraufhin entstand eine Arbeit, die er **Burette Music** nannte und von der ein direkter Weg zu der in Cages Klasse aufgeführten **Drip Music** führt: In ihr ist eine Anzahl kleiner Büretten im verdunkelten Klassenraum zufällig verteilt, dem System der nummerierten Fußbodenplatten folgend, und so eingerichtet, daß sie ganz langsam tropfen – wie er in sein Notizbuch schrieb »Events in sound-space. (J.C.)«¹⁵. Innerhalb der Tradition westlicher Kultur sah er die bestmögliche Verbindung von Kunst und Wissenschaft in der Alchimie – eine Praktik, die viele Verbindungen zu Flüssigkeit bietet mit ihren Destillaten, Tinkturen und Wässerchen, mit ihrer Jungfrauenmilch, ihren Lebenselixieren und Jungbrunnen. Was die östliche Kultur betrifft, beschäftigte er sich bereits lange vor seiner Begegnung mit Cage begeistert mit Zen und allgemein mit dem Buddhismus, in erster Linie anhand der Schriften D.T. Suzukis. Vielleicht ist ihm die Passage über Klang und Wasser in Suzukis **Living by Zen** (1949) aufgefallen – eines der vielen zu dieser Zeit erhältlichen Zen-Bücher in englischer Sprache –, in der das Tropfen die »gegenseitige Verschmelzung der unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen« verdeutlicht (eines der Hauptanliegen Brechts), die »den Gegenstand des Satori bildet ...«¹⁶.

Wenn du mit den Ohren siehst

Und mit den Augen hörst,

Wirst du niemals Zweifel hegen:

Wie natürlich fällt der Regen

Wenn er aus der Traufe tropft!

Nach Suzuki bezeichnen die vertauschten Sinneswahrnehmungen »die Transzendenz der Sinnes- und Verstandeswelt sowie den Eintritt in einen Zustand der Dinge, der vor der Unterscheidung von Licht und Dunkel, gut und schlecht, Gott und seiner Schöpfung liegt.« Schon vor ihrer Begegnung mit Cage hatten sich sowohl Brecht als auch Kaprow in Artikeln die Frage nach möglichen Zen-Aspekten bei Pollock gestellt.

Das Geräusch tropfenden Wassers war das entscheidende Zeichen, daß die Schleusen geöffnet wurden. Es gab die 60er Jahre hindurch eine Flut wasserbezogener Happenings und Fluxus-Stücke, von denen viele mit Geräuschen

arbeiteten, und einen Schwall gleichermaßen feuchter und geräuschvoller künstlerischer Arbeiten, der international unvermindert anhält. Eine bemerkenswerte Änderung war jedoch, daß Wasser nicht mehr länger als träges künstlerisches Material verwendet wird, sondern daß aufgrund wachsender ökologischer Zwänge seine Geräusche immer politischer geworden sind. Uns bleibt die Frage, was die Strömungen und Auflösungserscheinungen der 50er Jahre bedingt hat.

.30

DUCK WHISTLE IN
BOWL OF WATER
(AS LONG AS BREATH HOLDS -
BUT NOT PAST 52.5)
mf

1.185



.....

2 John Cage, *Water Music*, 1952

Übersetzung aus dem Englischen: Gregor Schmitz-Stevens

- 1 Michael Kirby und Richard Schechner, 'An Interview with John Cage' in *Tulane Drama Review*, Bd. 10, Nr. 2, Winter 1965, S. 60.
- 2 »...Ich verwendete Klänge, die aus musikalischer Sicht zu dieser Zeit verboten waren. Man konnte zu dieser Zeit mit jedem modernen Komponisten sprechen, und ganz gleich, wie aufgeklärt er war: er hätte es abgelehnt, banale musikalische Klänge zu verwenden.« Ebenda, S. 61.
- 3 Ebenda, S. 60.
- 4 William Benson Fetterman, *John Cage's theatre pieces: Notations and performances*, Dissertation, New York University 1992 (Ann Arbor: U.M.I., Number 9222877), S. 95.
- 5 Jackson Pollock, 'My Painting' in *Possibilities 1*, Winter 1947-48, S. 78-83.
- 6 John Cage, 'Forerunners of Modern Music' in *Silence*, Middletown, 1961, S. 62-66. Cage war der Musikredakteur von *Possibilities*.
- 7 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1966, S. 165. Siehe auch Allan Kaprow 'The Legacy of Jackson Pollock' in *Essays on the Blurring of Art and Life*, hrsg. von Jeff Kelley, Berkley 1993, S. 4. *Legacy* wurde 1956, im Sterbejahr Pollocks, geschrieben und zwei Jahre später veröffentlicht.
- 8 Allan Kaprow, 'In Response', ein in *Tulane Drama Review* (10, 4 [T 32]) veröffentlichter Brief, nachgedruckt in *Happenings and Other Acts*, hrsg. von Mariellen R. Sandford. New York 1995, S. 219 f.

- 9 Unveröffentlichtes Interview mit Ellen Zweig (circa 1984), das seine Teilnahme an Cages Klasse an der 'New School' behandelt. Frau Zweig lieh mir dankenswerterweise ihre Tonbandaufzeichnungen.
- 10 Interview mit Ellen Zweig.
- 11 Interview mit Ellen Zweig.
- 12 Allan Kaprow, '18 Happenings in 6 Parts/the skript' in *Michael Kirby, Happenings*, New York 1965, S. 53-66.
- 13 Der Kritiker John Perrault beschrieb einmal Youngs Performance von *Map* als »beinahe unerträglich lautes, tiefhöriges elektronisches Brummen ... Zunächst schien es sogar so, als sei es zu gefährlich, den Saal zu betreten, weil der Klang schmerzhaft laut war, selbst als die Türen geschlossen waren. Das Eintreten war wie ein Schlag ins Gesicht mit einem heißen Windstoß oder so, als ob man einen Raum voller Salzwasser betrat und entdeckte, daß es überraschenderweise noch möglich war zu atmen.« (*Village Voice*, Februar 1968).
- 14 George Brecht, 'Chance Imagery' in Henry Martin, *Book of the Tumbler on Fire*, Mailand 1978, S. 148.
- 15 Brecht schrieb die Bemerkung auf die zweite Seite seines Notizbuchs für Cages Klasse. George Brecht, *Notebooks (I-III)*, hrsg. von Dieter Daniels, Köln 1991. Siehe *Notebook I* (Juni-September 1958), S. 4.
- 16 Daitos 'thirty-one syllables' in Daisetz T. Suzuki, *Living by Zen*, Tokyo 1949, S. 184.

musik- und zeitstrukturen in der neueren architektur

Musik ist Zeitkunst, sie entwickelt sich in der Zeit; Architektur ist zeitunabhängig. Jedoch erschließt sich ein Gebäude erst nach und nach, jeder neue Blickwinkel bedingt ein anderes räumliches Erlebnis.

So kommt man über Raum und Zeit zu einer Gemeinsamkeit, die dem Gedanken einer universalen Harmonie zwischen Architektur und Musik im traditionellen abendländischen Denken eine weitere Dimension hinzufügt: die der Bewegung im Raum.

Architektur definiert die Bewegung im Raum und wird durch sie lesbar. Architektur, meist als statisch und dauerhaft beschrieben, erlangt hier eine asynchrone Dimension, die sich dann offenbart, wenn man ein Gebäude benutzt, betritt – in dem Moment also, in dem man ihre konkrete Materialität in Besitz nimmt. Daß diese dynamische Komponente Einfluß auf die Entwurfsarbeit von Architekten vor allem in jüngerer Zeit nimmt, mögen die folgenden Ausführungen belegen.

synthese von raum, klang und licht

Das *Poème Electronique* von Le Corbusier, Iannis Xenakis, Edgard Varèse (1958): »Nicht einen Pavillon werde ich für Sie entwerfen, sondern ein elektronisches Gedicht und ein Gefäß, welches dieses Gedicht enthält; Licht, Farbe, Rhythmus und Klang, die zu organischer Synthese vereint sind.«¹ Diese Antwort erhält die Firma Philips 1956 von Le Corbusier auf ihre Anfrage, den Firmenpavillon auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel zu bauen. Philips hat für die Ausstellung geplant, statt einer Produktpräsentation dem Publikum mit einer Raum-Farb-Licht-Musik-Aufführung das Potential und technische Know-how der Firma vorzuführen. Für die Realisierung sind neben Le Corbusier als Architekt zunächst Benjamin Britten für die Musik und Ossip Zadkine für die Ausstattung vorgesehen.

Einmal dazu entschlossen, den Auftrag anzunehmen, gilt Le Corbusiers Interesse jedoch bald weniger der architektonischen Ausprägung des Pavillons als vielmehr dem audiovisuellen Spektakel, welches im Innern des Bauwerks

das Publikum vom technischen Können der Firma Philips überzeugen soll. Er beansprucht, die Aufführung selbst zu gestalten; weiterhin legt er mit Varèse den Komponisten seiner Wahl fest.

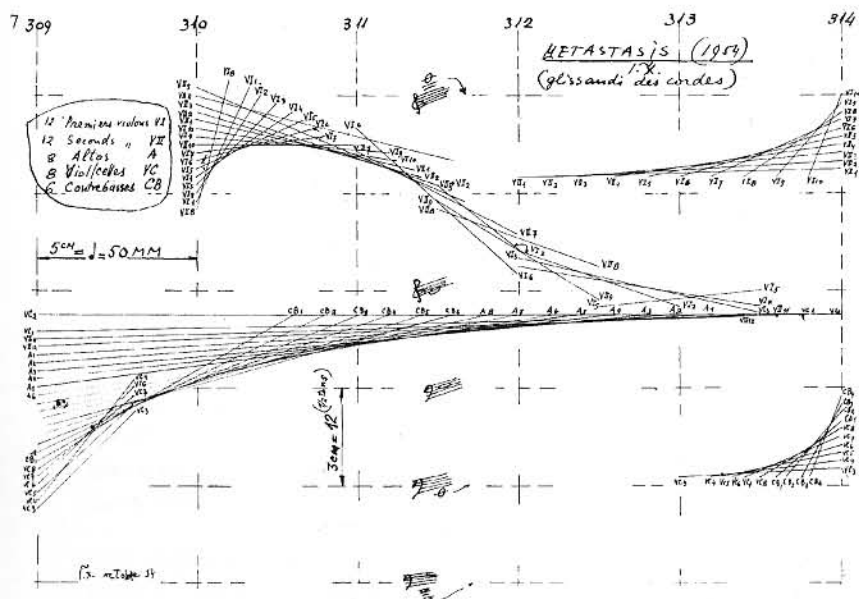
Für Le Corbusier ist das Projekt vornehmlich als Synthese künstlerischer Produktion interessant – im Juni 1956 schreibt er an Varèse: »Ich schlage vor, einen Pavillon zu bauen [...], dessen Äußeres nur aus Gerüsten besteht und dessen raison d'être sein Inneres ist. Dieses Innere wird in absoluter Dunkelheit liegen. Alle acht Minuten werden sechs- bis acht-hundert Menschen den Raum betreten oder verlassen. Also soll ein Ereignis von acht Minuten Dauer entstehen und diese Aufführung wird rein »elektrischer« Natur sein... eine Kreation der Modernen Zeit, ein elektrisches Zauberwerk.«²

Le Corbusiers Plan sieht einen magenförmigen Grundriß vor, dessen Ein- und Ausgangsmündungen den reibungslosen Zu- und Abfluß einer relativ großen Besuchermasse ermöglicht. In seinen Aufzeichnungen finden sich vor allem Skizzen, die er zur Aufführung des *Poème Electronique* anfertigt. Die konkrete architektonische Umsetzung des Pavillons allerdings überläßt Le Corbusier vornehmlich seinem damaligen Mitarbeiter Xenakis. Xenakis, Ingenieur und Komponist, entwickelt über dem vorgegebenen Grundriß eine räumliche Komposition aus gekrümmten Regelflächen. Sie entsteht aus der Notationstechnik seiner Komposition *Metastasis*. In dieser sieht Xenakis Tonflächen vor, die durch Glissandi der Saiteninstrumente erzeugt werden. Die Parameter, die diese Tonflächen festlegen, trägt er in ein Koordinatensystem aus Tonhöhe und -dauer ein: die Gestalt der graphischen Notation wird zum Ausdruck der dynamischen Kräfte, welche sie bestimmen (Abb. 1).

Aus den hyperbolischen Paraboloiden der Tonflächen der musikalischen Komposition wird die Außenhaut des Pavillons; die innerhalb der gekrümmten Flächen verlaufenden Geraden, aus denen sie aufgebaut sind, bilden die Zugglieder der vorgespannten Betonkonstruktion. Die Parameter musikalischer Komposition – Frequenz, Timbre, Lautstärke, Dauer – wandeln sich zu architektonischen: Raumfolge, Proportion, Konstruktion; und das daraus entstehende Volumen wird zur Hülle, an der sich Licht, Farbe, Rhythmus und Klang des *Poème Electronique* ausdrücken (Abb. 2).

Der Bezug zwischen musikalischer und architektonischer Komposition und dem in ihr stattfindenden Ereignis, ist nicht allein numerisch-linearer Natur, wie er im pythagoreischen Weltbild und seiner Verbindung von Musik und Architektur hergestellt wurde. Die innere Logik oder Struktur der Teile weist sie vielmehr als Einzelpunkte innerhalb einer Matrix aus, die zueinander in komplexe, mehrdimensionale Beziehungen treten: Dabei bestimmt nicht das Einzelobjekt und seine spezifische Ausprägung (als Bauelement, Einzelklang, Bild oder Farbe) die Gestalt der Komposition, vielmehr läßt die Beziehung der Einzellelemente innerhalb des Notationsfeldes diese als Gesamtsystem wirksam werden. Dabei sind Parameter und Einzelpunkte jeweils voneinander abhängig.

Mittels dieser inneren, »strukturellen« Verbindung gelingt es Le Corbusier, Varèse und Xenakis, der Aufführung aus Licht, Klang und Bildern eine architektonische Hülle zu geben, in der sich dieses Ereignis nach außen manifestiert. Ist es Le Corbusiers besonderes Interesse, mit dem *Poème Electronique* eine Synthese verschiedener Kunstgattungen und ihrer technischen Umsetzung zu erreichen, so gelingt es seinem Mitarbeiter Xenakis, der musikalischen Bestimmung des Gebäudes Gestalt zu verleihen.



die zeitliche dimension der architektur

The Manhattan Transcripts – Entwicklung einer Notation von Bernard Tschumi (1978).

Der Gedanke des Ereignisses, welches in der Architektur neben Programm und Bewegung form- und raumbildend wirkt, wird von Tschumi als Ausgangspunkt seiner Arbeit formuliert: »Der architektonische Raum ist kein passiver Raum, sondern ein Raum in Erwartung.«³

In seinem Manifest **The Manhattan Transcripts** entwickelte er eine Notationstechnik, in der Ereignisse neben architektonischem/urbanem Raum und Bewegung simultan festgehalten werden. Dabei wird Bewegung als abstrakte Graphik aus Linien und Pfeilen notiert oder aber mit Hilfe ganzer Körper, die sich durch den Raum bewegen und dabei Schneisen in Volumen schneiden oder volumetrische Bewegungskörper erzeugen. Räume werden mittels axonometrischer Zeichnungen, Grundrisse oder Schnitte notiert, Ereignisse durch Photographien festgehalten. Sie werden außerdem collagiert, um den Eindruck der Ausschließlichkeit eines einzigen möglichen Ereignisses oder Blickwinkels an einem Ort zu vermeiden (Abb. 3).

Durch das gleichwertige Nebeneinander von Bewegung, Raum und Ereignis wird die Abhängigkeit der räumlichen Wahrnehmung von einer aktuellen Situation demonstriert und der architektonische Raum gleichsam mit »Ereignis aufgeladen« (Abb. 4)

»Der Zweck der dreiteiligen Notation (Ereignis, Bewegung, Raum) ist es, den Aspekt des Erlebnisses und der Zeit einzuführen – Momente, Intervalle, Abfolgen – sie alle beeinflussen die Erfahrung der Stadt. Die Notation ist aus der Notwendigkeit heraus entwickelt, die Konventionen architektonischer Darstellung zu hinterfragen: Grundrisse, Schnitte, Axonometrien, Perspektiven.«⁴

Das Ereignis macht das Erleben von Raum zu etwas Zeitlichem, es beschreibt aber auch einen Umkehrpunkt, ein Momentum des Schocks, der Turbulenz und Orientierungslosigkeit. Es markiert eine radikale Veränderung räumlichen Erlebens, nicht allein quantitativer, sondern auch qualitativer Art. Anders als Raumprogramm und funktionale Zuordnungen ist das Ereignis nie vorherbestimmbar, es tritt ein – parallel zur geplanten Nutzung, indifferent oder konträr zu ihr: Das Ereignis aktiviert den geplanten Raum.

die aktivierung des raumes Diese »Eventualisierung«⁵ des Raumes findet sich seit den 80er Jahren in der Arbeit von europäischen und nordamerikanischen Architekten, etwa bei dem zitierten Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Greg Lynn, Zvi Hecker und Donald Bates. Auf unterschiedlicher formaler Ebene versuchen sie, der Dynamik von räumlichem Erleben gerecht zu werden.

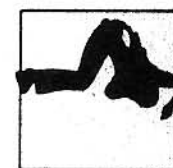
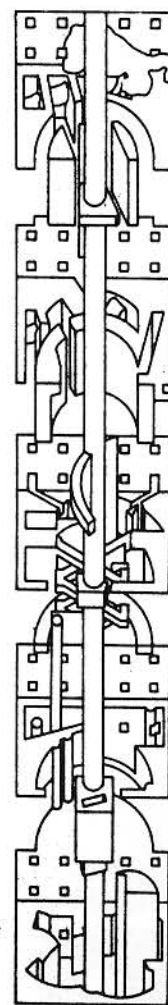
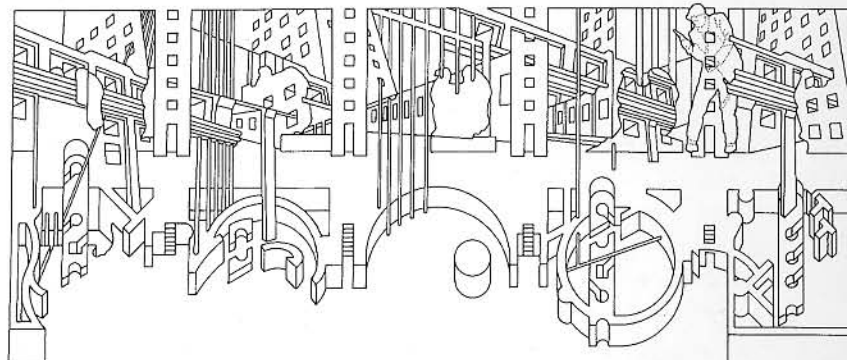
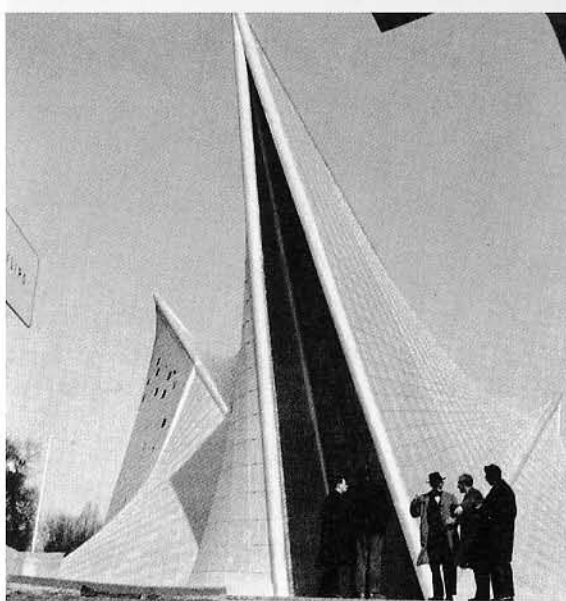
Die »Aktivierung des Raumes« verschiebt den Standpunkt des Betrachters, sie verschiebt aber auch den Standpunkt des Architekten: Räume gewinnen mehr Dimensionen, als es ihnen Funktion und Konstruktion allein zuweisen.

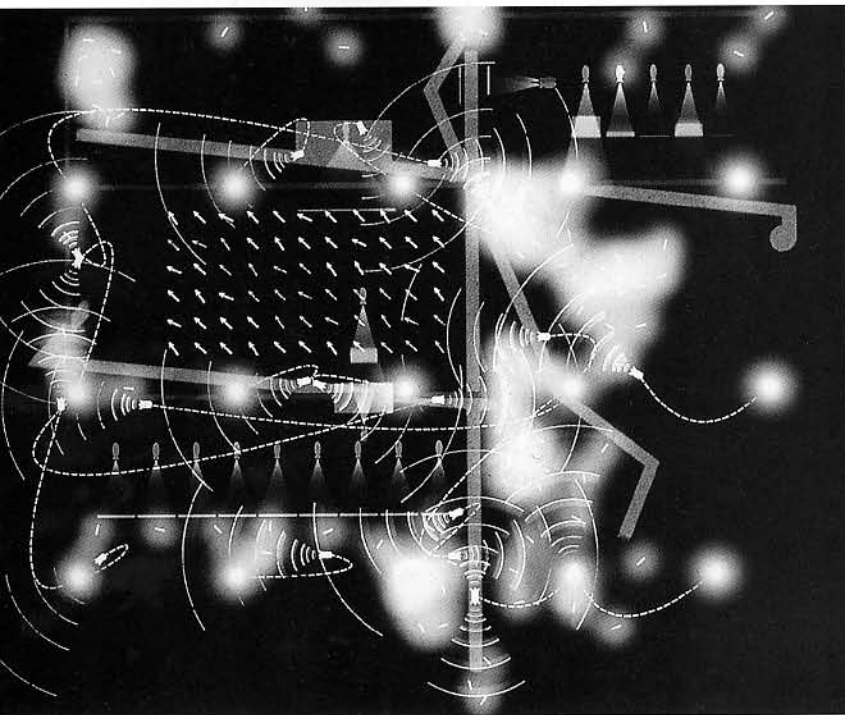
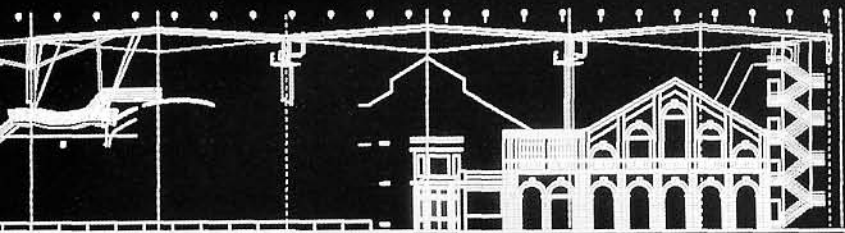
1 Iannis Xenakis, *Notation für Metastasis*, 1954

2 Iannis Xenakis und Le Corbusier, *Philips Pavillon*, Brüssel, 1958

3 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, *Der Turm/Der Fall*, 1978, London 1994

4 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, *Der Block*, 1978





5 Ihre spontane, sinnliche Präsenz ist nur teilweise plan- und vorhersehbar – sie kann immer nur als Ausschnitt einer Fülle möglicher Konstellationen dargestellt werden.

In welcher Verfassung lassen Komponisten ihre Hörer zurück – in welcher Architekten ihre Nutzer?

Welche Vorbildung provoziert welche Assoziation und Gefühlsregung im Hörer – welche konkrete Situation bestimmt den Raum für den Nutzer im Moment seiner Wahrnehmung und besetzt ihn auf weiteres?

Um auf solche Fragestellungen reagieren zu können, wird der Entwurf als Prozeß begriffen, in dem entwurfsabhängig unterschiedliche Parameter ermittelt werden, die als Einflußfaktoren letztendlich Form und Gestalt des geplanten Baus bestimmen. Sie dienen der Entwicklung einer Organisationsform, deren strukturelle Eigenschaften die Konstellation von Raumfolgen und -größen, Proportion, Zugänglichkeit, Bewegungsräumen und städtischem Kontext bestimmen. Aber auch Benutzerfrequenz und -profil, Materialien, Lichtführung, baukonstruktive Fügung etc. können durch sie in Beziehung gesetzt werden, bevor sie ihre konkrete Umsetzung finden. Es wird also ein Konzept entwickelt, das sich als offenes, dynamisches System an Organisationsformen aus Bereichen wie etwa der Musik, der Biologie, Ökonomie und Sprache orientiert. Sein inneres Beziehungsgefüge wird übertragen, die Belegung mit spezifischen Eigenschaften der konkreten Aufgabe angepaßt. Dadurch entsteht ein Prozeß, der kontinuierlich zwischen der Erfüllung der gewählten Parameter und der Poetik der Form bzw. der sinnlichen Erlebbarkeit des Baus pendelt.

6

die konkrete umsetzung

Projekt I: Kulturzentrum Le Fresnoy, Tourcoing, Frankreich, von Bernard Tschumi (1992)

Über eine vorhandene Industriehalle wird als neue Haut ein Dach gebaut. Ereignisse und Bewegungsströme sind die Parameter, die Position und Dimension der Räume diktiert. Architektur entsteht aus dem Verfolgen und Interpretieren der Bewegungs-, Klang- und Lichtströme, die für das Gebäude vorausgesehen werden. Der Zwischenraum von neuem Dach und altem Gebäude entsteht ohne eigentliche Planung des Architekten und bleibt ohne ausgewiesene Nutzung frei für die Inbesitznahme durch seine jeweiligen Nutzer (Abb. 5, 6).

Projekt II: Wettbewerbsprojekt Cardiff Bay Opera House, Wales, von Greg Lynn (1994)

Eine organische Struktur aus der Biologie wird zur Systematik für die Bildung von Räumen. Ausgehend von einer auf dem Bauplatz vorgefundenen Form entwickeln sich Großräume mit Abzweigungen, die über ein konstruktives und ein Wegesystem verbunden sind. In der Vielschichtigkeit seiner Zugänge und Orientierungen nimmt der Bau die umgebende Landschaft in sich auf und verschmelzt sie zu einer komplexen Geometrie (Abb. 7, 8).

Projekt III: Wettbewerbsprojekt Musicon Bremen von Daniel Libeskind (1995)

Das Gebäude wird gebildet aus den Volumina sich durchdringender Rechteckkörper, die auf dem Bauplatz aus den verschiedenen Richtungen der Stadt aufeinandertreffen. »Insgesamt verstrebt das Musicon die funktional und atmosphärisch unterschiedlichen Stadtbereiche und macht sich zum Ort ihrer lebendigen Durchdringung und Verdichtung.«⁶ In Räumen unter-

7

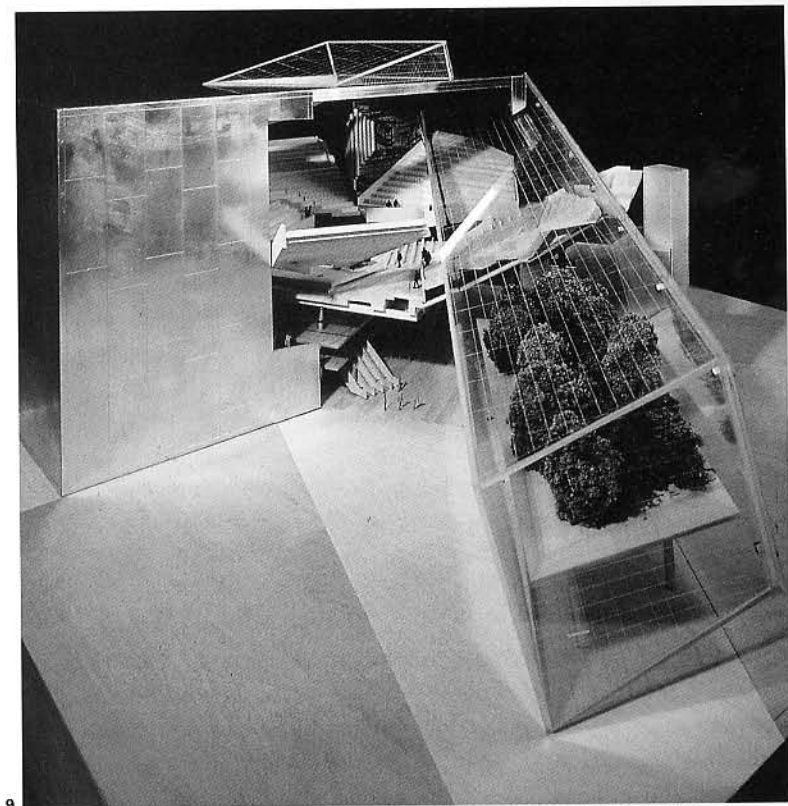
- 5 Bernard Tschumi, Kulturzentrum Le Fresnoy, Tourcoing 1992; Schnittdarstellung
- 6 Bernard Tschumi, Kulturzentrum Le Fresnoy, 1992 »Nachtsicht« des 2. Obergeschosses – Licht- u. Bewegungsdiagramm
Mitarbeiter: Françoise Gillet, Tom Kowalski, Yannis Aezopos, Henning Erhardt, Douglas Gauthier, Jean-François Erhel, Véronique Descharrières, Vincent Thevenon, Paul H. Huchard, Louis Choulet, Echologos
- 7 Greg Lynn, Cardiff Bay Opera House, 1994; Sieben Generationen Abzweigungen
- 8 Greg Lynn, Cardiff Bay Opera House, 1994; Luftansicht der Polypenkörper
Mitarbeiter: Edward Keller, Gregg Pasquarelli, Kim Holden, Chul Kong, Michael McInturf, Robert Vertez
- 9 Daniel Libeskind, Musicon Bremen, 1995; Modellfoto
Mitarbeiter: Robert Claiborne, Dietmar Leyk, Jason Payne, John Coho, Rebecca Cotera, Elisabeth Govan, Gavin Hutchinson, Bernd Lederle, Daniel McFarland, Elke Motzkus, Uli Neumann, Chris Perry, Lucas Steiner, Delia Teschendorff, Jens Wodzak, Ove Arup Acoustics
- 10 Daniel Libeskind, Musicon Bremen, 1995; Verstrebung und Durchdringung der unterschiedlichen Stadtbereiche



schiedlicher Materialität und Proportion beherbergt das Gebäude nicht nur das Auditorium und dessen Nebenräume, auch städtische Funktionen wie Läden, Ausstellungsflächen, Foyers und Restaurants finden hier ihren Platz. So kommt die Stadt ins Gebäude, das Gebäude wird zum lebendigen Teil der Stadt (Abb. 9, 10).

Firmitas, Utilitas und Venustas (Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit) sind die Kategorien, die der römische Architekturtheoretiker Vitruv im 1. Jahrhundert v. Chr. zu den Grundlagen der Architektur erhob. Sie waren innerhalb eines hellenistisch geprägten Weltbildes entwickelt, in der die Architektur neben Musik, Philosophie und der Poesie einen privilegierten Platz unter den Künsten einnahm.⁷

Unter den veränderten Vorzeichen einer komplexen, sich ständig wandelnden Welt versuchen die erwähnten Architekten mit ihren Arbeiten das Selbstverständnis von Architektur als Disziplin innerhalb eines kulturellen Systems neu zu bestimmen. Gebäude werden dabei nicht mehr als hierarchisch organisierte unbewegliche Ikonen einer repräsentativen Ordnung betrachtet, sondern vielmehr als Organismen, die anpassungsfähig auf örtliche Besonderheiten und unvorhergesehene Anforderungen reagieren können. Vergleichbar den changierenden Bezugssystemen der modernen Musik lassen ihre vielfältigen Verknüpfungen die Baukunst zum lebendigen Ausdruck einer Gesellschaft werden, die sich beständig wandelt und neu definiert.



9
10

1 Le Corbusier, *Le Poème Electronique* (1958) aus: Xenakis, Nouritza Matossian, London 1986, S. 110.

2 Le Corbusier, *Brief an Edgard Varèse*, 12. Juni 1956, aus: ebenda, S. 128.

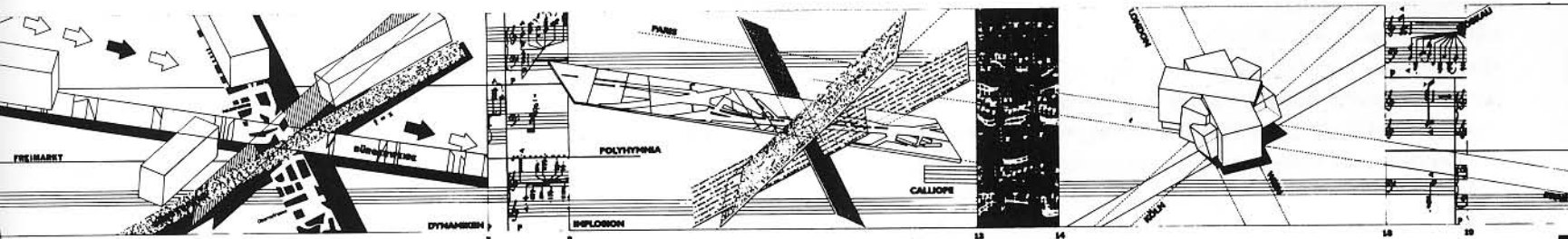
3 Bernard Tschumi, *Die Aktivierung des Raumes*, Interview in Arch+, Dez. 1993, S. 70 f.

4 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, S. XXIII.

5 Vgl. »events«: engl. Ereignis.

6 Kristin Feireiss, Galerie Aedes (Hrsg.), *Neue Architektur für Bremen*, Daniel Libeskind: *Musicon*, Berlin 1996.

7 Paul v. Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie – Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982, S. 16 ff.



1:500 LAGEPLAN

Seit John Cage und der anschließenden Entwicklung von Fluxus, Happening und Performance in den 50er und 60er Jahren finden sich in den Künsten zahlreiche neue Formen, die die alten Dada-Ideen von der Integration der Kunst in die Lebenspraxis weiter entwickelt haben. Man bedient sich dabei explizit solcher Formen, die sich – gewissermaßen ästhetisch immanent – die Möglichkeiten der Kunst selbst zunutze machen, um die Kunst in die Lebenspraxis zu integrieren. Sie reflektieren die Voraussetzungen und Verfahren, mit denen die zum fetischhaften Kunstwerk erstarrte traditionelle Kunst in eine Praxis aufgelöst werden kann, die die alten Trennungen von Kunst und Leben sowie von ästhetischem Subjekt – sei es Künstler, Interpret oder Rezipient – und ästhetischem Objekt – dem traditionellen Werk – nicht mehr ohne weiteres akzeptiert. In diesen neuen Kunstformen wird der Rezipient in eine Situation hineingestellt, die nicht mehr auf Rezeption von Kunst, sondern auf ein bewußtes Erfahren einer konkreten Situation als sinnlich wahrnehmbare Realität abzielt.

die konkrete situation So präsentiert die neue Form des musikalischen Environments die Totale einer empirischen Situation. In ihr können alle Elemente und Aspekte von realen Situationen gestaltet werden. Es können alle Dimensionen der Realität ebenso wie alle Formen der Wahrnehmung sowie schließlich auch ihre Beziehungen untereinander thematisiert werden. Zu nennen sind die Aspekte der visuellen, räumlichen, haptischen, architektonischen Gestaltung, der historischen oder funktionalen Bestimmtheit des Ortes. Sie können mit dem Ort, an dem die Installation plziert ist, mit seiner Geschichte oder mit seiner Funktion zusammenhängen oder einen weiteren Bestandteil der Arbeit des Künstlers darstellen. Deshalb schließen sich die musikalischen Elemente solcher Klangskulpturen nicht mehr zu einem mehr oder weniger kompakten musikalischen Beziehungsgefüge zusammen. Sie bilden vielmehr eine Dimension innerhalb des ganzen komplexen Ensembles. Während Klanginstallationen die empirische Situation thematisieren und sie gewissermaßen in die Komposition hineinnehmen, wird das akustische Material, das in einer Installation Verwendung findet, nicht mehr allein musikalisch gestaltet. Die stringente Organisation musikalischer Beziehungen der traditionellen Musik ist so weit gelockert, daß die nun gewissermaßen atomisierten Klänge und Geräusche ungehindert Beziehungen zu anderen Aspekten der empirischen Situation entfalten können. Die elementaren Bestandteile solcher Ensembles finden sich exemplarisch in Joe Jones **Music Machines**: Es sind Objekte, die Klänge erzeugen.

zwischen den traditionellen gattungen Wie bei allen ästhetischen Medien beruht die Rezeption auch bei dem neuen Genre der Klanginstallation auf dem Versuch, eine Arbeit als Ganze in ihrer intentionalen Struktur zu erfassen. Verlauf und Charakter der Rezeption von Kunst kann insofern immer als Reflexion der Besonderheiten einer Kunstform beschrieben werden.

Von herkömmlicher Konzertmusik unterscheiden sich Klanginstallationen in mehrerer Hinsicht. Am auffälligsten sind sicherlich die Veränderungen in der räumlichen und zeitlichen Dimension sowie in der Form der Klangerzeugung. Im Vergleich zur traditionellen Musik sind Klanginstallationen außerdem um verschiedene Elemente erweitert. Denn diese musikalischen Ensembles sind nicht eindeutig der Musik zuzuordnen, da häufig auch Elemente und Formen

der bildnerischen, architektonischen oder skulpturalen Gestaltung eine wichtige Rolle spielen. Nicht zufällig arbeiten in diesem Bereich viele bildende Künstler, die dem visuellen Moment ihrer Arbeiten große Beachtung schenken. Insofern besetzt diese neue musikalische Gattung einen Bereich zwischen den traditionellen Kunstformen.

Die Form der Klanginstallation beruht auf den Möglichkeiten der in unserem Jahrhundert entstandenen Verfahren, Klänge künstlich zu erzeugen, zu speichern und wiederzugeben. Zum Einsatz kommen heute verbreitete moderne Abspielgeräte, die Musik selbst wird entweder akustisch oder elektrisch erzeugt, dann oft noch weiter bearbeitet und schließlich mit Hilfe von Magnettonverfahren oder digital gespeichert.

Mit den neuen musikalischen Reproduktionsverfahren sind diese musikalischen Ensembles nicht mehr auf die Aufführung im Konzertsaal angewiesen, der Ort für musikalische Environments ist frei wählbar. Klangskulpturen finden sich im Freien ebenso wie in geschlossenen Räumen, im öffentlichen Raum oder in Kunstgalerien. In einer Kunsthalle kommen sie ähnlich wie im Konzertsaal gewissermaßen pur zur Geltung. In allen anderen Fällen modifiziert der Ort auch den Charakter der Klanginstallation. Auf viele Künstler üben außerdem gerade solche Orte, die – wie etwa aufgegebene Fabrikhallen – ihre ursprüngliche Funktion verloren haben, aber in ihrem Charakter weiterhin durch ihre ehemalige Funktion geprägt sind, oft eine starke Faszination aus, die ihre Kreativität stimuliert.

veränderungen der wahrnehmung Mit der Klanginstallation ist nicht nur ein neues musikalisches Genre entstanden, sondern zugleich auch eine völlig neue Wahrnehmungssituation, für die insbesondere die große Freiheit des Rezipienten charakteristisch ist, die es ihm erlaubt, seine Annäherung an das ästhetische Geschehen in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht weitgehend selbst zu strukturieren. Die Freiheiten des Rezipienten sind Folge von Unbestimmtheitsstellen in diesen musikalischen Ensembles. Solche Unbestimmtheitsstellen haben in der Kunst häufig einfach die Funktion, dem Rezipienten eigene Anschlüsse an das Wahrgenommene zu ermöglichen.¹ So entsteht bei musikalischen Environments, indem vieles oft gar nicht als Element eines intentionalen Beziehungsgefüges interpretiert werden kann, der Eindruck einer Ähnlichkeit mit ganz alltäglichen Situationen. Offen bleibt bei Klanginstallationen aber auch, welche Dimension der empirischen Situation sie unbestimmt lassen. Bei Hans Ottos **Atemobjekt** wird der Hörer die allmähliche Verschiebung in den Phasen des Ein- und Ausatmens genau verfolgen: Während er unter den Lautsprechern sitzend den Blick frei schweifen lassen kann, läßt dieses Objekt doch viele andere Aspekte der Situation unbestimmt.

Die Veränderung der Aufführung betrifft vor allem die zeitliche Dimension. Die Verwendung künstlicher Mittel der Wiedergabe des Klangs hat mit der Aufführungssituation auch die Rezeptionsformen grundlegend verändert. Da keine Interpreten mehr gebraucht werden, die zu einer ganz bestimmten Zeit zusammenkommen, um eine Komposition zu präsentieren, das musikalische Environment vielmehr meistens ständig bespielt wird, läßt sich im Gegensatz zum üblichen Konzert, das dem Publikum ein musikalisches Gebilde mit Anfang und Ende und einer bestimmten inneren Gestalt präsentiert, häufig keine eindeutige zeitliche Gestalt erkennen. Die Komponisten verwenden in ihren Arbeiten meistens Endlosschleifen. Schon beim Kompositionsprozeß spielen

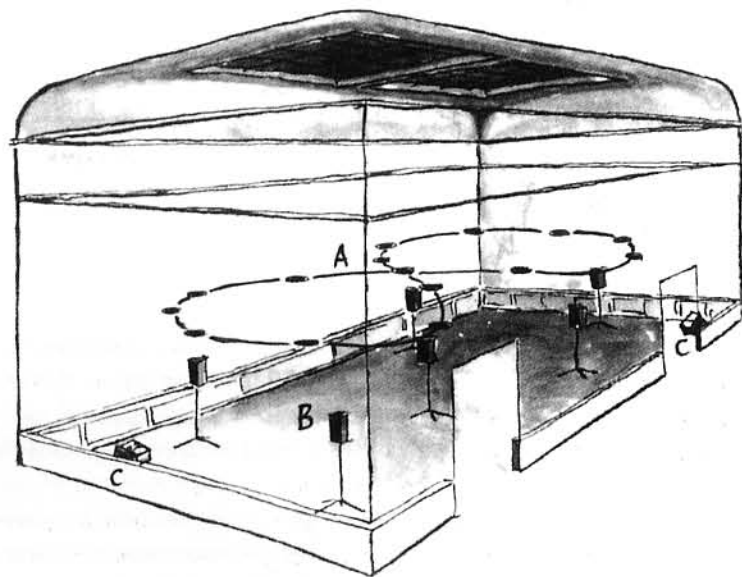
deshalb Aspekte der zeitlichen Folge und Gerichtetheit eine geringere Rolle als sonst. Statt dessen werden vielfach solche Aspekte der Musik betont, mit denen sich statische Wirkungen erzeugen und Zustände charakterisieren lassen. Musikalische Environments sind oft permanent in Betrieb – manchmal für unbestimmte Zeit, häufig jedoch für eine bestimmte Zeitspanne von mehreren Tagen oder Wochen. Gewöhnlich können sie – auch innerhalb bestimmter Öffnungszeiten – jederzeit aufgesucht werden.

Ein gutes Beispiel für die besondere zeitliche Situation, die solche musikalischen Environments auszeichnet, ist Cages *Essay*, das er 1987 auf der »documenta 8« in Kassel präsentierte. Dort liefen ohne Unterbrechung auf unabhängig voneinander installierten und jeweils mit einem Lautsprecher verbundenen Kassettenspektren 36 verschieden lange Endlosschleifen. Die musikalische Situation ergab sich aus der Überlagerung dieser verschiedenen Klangquellen. Der Effekt dieser Zeitstruktur war genau kalkuliert. Programmatisch präsentierte Cage eine Musik, bei der während der Gesamtdauer der Ausstellung keine Wiederholung einer musikalischen Konstellation zustandekam. Der Hörer befand sich in einem musikalischen Prozeß, dessen Anfang und Ende er nicht kannte, weshalb er ihn auch nicht als ein Ganzes erfassen konnte.

Der wichtigste Aspekt in der zeitlichen Struktur des Hörens, das Fehlen zeitlicher Gerichtetheit, ergibt sich direkt aus der Zeitstruktur dieser Musik. Wie sich die Rezeption in Folge des Fehlens eines zeitlich gerichteten musikalischen Zusammenhangs verändert, zeigt der Vergleich mit der traditionellen musikalischen Rezeption, die Carl Dahlhaus in Reaktion auf Cages Kritik am musikalischen Werkbegriff in ihren subtilen Anforderungen an den Rezipienten und seine ästhetischen Synthesis-Fähigkeiten beschrieben hat.² Wie Roman Ingarden unterscheidet Dahlhaus zwischen dem materiellen Artefakt und dem ästhetischen Objekt, das, da es nur in der Rezeption präsent ist, immer virtuellen Charakter besitzt. Das musikalische Bewußtseinsobjekt hat jedoch geradezu prekären Charakter, da die Musik selbst materiell, also akustisch, nie als Ganzes präsent ist (es setzt sich aus einer Folge von einzelnen akustischen Ereignissen zusammen, von denen jedes zeitlich ephemeral ist, also im Moment seines Erklingens bereits verlöscht³), während sie, um ihren Werkcharakter zu entfalten, ihres zeitlichen Moments entkleidet und in ein räumliches Vorstellungsobjekt transformiert werden muß.

Dagegen geht es bei Klanginstallationen, deren musikalisches Beziehungsgefüge gelockert ist und die außer dem musikalischen Aspekt auch andere Dimensionen der empirischen Realität thematisieren, nicht um Abstraktion von der empirischen Situation wie bei der Werkrezeption. Die Rezeption beruht zwar weiterhin auf dem Versuch, die intentionale Struktur des Ganzen zu erfassen, doch dieses kann nicht von der empirischen Situation abstrahiert werden, diese ist vielmehr ein Moment seiner Struktur.

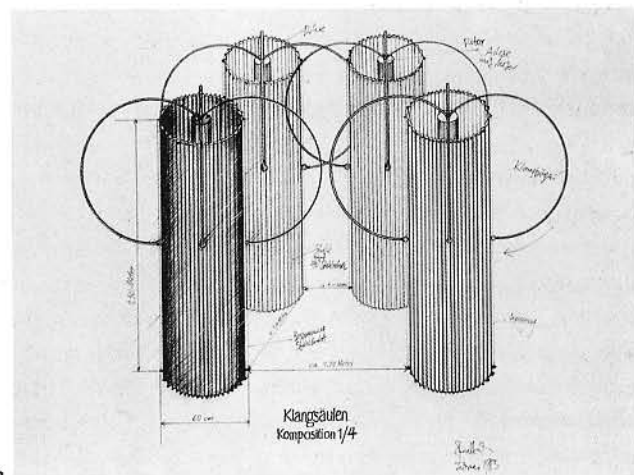
Dies zeigt auch der Blick auf die räumliche Qualität solcher Environments, die sich ebenfalls deutlich von der traditionellen Konzertsituation unterscheidet. Dahlhaus zufolge entsteht das musikalische Werk im 18. Jahrhundert mit der räumlichen Trennung von Musikern und Publikum im bürgerlichen Konzert. Denn damals wurde die Musik von ihren Funktionen isoliert und konnte nun zum ersten Mal autonom gedacht werden. Im Gegensatz dazu stellen musikalische Environments den Besucher meist mitten ins Geschehen, das sich innerhalb einer räumlichen Anordnung von einem oder mehreren Lautsprechern sowie möglicherweise auch aus visuell gestalteten Objekten entfaltet.



1



2



3

- 1 Sabine Schäfer, sound warp, fruits of columbus, 1992; aus: TopoPhonic Zones, 1994
- 2 Hans Otte, Atemobjekt, 1972
- 3 Edmund Kieselbach, Klangsäulen, Komposition 1/4, 1985; Projektzeichnung, Stahlrohr und Klaviersaiten-Stacheldrähte, Höhe jeweils 150 cm, Durchmesser 60 cm

In dieser Anordnung kann er sich frei bewegen, die verschiedensten Positionen erproben und ihre Besonderheiten auf sich wirken lassen. Er kann so auch konkrete räumliche Aspekte von akustischen Vorgängen verfolgen und erforschen. So sind viele Arbeiten von Alvin Lucier Untersuchungen zum räumlichen Verhalten von Klängen.

Auf der anderen Seite gibt es Installationen, die, wie viele Arbeiten von Christina Kubisch, eigens für einen bestimmten Raum konzipiert sind und seine besonderen Eigenschaften zum Sprechen bringen sollen. Aber der Platz für den Hörer kann auch, wie etwa bei Bernhard Leitners **Klangliege**, exakt markiert sein. Doch auch wenn der Raum nur als Ort der Realisierung einer Komposition benötigt wird, müssen seine spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten bei der Realisierung einer Installation berücksichtigt werden. Bei Klanginstallationen können alle Aspekte unserer Wirklichkeit angesprochen sein. Neben den vom Künstler gestalteten Elementen können auch vielfach Aspekte der Umgebung direkt oder indirekt Thema werden. Eine Konzentration der Aufmerksamkeit, wie aus dem traditionellen Konzert bekannt, in dem der Hörer allein der akustischen Dimension Beachtung schenken mußte und die Musik auch ohne weiteres von den Geräuschen der Umgebung unterscheiden konnte, wäre diesem Genre und seinen Zielsetzungen unangemessen.

Eine Besonderheit sind Environments im öffentlichen Raum. Diese lösen oft unbeabsichtigte Rezeptionsprozesse aus. Mit solchen Installationen treten die Künstler aus dem klar abgegrenzten institutionellen Kunstbereich heraus und gehen gewissermaßen auf die Betrachter zu. Es sind, wie oft in der Kunst, kleine Irritationen, die aus einem öffentlichen Raum Orte ästhetischer Erfahrung machen können, wenn es gelingt, mit ihnen die Aufmerksamkeit auf das sonst nur flüchtig Wahrgenommene zu lenken, das allzu bekannt schien und dann plötzlich seine Fremdheit zu erkennen gibt.

sinnliche wirklichkeit Die empirischen Situationen, in denen Klanginstallationen präsentiert werden, bilden nicht mehr wie im traditionellen Konzert nur eine notwendige Bedingung für Aufführung und Rezeption eines Werks, sondern sind selbst zentraler und unverzichtbarer Gegenstand der künstlerischen Arbeit. Bei den subtilen und zurückhaltenden Arbeiten von Rolf Julius, die unsere Wahrnehmung der Umgebung völlig verändern können, ohne in diese direkt einzugreifen, erscheint dieser Aspekt besonders gelungen. Der Rezeptionsprozeß kann als ein Geschehen beschrieben werden, das der einzelne Besucher in seinem zeitlichen Verlauf wie in seiner räumlichen Struktur weitgehend selbst bestimmt. Er reagiert auf die gestaltenden Eingriffe des Komponisten, der die Besonderheiten der Phänomene in ihrer sinnlichen Qualität thematisiert. Der Hörer setzt sich zu den verschiedenen Phänomenen in Beziehung und erkundet ihre ästhetische Qualität. Die Rezeption wird so zu einem Prozeß des Entdeckens unserer sinnlichen Wirklichkeit.

Ganz im Sinne von Cage, für den alle akustischen Ereignisse musikalisches Material und alle sinnlich wahrnehmbaren Ereignisse entsprechend ästhetisches Material werden können, ermuntern die neuen musikalischen Environments zum Entdecken der Mehrdimensionalität unserer Realität. Dafür braucht es vor allen Dingen Aufmerksamkeit und Zeit. Oft ist es ein völlig gelassenes, kontemplatives und fast meditatives Verhalten, durch das die Elemente einer Installation zum ›Sprechen‹ gebracht werden. Solche Erfahrungen vermittelt etwa La Monte Youngs **Dream House**, bei dem mehrere Räume akustisch

wie optisch in eine einzige, intensive und in sich changierende ›Farbe‹ getaucht zu sein scheinen. Je länger man in diesen Räumen verweilt und sich auf die Situation einläßt, desto deutlicher und intensiver wird die innere Struktur dieser ›Farben‹ mit allen ihren Vibrationen.

Bereits Kant hatte darauf aufmerksam gemacht, daß Interesslosigkeit die Bedingung für ästhetische Erfahrungen ist.⁴ In unserem Jahrhundert haben sich nicht nur Künstler, sondern auch Theoretiker von Walter Benjamin bis zu Arnold Gehlen mit der Interaktion zwischen den Phänomenen und unserer Haltung ihnen gegenüber befaßt. In Situationen, die von Handlungszwängen frei sind, sagt Gehlen,⁵ kann sich die Wahrnehmung ungehindert entfalten und das Auffällige und Einzigartige an ihren Gegenständen entdecken.

Verliert sich die Wahrnehmung in diese Entdeckung ihrer Gegenstände, dann legt sie deren ästhetisches Potential frei. Es bedeutet nichts anderes als die Möglichkeit von lustvoll erlebten sinnlichen Wahrnehmungsprozessen. Dagegen hat Benjamin ausgehend von Baudelaire's Theorie der ›correspondance‹ und Prousts Überlegungen zu Bergsons Begriff der ›durée‹ versucht, an der Interaktion zwischen unserer Wahrnehmung und den Dingen die Funde der ›mémoire involontaire‹ in den Vordergrund zu rücken, die den Dingen Aura verleiht. Nach Benjamin kommt dieser Aspekt in dem Moment zum Zuge, in dem der Blick sich mit der Erwartung verbindet, »von dem (Gegenstand) erwidert zu werden, dem er sich schenkt«⁶.

Klanginstallationen zeigen, wie die Kunst in unseren Alltag einzudringen vermag. Indem sie sich mit alltäglichen Elementen vermischen und von diesen immer weniger unterscheidbar werden, sollen sie die künstlerische Intention vergessen machen. Deren Spur verliert sich im Dschungel der Wirklichkeit, mit dessen Farbigkeit die musikalischen Environments spielen. Sie legen uns eine Haltung und einen Blick, eine Art des Zuhörens und Zusehens nahe, der das Wahrgenommene selbst transformiert, so daß jenes offensichtlich wird, worin seine Besonderheit besteht und was die Aufmerksamkeit lohnt. ›Interesslosigkeit‹ wird gerade in Klanginstallationen für den öffentlichen Raum dadurch provoziert, daß die gewohnte Wahrnehmung unterlaufen oder irritiert wird. In Momenten der Irritation greifen die Strukturen unseres gewohnten instrumentellen Verhaltens nicht mehr. Denn frei von Interesse meint auch ohne Interesse an einem Nutzen, der aus den Dingen zu ziehen wäre.

1 Vgl. Wolfgang Iser, ›Die Appellstruktur der Texte‹ in Rainer Warning, **Rezeptionsästhetik**, München 1975, S. 248 f.

2 Vgl. Carl Dahlhaus, ›Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik‹ in **Neue Zeitschrift für Musik** 1, 1969, 1978, S. 18-22; ders., ›Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs‹ in **Schönberg und andere**, Mainz 1987, S. 279-290.

3 Deshalb kommt der Partitur in der Musik gerade im Hinblick auf ihren Werkcharakter eine besondere Bedeutung zu.

4 Vgl. Immanuel Kant, **Kritik der Urteilskraft**, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1975, 2, S. 116 f.

5 Vgl. Arnold Gehlen, ›Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen‹ in ders., **Anthropologische Forschung**, Reinbek 1961, S. 104-126; ders., ›Über einige Kategorien des entlasteten, zumal ästhetischen Verhaltens‹ in **Studium Generale**, 1950, S. 54-60.

6 Vgl. Walter Benjamin, ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ in ders., **Charles Baudelaire**, Frankfurt am Main 1974, S. 142.

musik performance kunst

barbara barthelmes/matthias osterwold

»Music isn't just what you hear or what you listen to, but everything that happens.«

George Brecht

Der Begriff der Performance – unter musikalischem Blickwinkel – umfaßt, wenn man sich an den Chronologien und tabellarischen Übersichten zu Geschichte und Entwicklung dieser noch jungen Kunstform orientiert¹, historisch so weit auseinanderliegende Ereignisse wie die lautpoetische erste Dada-Soirée im Cabaret Voltaire in Zürich (1916) und Laurie Andersons Multimedia-Show-Pop-Kunstwerk **United States** (1979-82), so unterschiedliche Ereignisse wie die frei wählbaren **Piano Activities** von Philip Corner, aufgeführt beim ersten Fluxus-Festival 1962 in Wiesbaden, und die strenge, fast wissenschaftlich-experimentelle **Music for Solo Performer** (1965) von Alvin Lucier, oder das subtile, installative **Konzert für eine längere Zeit – Lichtmusik Nr.3** von Julius und das allegorisch-erotische, hochtheatralische Stück **La Montée au Ciel** von Étant Donnés, die letzteren wurden gezeigt auf der »documenta 8« (1987) in Kassel.

Performance – der Begriff taucht in den frühen 70er Jahren auf und wird seitdem immer inflationärer gehandhabt – ist die sich »im Undefinierten definierende« Kunstform.² »Performance« scheint eher zu bezeichnen, was nicht gemeint ist, nicht (bloß) bildende Kunst, nicht (bloß) Theater, nicht (bloß) Musik etc. »Dieses Wort... wird auf jede künstlerische Darbietung angewendet, in der Akt und Geste der Aufführung einen Wert an sich darstellen und Anlaß zu besonderer ästhetischer Beurteilung geben... Die Performance versteht sich als lebendiges Geschehen in einem und für einen bestimmten Moment.«³ Diese knappen Formeln umreißen den gemeinsamen Nenner und Kern einer großen Bandbreite künstlerischer Ausdrucksformen.

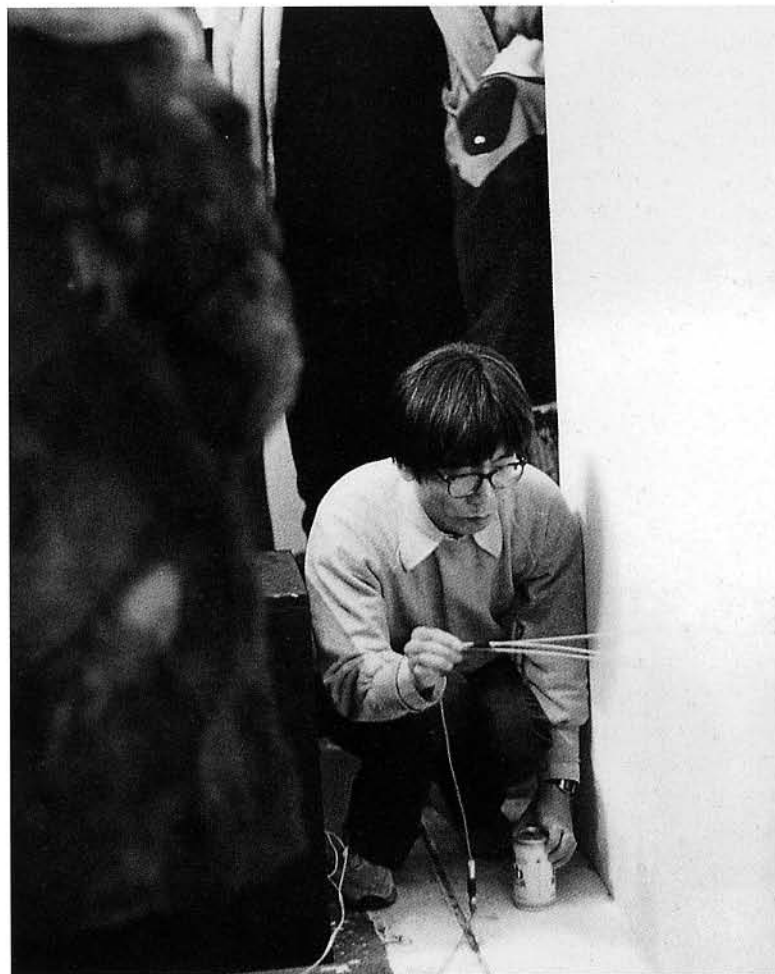
In der Performance werden keine Werke im traditionellen Sinn realisiert. Das Werk entsteht nicht mehr im Verborgenen, um dann als fertiges Produkt dem Publikum übereignet zu werden. Performance ist Handlung, ist in Handlung umgesetzte Idee – insoweit trägt sie Züge der Konzeptkunst; sie entsteht und besteht im Augenblick ihrer Ausführung; sie ist der Prozeß ihrer Realisation. In der »Performance« kommt zum Tragen, was die Linguistik unter dem Begriff »Performanz« als Antonym zur »Kompetenz« versteht:

»'Performanz' vollzieht sich im Hier und Jetzt, sie ist je einmalig, sie ist nicht nur Wort oder Satz (sprachliche erkennbare und wiederholbare Form), sondern Stimme, Atem, Geste, Mund, Ohr, Auge. Sie umfaßt das unaufhebbare Individuelle, Persönliche, Physische in jedem Sprechen; die Spuren eines (lebendigen) Körpers in der Sprache und die Spuren der Sprache in einem Körper.«⁴ Performance setzt auf die Unmittelbarkeit, die Präsenz der künstlerischen Aktion im Hier und Jetzt. Sie stellt nichts dar, sie ereignet sich. Insofern ist sie theatral, aber kein Theater. Performance hinterfragt nicht nur die Grenzen der Kunstgattungen, sondern löst sie radikal auf, sie ist Intermedia-Kunst schlechthin. Mit diesen Eigenschaften liegt der Ursprung der Performance-Art in der futuristischen und dadaistischen Aktion; ihre Genese ist in den Aktionen oder Events der Happening- und Fluxus-Bewegung vorgezeichnet.

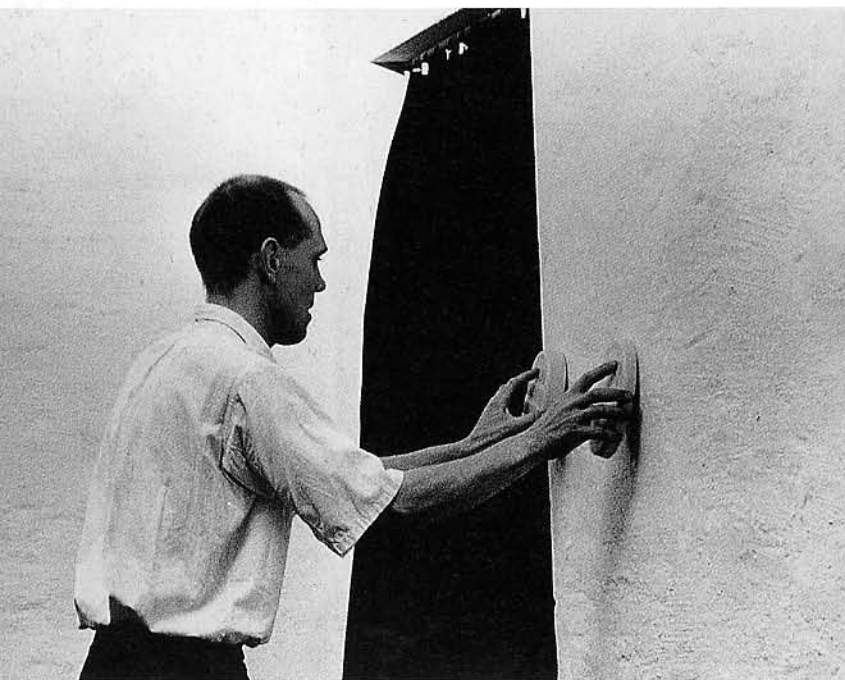
Schon 1952 hatte John Cage in dem legendären am Black Mountain College aufgeführten **untitled event**⁵ wesentliche Grundlagen zu den Kunstformen sowohl des Happenings wie auch der Performance gelegt. An dem Ereignis

waren gleichzeitig bildende Künstler, Musiker, Dichter, Sprecher, Tänzer und ein Hund in jedweder Form von Aktivität und mit allen möglichen Materialien wie Dias, Filmen, Schallplatten, Wassertropfen etc. beteiligt. Die Aufstellung der Stühle für das Publikum war enthierarchisiert. Für Cage war dieses Ereignis, seinem Konzept der »inclusiveness« folgend, sowohl Musik – weil strukturierte, bemessene Zeit – als auch Theater – in der Simultanität selbständiger Ereignisse – als auch Raumkunst – in der Festlegung auf einen bestimmten Ort. »Music is an oversimplification of the situation we actually are in. An ear alone is not a being; music is one part of theatre... Theatre is all the various things going on at the same time.«⁶

Unterscheidet sich Musikperformance von Performance? Selbstverständlich ist das, was Musikperformance genannt wird⁷, in allererster Linie Performance. Bezogen auf andere spartenbezogene Performancetypen betont der Begriff der Musikperformance das Musikalische in der Performance. Dieses liegt zum einen natürlich in der Einbeziehung von Klang und in der Visualisierung des Klanggeschehens, wesentlicher aber ist das Moment der zeitlichen



1 Music Expanded, Takehisa Kosugi bespielt zur Eröffnung des Zyklus »Musik am Sonntagnachmittag« die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit elektrisch verstärkten Mikadostäbchen, 30.10.1983



Strukturierung von Ereignissen und Handlungen. Als musikalisch kann beschrieben werden, was in der Zeit stattfindet, auch ohne daß Klänge auftreten.⁸ Klänge können imaginiert werden, sind ohnehin schon überall vorhanden.

Aus der Sicht der tradierten Musikästhetik und ihrer Aufführungspraxis erscheint der Begriff ›Musikperformance‹ zunächst tautologisch, denn jede Musik muß, damit sie erklingt, aufgeführt, ›performt‹ werden (und die Darbietung eines Meisterpianisten wie Alfred Brendel bietet zweifellos einen hohen Performance-Wert). Um spezifisch von Musikperformance sprechen zu können, muß die Aufführung selbst im Vordergrund stehen, nicht das (abgeschlossene) Musikstück, das aufgeführt wird. Die Musikperformance basiert auf einem erweiterten Musikbegriff, wie er oben skizziert wurde. In seinen Rahmen fallen auch neuartige, an den Performer individuell gekoppelte Spieltechniken auf konventionellen Instrumenten, die Verwendung musikfremder Gegenstände als Instrumentobjekte oder beispielbarer Klangskulpturen, schließlich die Einbeziehung anderer Medien wie Malerei, Film, Video, Fotografie, elektronische Medien, Sprache/Text usw.⁹

Bekanntlich gilt in der überkommenen Ästhetik der europäischen Kunstmusik und ihrer Ideologie des Materialbegriffs der schriftliche Text (›écriture‹), die Aufzeichnung in Gestalt der Partitur als das eigentliche Werk. Die klangliche Realisation ist per se Reproduktion, lediglich Vergegenwärtigung; das Werk ist unwiederholbar nur auf der sekundären Ebene der Interpretation. Die Musikperformance, wie die Performance überhaupt, realisiert sich als Kunstwerk dagegen erst im Moment der Aufführung. Sie lebt in der erinnernden Erzählung, in der mündlichen Überlieferung, in Gestalt sekundärer Dokumente fort. Schriftlich fixierte Aktionsanweisungen, Skizzen zum Klangmaterial, graphische Notate, soweit vorhanden, gehören zum Werk, sind aber nicht das Werk selbst. Die (Musik-)Performance insistiert auf Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, sie widersetzt sich der Reproduktion, sie beharrt in der flüchtigen Gegenwart der Aufführung auf der Unablösbarkeit von Künstler und Werk. Damit ist der ›Composer-Performer‹ der typische Träger der Musikperformance. Das klassische Schema der Vermittlungskette Komponist – Werk – Interpret – Publikum ist aufgelöst zugunsten einer direkteren Konstellation zwischen Künstler und Publikum. Indem der Wahrnehmungsvorgang Bestandteil der Performance wird, übernimmt das Publikum eine aktive Rolle, die gelegentlich bis zur unmittelbaren Mitwirkung reichen kann.

performance improvisation Die musikalische Praxis der Improvisation und die Performance teilen sich die Charakteristika der Präsenz des ausführenden, ›solistisch‹ agierenden Künstlers, der Identität des Aufführenden mit dem Urheber und der Realisation des Werks im Moment der Aufführung. Improvisatorische Verfahren sind in viele Musikperformances eingebettet, in der Performance gleichsam aufgelöst. Dennoch sind sie nicht schlechthin mit ihr gleichzusetzen, ebensowenig wie der Improvisator mit dem Typus des Composer-Performers gleichgesetzt werden kann. In der (Composer-)Performance tritt das konzeptuelle Moment hinzu, die als Handlung realisierte Idee. Improvisation erhält im Kontext der Musikperformance eine weniger expressive, eine nicht-intentionale, desubjektivierte Färbung.

Der japanische Musiker Takehisa Kosugi vertritt ein Konzept von Improvisation, von dem er selbst sagt, daß es sich grundlegend von der »orthodoxen klassischen Improvisation, wie sie in der indischen Musik oder im Jazz«¹⁰ betrieben wird, unterscheidet. Beeinflußt von Fluxus und von Cage, bedeutet Impro-

visation für ihn ein schlechthin unvorhersehbares Ereignis. Sein Geigenspiel versteht er als ein spontanes Seismogramm einer inneren, ad hoc gebildeten Vorstellung – eine Art musikalisches »action painting«. Der Künstler als absichtsvoll handelndes ästhetisches Subjekt steht nicht mehr im Vordergrund, er überläßt sich vielmehr einem sich wie von selbst organisierenden Fluß des musikalischen Geschehens. Damit vertritt er eine Arbeitsweise, die der Unbestimmtheit bei der Improvisation den Vorrang läßt und die »weder vorgedachte Muster an den Gegenstand heranträgt, noch den Gegenstand durch eine apriorische Vor-Bestimmung in die eine oder andere Richtung lenkt.«¹¹ Das Charakteristische an Kosugis Performances besteht darin, daß die gewissermaßen durch ihn hindurch hervorgebrachte Musik auf visuellen, haptisch-gestischen Vorstellungen beruht. Im Unterschied zu Improvisationen, die nur auf rein innermusikalischen Prozessen basieren, faßt er akustische Vorgänge als plastische Klangobjekte auf.

Auch die von Pauline Oliveros aus meditativen Techniken entwickelten Kompositionsverfahren orientieren sich teilweise an visuellen Momenten. Ausgehend von den **12 Sonic Meditations**, die Anleitungen zur Selbsterfahrung durch Klänge darstellen, ergeben sich ihre folgenden Kompositionen durch das Zusammenfügen solcher klangmeditativer Übungen. Auch ihre Solo-Auftritte mit dem Akkordeon sind solche Meditationen im und mit Klang. Dabei stellt sie sich »selbst zu Beginn eine Aufgabe oder setzt sich ein Bild, um sich vom Bewußtsein zu befreien, und dann läßt sie die Klänge gleichsam absichtslos aus sich und dem Akkordeon herausquellen«¹².

performance körper maschine In der Geschichte der Performance-Kunst ist die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper durchgängig ein zentrales Thema. Die Zuspitzung des Moments der Präsenz auf das Körperliche, der demonstrative Einsatz des Körpers bis an seine physischen und psychischen Grenzen findet sich auch vielfach in der Musikperformance,¹³ ebenso die Einbringung des Körpers in einen von Elektronik und Automatisierung gekennzeichneten Kontext und seine Erforschung mit Hilfe technischer Apparaturen.

In seiner Klangaktion **Kostrument** trägt der niederländische Composer-Performer Harry de Wit einen Overall aus Gummi, in den an Händen, Armen, Beinen und Oberkörper Kontaktmikrofone eingearbeitet sind. Auch in seinem Mund befindet sich ein Mikrofon. Während der Performance bearbeitet de Wit seinen Körper exzessiv und sehr musikalisch mit Schlägen. Die über die Mikrofone aufgenommenen Schläge und Körpergeräusche werden teilweise elektronisch »tonalisiert« und sehr laut verstärkt. Die Lautsprecher sind so im Raum verteilt, daß das Publikum sich buchstäblich im »Klang-Körper« de Wits zu befinden scheint.

Der australische Performance-Künstler Stelarc¹⁴ erweitert seinen Körper zur hybriden Mensch-Maschine: Er schließt ihn an Kontrollapparaturen der Intensivmedizin an und verstärkt akustisch deren Signale: Sensoren für Herzschlag (EKG), Gehirnwellen (EEG), Muskeltonus (EMG), Muskelbeugung, Puls, Blutfluß (Doppler-Flußmessung), Atem (CO₂) u. a. m.; er ergänzt ihn durch die Prothese einer »Dritten Hand«, die durch Bauchmuskelkontraktionen elektronisch gesteuert wird, während der andere Arm durch Stromstöße von 30 bis 50 Volt zu unwillkürlichen Bewegungen stimuliert wird; Stelarc's Körper interagiert mit einem Roboterarm, der ihn mit einer Videokamera »scanned« bzw. beobachtet. In dieser kybernetischen Anordnung steuern Körperfunktionen



- 2 Z'ev jongliert klingende, aus dem Flugzeugbau stammende Titanium-Röhren auf der Bühne des Hebbel-Theaters, Berlin, 13.1.1984
- 3 Sven-Åke Johansson bespielt die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit Plastik-Butterbrotdosen aus DDR-Produktion, 6.6.1985
- 4 Harry de Wit, Kostrument

und Bewegungen Klänge, Licht, Prothesen und Roboter, während sie ihrerseits von technischen Apparaturen kontrolliert und beeinflusst werden – der schockierte Besucher erlebt den Tanz eines Androiden des 21. Jahrhunderts, er erlebt die Invasion der Technik in den Körper, den Übergang von der Präsenz in die Absenz des Physischen. Beunruhigend unklar bleibt, ob der Mensch die Apparatur oder diese ihn steuert.

In der krassen Demonstration der Entgrenzung und Aushöhlung des Körpers durch Technik lebt ein Moment wieder auf, das durch die historische Distanz zu den einstmals skandalösen Aktionen der Dadaisten, Futuristen, Surrealisten und Fluxisten weitgehend verloren gegangen ist, das »épater le bourgeois«: der Protest, der Anti-Kunst-Charakter, die Provokation, auf die mit Ablehnung, Abscheu oder Verdrängung reagiert wird.

Ungleich stiller und poetischer, aber von untergründiger Dramatik geprägt ist die **Music for Solo Performer** (1965) von Alvin Lucier. Es handelt sich um eine Performance, bei der über EEG-Kopfhautelektroden die Alphawellen des menschlichen Gehirns gemessen und über einen Wandler hörbar gemacht werden; Alphawellen steuern zudem über entsprechende Schaltvorrichtungen Perkussionsinstrumente und vorproduzierte Tonbänder. Alphawellen entstehen aber nur bei Verzicht auf jegliche willkürliche Bewegung und vorsätzliche geistige Aktivität.¹⁵

Über die Integration von computergestützten interaktiven Systemen ist »Musizieren« als taktiles, physisches Erleben, in dem der direkte Bezug von Körperbewegung und Klangproduktion hergestellt ist, in neuer Weise möglich geworden. Beispielhaft dafür sind die am STEIM in Amsterdam eigens für einzelne Performances bzw. Performer entwickelten elektronischen Instrumente, wie **The Hands** von Michel Waisvisz (vgl. auch die elektronischen Hände von Laetitia Sonami und Mark Trayle), der **Sweatstick** von Ray Edgar, der »elektronische Bogen« oder die »Badminton-Schläger« von Jon Rose, der »Gürtel« und die »Schuhe« von Marie Goyette. Bei all diesen Instrumenten handelt es sich um Midi-Controller, die bei Goyette in einen Gürtel und in Step-Schuhe eingebaut wurden, bei Waisvisz die Form von Handgriffen mit Tastatur haben und bei Edgar die eines in der Mitte durch eine Spiralfeder biegsamen Aluminiumrohrs, auf dessen beiden Teilstücken eine Tastatur verschiebbar befestigt ist. Die Performance mit diesen Instrumenten, die entfernt noch an das Spielen des Theremins oder des Croix Sonore (frühe Beispiele elektroakustischer Instrumente) erinnern mag, wird zu einem Tanz, in dem der Performer die Musik durch Bewegungen hervorbringt und umgekehrt spezifische technische Bedingungen bestimmte Bewegungen erfordern.

performance live elektronik Die genannten Beispiele von Musikperformance als einer technisch erweiterten Körper-Kunst haben den Einsatz von Elektronik in der Live-Performance gemeinsam, einige von ihnen in Form von Feedback-Konfigurationen.¹⁶ Der erste, der einen allgemein zugänglichen elektronischen Apparat in die Live-Performance einführte, war John Cage mit **Imaginary Landscape No.1** (1939), einem Stück für zwei Schallplattenspieler, Testschallplatten, Klavier und Schlagzeug. David Tudor gehörte zu den ersten Komponisten, die für ihre Musik eigene, sozusagen hausgemachte elektronische Schaltkreise und elektronisch-mechanische Objekte bauten. Cage und Tudor wurden so zu Schrittmachern der Live-Elektronik in der Musik, die in den 60er Jahren besonders in den USA rasche Verbreitung fand. Ihre Technologie wurde oft in wichtigen Teilen von den Künst-

lern selbst entwickelt (und fand manchmal Eingang in die industrielle Produktion). Dieser Trend hin zur Live-Elektronik mit relativ einfachen, preiswerten Bauteilen hat neben technischen Voraussetzungen auch ästhetische ebenso wie kultur-ökonomische und politische Ursachen. Er wendet sich gegen die als hermetisch und steril empfundene elektro-akustische Musik der 50er und 60er Jahre, die in teuren, mit Technik vollgestopften Studios entstand. Auf Tonträger gebannt erreichte sie nur als »Lautsprechermusik« ihr Publikum; sie eliminierte den ausführenden Musiker und unterband die direkte Kommunikation mit dem Publikum ebenso wie die Kommunikation der Musiker untereinander im kollektiven Prozeß der Aufführung von Musik. Demgegenüber war die Ausrüstung der live-elektronisch arbeitenden Composer-Performer nicht nur relativ erschwinglich, sie war zudem klein, flexibel, mobil, transportfähig; sie konnte zum Publikum gebracht werden. An Universitäten, in Galerien, Lofts und Ateliers entstand ein Netzwerk neuer, alternativer Aufführungsorte jenseits der etablierten Musikinstitutionen und Konzertsäle. Die ideologische Betonung kollektiver Prozesse in den 60er Jahren schlug sich nieder in der Gründung einer Reihe von live-elektronischen Formationen, die eine Schrittmacherfunktion ausübten: Sonic Arts Union (Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma), Composer Inside Electronics (David Tudor, John Driscoll, Phil Edelstein, Martin Kalve, Linda Fischer, Bill Viola u. a.), Musica Elettronica Viva (Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Frederic Rzewski u. a.), Gentle Fire (Hugh Davies, Stuart Jones u. a.). Auch AMM aus London (Keith Rowe, Eddie Prevost, Lou Gare, Lawrence Sheaff, Cornelius Cardew, später Christopher Hobbs, John Tilbury u. a.) oder das Stockhausen-Ensemble (Peter Eötvös, Johannes Fritsch, Alois Kontarsky u. a.) in Köln integrierten live-elektronische Elemente in ihre Arbeit.

Die Performance mit Live-Elektronik ist experimentell, sie erweist sich als erfinderisch, innovationsfreudig und offen hinsichtlich des instrumentalen Repertoires. Konventionelle akustische Instrumente und die menschliche Stimme werden in ihrem natürlichen oder elektronisch transformierten Klang ebenso einbezogen wie industriell gefertigte elektronische Instrumente. Sehr viel schneller als in den großen elektronischen Studios wird hier die neue Technologie der PC-Computer musikalisch nutzbar gemacht. Zahllose hybride elektronisch-mechanische Instrumente, oft im Grenzbereich zur Klangskulptur und zur Klanginstallation gelegen, werden erfunden und selbst gebaut. Musikfremde Gegenstände und Materialien werden als »objets trouvés« einbezogen, konventionelle technische Apparate und elektro-akustische Medien (z. B. Schallplatten, alte Radios, Lautsprecher) werden von Künstlern zweckwidrig eingesetzt und entfalten so unerhörte, frappierende musikalische Eigenschaften.¹⁷

Richard Lerman, Klangforscher und -experimentator, zeigt innerhalb der Werkgruppe **Self Built Audio Transducers** Installationen und Performances, in denen verschiedene Stoffe und Gegenstände wie Kupfer, Messing und Bronzescheiben, Aluminiumfolie, Geld, Kreditkarten, Materialien aus Papier usw. zu funktionalen Mikrofonen verwandelt werden, die in der Übertragung und Verstärkung äußerer Impulse ihre spezifischen Materialeigenschaften hörbar machen. In **Music for Plinkies and Straws** (1985) bringt er sogar Strohhalme durchaus melodios zum Klingen.

In dem performten Environment **Rainforest** von David Tudor (1968/73) funktionieren Fundstücke und Alltagsobjekte als Lautsprecher; in **Sounds and the Machines That Make Them/Multiple Machine Matrix** von Gordon

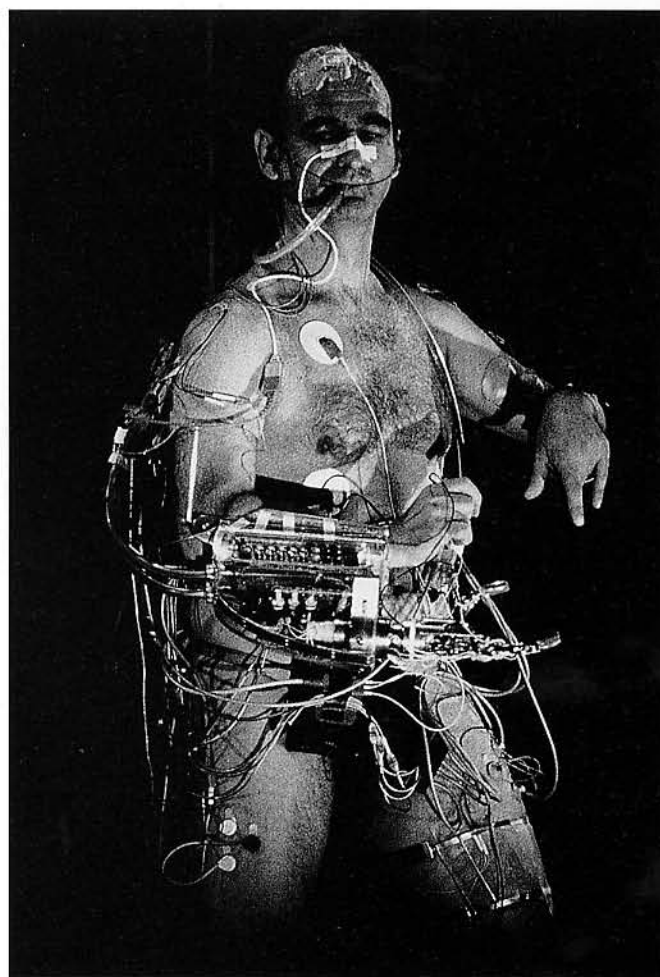
Monahan (1994) konzertieren über MIDI von einem Computer digital gesteuerte skulpturale Gebilde aus Metallblechen, Drähten, Ketten und kleinen Motoren. Im Übergang zum Environment und zur Installation tritt die Präsenz des Performers zugunsten der Objekte und des Raumes zurück.

performance installation raum Zahlreiche klangkünstlerische Aktionen sind im Grenzbereich zwischen Performance und Klanginstallation angesiedelt, indem sie einen vorgefundenen Raum (»espace trouvé«) durch installative Eingriffe transformieren, allerdings nur in einem begrenzten Zeitraum, als Performance, präsentiert werden. Ein Beispiel für diese »performten« Installationen oder »installativen« Performances ist die »Berliner Konzertreihe« von Rolf Julius. Die im Laufe des Jahres 1981 realisierten Projekte **Konzert für eine große Wiese, Konzert für einen Strand, Konzert für einen gefrorenen See** u. a. fanden an ausgewählten Orten im Freien statt. Die subtile, kaum wahrnehmbare Plazierung der Lautsprecherobjekte in der Landschaft und die Verschmelzung der von Julius hinzugefügten Klänge mit den Geräuschen des Ortes läßt die urbanen Räume und Landschaften zu veränderten Erlebnisräumen werden und schärft die Wahrnehmung für diese Orte. Zur Installation mit ihrem situativen Bezug tritt das Moment des Ereignishaften, hinzu – darauf verweist der keineswegs ironisch gemeinte Titel **Konzert**.

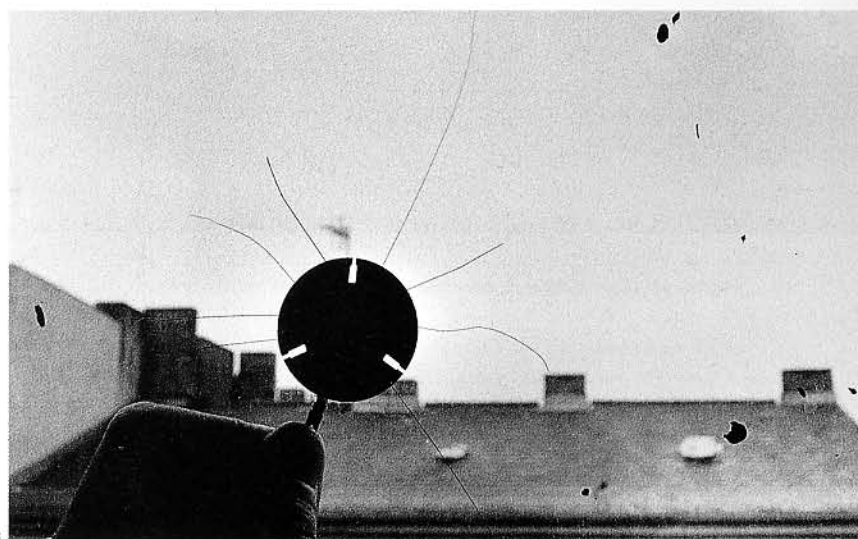
In Alvin Luciers **I am Sitting in a Room** (1968) findet der umgekehrte Vorgang statt. Das punktuelle Ereignis der Performance wird in einen tendenziell unbegrenzt andauernden Klangraum überführt. Der Raum absorbiert die Performance, formt Sprachklang in Raumklang um. Das Stück beginnt damit, daß der Performer einen Text liest, der in knappen, präzisen Worten den darauf folgenden Prozeß erklärt. Lucier verwendet zwei Tonbandgeräte, ein Mikrofon und einen Lautsprecher. Der über den Lautsprecher wiedergegebene Text wird aufgenommen, in den Raum abgestrahlt, wieder aufgenommen und so fort. Die akustischen Eigenschaften des Raumes transformieren die kurze Rede. Frequenzen oder Sprache, die den Resonanzfrequenzen des Raumes entsprechen, werden verstärkt, andere überdeckt. Dieser Vorgang wiederholt sich 32 mal, bis im Eigenklang des Raumes nur noch der Worhrhythmus und die phonetische Diktion des Sprechers als schwache, aber unauslöschliche Muster übrigbleiben. Mit dieser Performance, die in jedem Raum einen anderen Verlauf nimmt, war Lucier wahrscheinlich der erste Komponist, der einen Raum als Instrument an sich betrachtete und nicht nur als ein Gefäß für eingebrachte Klangereignisse.

Eine extreme Verräumlichung musikalischer Prozesse findet in dem 1982 erstmals aufgeführten spektakulären **Speaker Swinging** von Gordon Monahan statt, einer Kreuzung aus kinetischer Klangskulptur, Bewegungsperformance, wissenschaftlichem Experiment, Lichtchoreografie und spannender Sportveranstaltung. Drei bis sechs athletische Performer (nicht notwendigerweise Männer) lassen ca. 30 Minuten lang an langen Tauen befestigte und mit Lampen versehene Lautsprecher wie Lassos über ihren Köpfen rotieren. Sie erzeugen, unterstützt durch dramatische Lichtwechsel, unter Ausnutzung des akustischen Doppler-Effekts ein dichtes, vibrierendes Raum-Klang-Licht-Muster.

Ein Grenzfall zwischen Performance und Installation, zwischen High-Tech und Verwendung einfachster Mittel sind die interaktiven Audio-Video-Arbeiten des 1993 verstorbenen Jerry Hunt. Sie konfrontieren das Publikum mit rätsel-

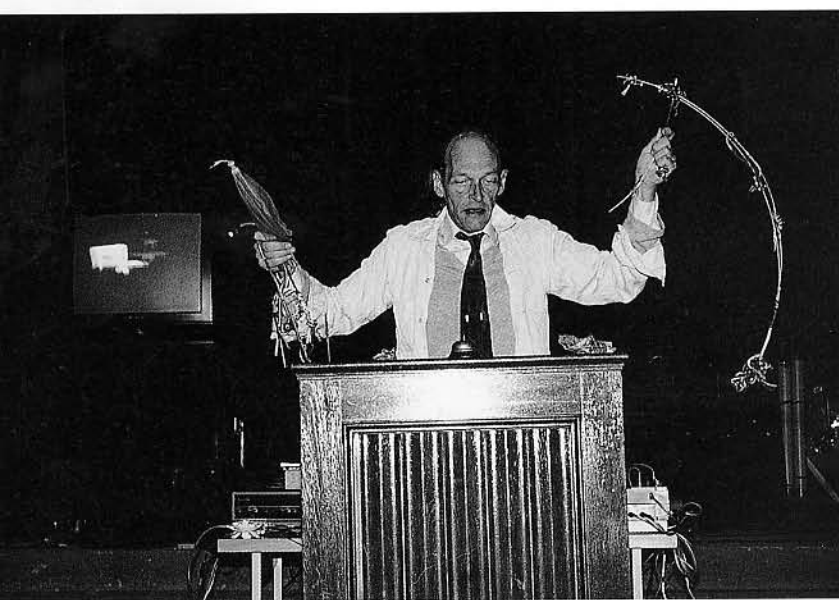


5



6

- 5 **Stelarc, Erasure Zone: Event for Absent Body and Automatic Gestures; der Künstler ist bei seiner Performance im Podewil, Berlin an medizinische Sensoren angeschlossen und (inter)agiert mit seiner »Dritten Hand«, 25.2.1995**
- 6 **Richard Lerman spielt mit einem »Plinky« auf einer Fensterscheibe im Institut Unzeit, 23.5.1985; die schwarzen Flecken sind Farbspritzer der dort arbeitenden Maler**



haften, verstörenden Erscheinungen, mit einer Art von elektronischem Schamanismus, mit Fetischen, Zeichen und rituellen Handlungen aus einer einerseits archaischen, andererseits futuristischen Welt. Seine Performance **Birome (ZONE): Plane** (1985), ein »transaktionales mimetisches Exerzitium«, und die Installation **Birome (ZONE): Cube** (Frame) von 1987, ein »Reflex-Erinnerungskabinett mit transaktionalem Kern (homunculus)«, basieren auf einem interaktiven elektronischen System, das Licht-, Schall-, Bewegungs- und Berührungseindrücke wie ein lernfähiges Gedächtnis sammelt und darauf visuell und akustisch selbständig und unvorhersehbar reagiert. Das System wird gesteuert nach Regeln, die aus alt-elisabethanischen astrologischen Tafeln und dem dreidimensionalen Rosenkreuzer-Schach gewonnen wurden.

performance aura fest Die Musikperformance hat als Performance Art ihre Wurzeln in der Anti-Kunst der historischen Avantgarden. Sie ist eine der zeitgenössischen künstlerischen Formen innerhalb der Klangkunst, für die der traditionelle Werkbegriff nicht mehr gilt und in welcher der Prozeßcharakter Vorrang hat. Der zeitlosen Dauer des abgeschlossenen Werks setzt die Musikperformance ihr ephemeres Erscheinen, ihre Durchlässigkeit zum Leben hin entgegen. Sie vermeidet die gewohnten konventionellen Vermittlungsinstanzen der Musik und sucht sich eigene Räume als Ort und auch Gegenstand der Aufführung. Nicht zuletzt verweigert sie sich der Zuordnung zu bestimmten Sparten, sie operiert an der Schnittstelle unterschiedlicher Medien und Gattungen. Dennoch hat die Performance und mit ihr die Musikperformance einen wesentlichen Aspekt des traditionellen Kunstbegriffs beibehalten oder – genauer gesagt – paradox wiedergewonnen: die unmittelbare Konfrontation mit dem Auratischen. Das auratische Moment geht allerdings nicht mehr vom Werk als Objekt aus, sondern von der physischen Präsenz des Künstlers: als eine den Alltag transzendierende und gleichzeitig auf ihn bezogene Sphäre. Jenseits der Diskussion um Kategorien und Typologien wie Musikperformance, Klanginstallation usw. findet sich hier eine Kunstsprache, der es möglich ist, virulente existentielle Erfahrungen unserer urbanen Gegenwart zu artikulieren. Die Musikperformance überlebt dabei nicht als Text, als Stichwort in einem lexikalischen Verzeichnis, als archiviertes Dokument, sondern als ein einmaliges Ereignis in der Erinnerung des Besuchers: die Erinnerung an ein Geschehen, das an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Augenblick stattgefunden hat und das als solches nicht wiederholbar und reproduzierbar ist. Performances sind einmalige Ereignisse, die sich ihren je eigenen Zeit-Raum schaffen und die, damit sie überliefert werden, erlebt und genossen werden müssen wie ein Fest.

7 Gordon Monahan, *Speaker Swinging*, mit Laura Kikauka als Lautsprecher-Schwingerin

8 Der 1993 verstorbene Jerry Hunt hantiert mit Fetischen und obskuren Gegenständen in seiner Audio/Video-Performance *Birome (Zone): Plane* in der Parochialkirche, Berlin, 30.9.1992

1 Vgl. z.B. Elisabeth Jappe, *Performance – Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, S. 12 f.; Thomas Dézsy, Christian Utz (Hrsg.), *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, Katalog zum Festival zeitgenössischer Musikperformance ›Das innere Ohr‹, Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1995, S. 9-22.

2 Christian Utz, ›Musikperformance als Akt realer Gegenwart‹ in *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, a. a. O., S. 33.

3 Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989, S. 25, 27.

4 Doro Franck, ›Performanz – Performance‹ in *Performance – Relikte & Sedimente*, Katalog zum gleichnamigen Festival, Offenes Kulturhaus Linz 1993, S. 10.

5 Vgl. RoseLee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present*, London 1988, S. 126; Daniel Charles, *Zeitspielräume*, a. a. O., S. 34 ff.; Volker Straebel, ›...that the Europeans become more American‹ in *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, a. a. O., S. 82 f.

6 John Cage, ›45' for a Speaker‹ in *John Cage, Silence*, Middletown 1973, S. 149.

7 Vgl. die Beiträge von Volker Straebel, Thomas Dézsy, Christian Utz, in *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, a. a. O.

8 Vgl. den Musikbegriff der Fluxus-Künstler, besonders bei George Brecht und La Monte Young.

9 Valerian Maly meint, daß für Performances aus dem Umkreis der bildenden Kunst der Einsatz verschiedener Medien längst selbstverständlicher sei als bei Musikperformances, die in ihrem Selbstverständnis als ›expanded music‹ (›music expanded‹ ist übrigens der Titel einer Reihe von Musikperformances von Takehisa Kosugi) noch das Motiv der Überwindung des tradierten Musikbegriffs erkennen lassen. Vgl. Valerian Maly, ›Qu'est-ce que c'est que cela? – Notizen zur Musikperformance‹ in *MusikTexte*, 62/63, Januar 1996, S. 12-16.

10 Interview von John Hudek mit Takehisa Kosugi, in *Takehisa Kosugi. Interspersions*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Daadgalerie, Berlin 1992.

11 Klaus Ebbeke, ›Takehisa Kosugis akustische Arbeiten‹ in *Takehisa Kosugi. Interspersions*, a. a. O., S. 36.

12 Gisela Gronemeyer, ›Hast Du jemals den Klang eines schmelzenden Eisbergs gehört? Ein Portrait der amerikanischen Komponistin Pauline Oliveros‹ in *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch, Band 4, 1983/84, S. 281.

13 Das körperliche Moment wird besonders betont im Bereich der Vokalperformances, z.B. bei Künstlerinnen wie Cathy Berberian, Meredith Monk, Diamanda Galas, Shelley Hirsch, Fatima Miranda, aber auch bei Künstlern wie David Moss, Carles Santos oder dem jungen Christian Wolz; für die körperliche Interaktion mit dem Instrument seien beispielhaft genannt Charlotte Moorman und Frances-Marie Uitti am Cello, Joëlle Léandre am Kontrabaß und Aktionsperkussionisten wie Sven-Åke Johansson, Vladimir Tarasov oder Z'ev.

14 Stelarc ist bereits in den 70er Jahren mit aufsehenerregenden Aktionen in Erscheinung getreten, so 1976 mit einem *Event for Stretched Skin* (Maki Gallery, Tokyo), wo er sich eine Vielzahl von Fleischerhaken durch die Haut an Rücken, Gesäß und Waden zog und sich so an langen Fäden an einer Decke aufhängen ließ.

15 Siehe dazu Alvin Lucier *Reflexionen. Interviews. Notationen. Texte*, Köln 1995, S. 46 ff., S. 301.

16 Neben *Music for Solo Performer* von Lucier gehört zu den ›klassischen‹ Aktionen, Installationen und Performances, die mit Feedback arbeiteten, *The Wolfman* (1964) von Robert Ashley: eine das Publikum provozierende Performance, die darin bestand, daß Ashley mit maximaler Verstärkung gegen ein ohrenbetäubendes Dröhnen anschrte. Oder auch *Wave Train* (1966) von David Behrman, in dem Gitarren-Pick-Ups an die Saiten eines Klaviers geheftet wurden und die Lautsprecher so plaziert waren, daß sie die Saiten des Klaviers in Schwingung versetzten.

17 Unter vielen möglichen Namen seien hier beispielhaft genannt Hugh Davies und Max Eastley aus Großbritannien, *Voice Crack* aus der Schweiz, Godfried-Willem Raes aus Belgien, Ed Osborn, Paul DeMarinis und Nicolas Collins aus den USA.



technologie und künstlerische transformation

Notenschrift, Instrumente und Klangerzeuger sowie die zunehmende Bedeutung der räumlichen Dimension für die Musik eröffnen vielfältige Übergänge zwischen Visuellem und Akustischem. Sie führen zu einer Auflösung der Gattungen, in die lange Zeit die Kunst eingeteilt war. Allerdings bleiben trotz dieser gegenseitigen Durchdringung die Spannungen zwischen unterschiedlichen, ihren eigenen Gesetzen folgenden Ausdrucks- und Kommunikationsformen bestehen. Sie bewirken manchmal paradox erscheinende künstlerische Setzungen, die jedoch für die Künstler, die sich außerhalb der akademischen Norm bewegen, besonders stimulierend wirken; und zweifelsohne stellen auch die neuen Technologien – konzeptuell wie materiell – neue Möglichkeiten bereit.

von der elektroakustik zur installation Die technischen Mittel, die in den letzten Jahrzehnten im Bereich der Produktion und Wiedergabe akustischer und visueller Phänomene entwickelt wurden, haben – ohne unbedingt Selbstzweck zu sein – sowohl unser Verhältnis zum Klang im allgemeinen verändert als auch die wahrgenommenen Beziehungen, die der Klang zu den mit seiner Erzeugung und seiner Umgebung verbundenen optischen Komponenten besitzt. Zur Zeit ist wohl oder übel der größte Teil der von uns gehörten Musik elektroakustischer Natur. Dies betrifft alle Musik, die ganz oder teilweise für einen Tonträger (analog oder digital) konzipiert ist. In der Tat verwende ich den Begriff der elektroakustischen Musik für jede Musik, die für eine Lautsprecherübertragung gedacht ist. So gehört Filmmusik meines Erachtens zur elektroakustischen Musik, auch wenn einem dies oft nicht bewußt ist. Dasselbe gilt für Ballettmusik, die nicht live von Instrumentalisten gespielt wird, und natürlich auch für radiofone Produktionen, die manchmal auch als Hörspiele bezeichnet werden. Unter diese Rubrik fällt auch die Verstärkung von Instrumenten, da sie Mikrofone, die Live-Mischung und die Raumverteilung der Klangquellen erfordert (vor allem in dem Bereich, den man »akusmatische Musik« nennt). Selbst die Schallplatte verlangt wie jede Form der »indirekten« Übertragung eine »elektroakustische Hörweise«, auch wenn sie nur der getreuen Wiedergabe musikalischer Ereignisse dient, die ursprünglich für andere Aufführungsbedingungen gedacht waren. Unsere Wahrnehmung wird von Elektronik und Medien beherrscht: Es verwundert daher nicht, wenn Künstler mit neuen Konzeptionen kreativ oder gar subversiv auf diese Tatsache reagieren. Von der elektroakustischen Produktion bis hin zur Klanginstallation ermöglicht die Verwendung neuer Technologien die Verbindung von Ausdrucksformen, die durch unterschiedliche Verbreitungswege lange Zeit voneinander ferngehalten wurden.

Bereits die elektronischen Apparate erlaubten es, mit einer neuen Konzeption von Dauer zu arbeiten, die nicht mehr den Begrenzungen musikalischer Gesten oder des Atems unterliegt. Das hatte Stockhausen seit **Kontakte** schon geahnt. Will man Zeitdimensionen erschließen, die so dehnbar sind, daß sie sich an die Eigenzeit des Rezipienten anpassen und damit zu einer virtuellen Dauer werden, so sind die neuen technischen Mittel der Aufnahme- und Wiedergabetechnik unverzichtbar. Die Computertechnik überwindet dabei Hindernisse, die von analogen Wiedergabegeräten nicht bewältigt werden konnten. Der Werdegang von Christina Kubisch ist in dieser Hinsicht beispielhaft: von den für den Konzertsaal geschriebenen Stücken aus den 70er Jahren bis hin zu den Klanginstallationen.

von »mixed media« zu »intermedia« Anstelle des Ausdrucks »Mixed Media«, der eine Art von »light-show« bezeichnet, bei der Visuelles und Akustisches mehr oder weniger additiv zur Überlagerung kommen, führt Dick Higgins den Begriff des »Intermedia« ein, um Verfahren abzugrenzen, die zu einer wirklichen Verschmelzung der unterschiedlichen Bereiche führen.

Daniel Charles schreibt in seinem Artikel **De Joan Miro à Francis Miraglio, graphique de la projection¹**: »Seit dem ersten Happening, das 1952 von John Cage im Black Mountain College organisiert wurde, haben sich multimediale Werke sprunghaft vermehrt; dementsprechend schnell wurde ihre Taxonomie zum Problem. Nach welchen Kategorien sollte man sie einteilen? Die Frage war nicht nur von akademischem Interesse. Denn auch der Inhalt, auf den man seine Aufmerksamkeit richten sollte, änderte sich je nach Integrations- oder Homogenitätsgrad der verschiedenen beteiligten Komponenten. Letztendlich hat man sich dann auf die 1973 durch Stanley Gibb vorgeschlagene Klassifizierung geeinigt: Sie stellt dem Multimedia, welches die grundlegende Autonomie der vorhandenen Elemente (Ton, Dekor, Szenenablauf, Bilder, Gestik, Olfaktorisches u.s.w.) respektiert, die Mixed-Media-Stücke entgegen, die zu einer »Nivellierung der Bestandteile« neigen, ohne sie jedoch in eine Hierarchie zu bringen, und grenzt diese von den Intermedia-Stücken ab, die sich wiederum dem Ideal einer strengen Abhängigkeit der einzelnen Komponenten verschrieben haben.«

Hatte es bei den Aktionen der Fluxusbewegung viele Beispiele für Interferenzen zwischen verschiedenen künstlerischen Verfahren gegeben, so scheinen die Intermedia-Versuche der späten 60er Jahre stärker in der Realität verankert, mehr an konkrete Inhalte gebunden und auch individueller zu sein. Die Auffassungen von La Monte Young und Takehisa Kosugi sind Anfang der 70er Jahre in der Grundkonzeption vom Gefühl der Vergänglichkeit und der Unbeständigkeit beherrscht, während die Installationen von David Tudor, die Video- und Laser-Arbeiten von Nam June Paik und Lowell Cross oder die auf die Umwelt bezogenen Werke von Alvin Lucier von der Verwendung höchst perfektionierter technischer Mittel ausgehen. Von Robert Ashley stammen Multimedia-Werke, die Videoinstallation, Bilder (live oder aufgezeichnet), Stimmen sowie komponierte oder improvisierte Musik miteinbeziehen. Diese Stücke, bei denen oft mehrere Ausführende beteiligt sind (daher auch seine Bezeichnung »Oper« für **perfect lives**), haben unverkennbar den Charakter von Performances.

In den meisten Multimedia-Projekten steuert ein elektronischer Regelkreis die audio-visuellen Prozesse. Er hat die gleiche Bedeutung wie die Wahl bestimmter künstlerischer Materialien oder musikalischer Instrumente, die jedem Projekt seine eigene Individualität geben. Naturgemäß fällt es schwer, strenge Grenzen zwischen den »Kategorien« Performance, Multimedia oder Intermedia zu ziehen. Es liegt in ihrer Natur, jeglicher Klassifizierung zu trotzen.

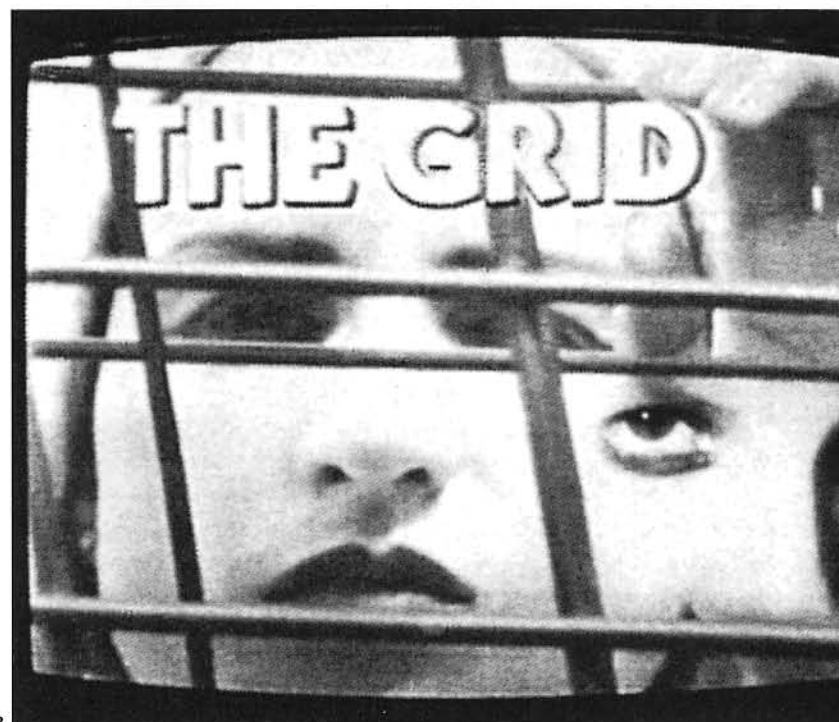
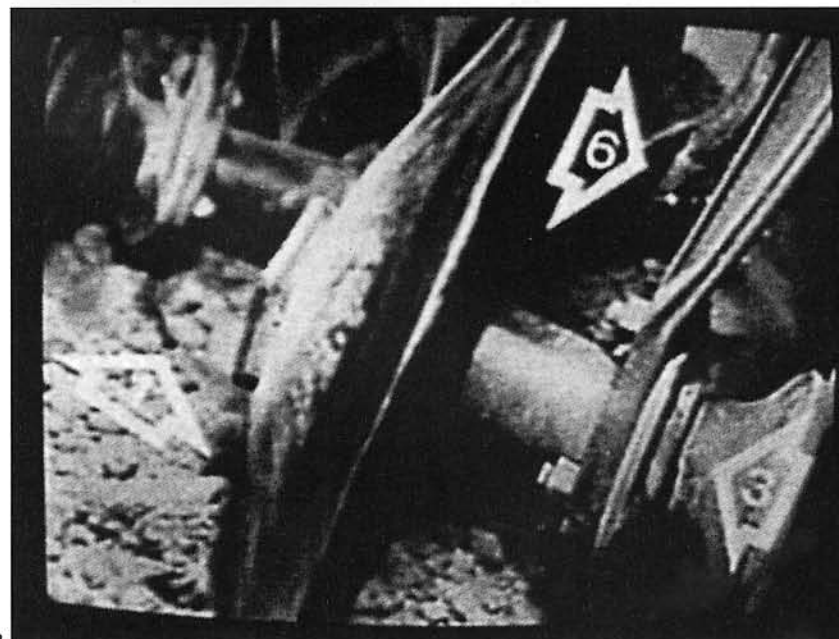
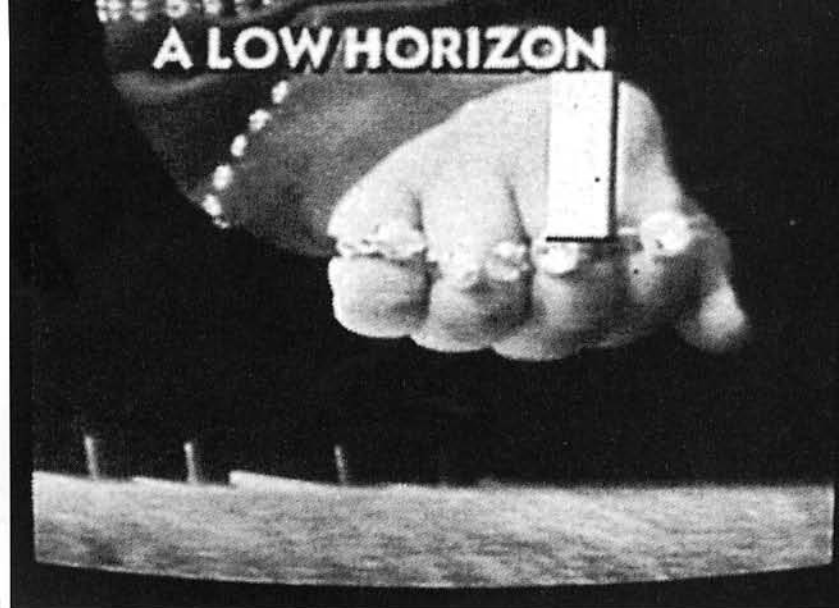
Gattungsübergreifende Projekte stießen vor allem in Deutschland auf fruchtbaren Boden. So stellte Nicolas Schöffer 1973 in Hamburg **Kyldex 1** vor, ein »kybernetisch-luminodynamisches Spiel«, bei dem Pierre Henry für die Musik und Alvin Nikolais für die Choreographie verantwortlich waren. Die Präsentation setzte sich aus fünfzehn simultan oder sukzessiv dargebotenen Sequenzen zusammen, in denen Metallskulpturen, die mit rotierenden Spiegeln versehen waren, mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten in Bewegung versetzt

wurden. Während der einzelnen Sequenzen fanden elektroakustische oder vokale Ereignisse, Dia- und Filmprojektionen sowie Tanzeinlagen statt. Das Publikum hatte die Möglichkeit, in den Ablauf der Darbietung einzugreifen; es konnte mit fünf Zeichen den Lauf der Ereignisse stoppen, wiederholen, beschleunigen oder auch verzögern.

von der Klangskulptur zur installation Die Installation entwickelte sich im Spannungsfeld unterschiedlicher Strömungen, die jedoch alle auf die Überwindung der als schematisch empfundenen Einteilung der Kunstbereiche zielten. Wohl hat sie das Erbe der Erfinder neuer Instrumente (Harry Partch, Harry Bertoia usw.), das der Verfechter von Multimedia (ausgehend von der Fluxusbewegung) oder jener bildender Künstler angetreten, für die das akustische Element ein eigenständiger Bestandteil ihres Schaffensprozesses geworden ist (Jean Tinguely, Vassilakis Takis, Pol Bury usw.). Bei einigen Künstlern erfolgte ausgehend von der bildenden Kunst eine Hinwendung zur Installation und zur Klangskulptur (Paul Panhuysen, Max Eastley, Peter Appleton), während andere wiederum vorwiegend von der Musik ausgingen (Hugh Davies, Laurie Anderson, Max Neuhaus, Christina Kubisch).

Einer der aktivsten Vertreter der Klangskulptur ist momentan Panhuysen, der 1980 in Eindhoven (Niederlande) das Zentrum Apollohuis gegründet hat, wo häufig Begegnungen und Ausstellungen zum Thema Installation, Klangskulptur und Multimedia stattfinden. Bei den Installationen, die Panhuysen selbst konzipiert, werden oft lange Saiten (von 2 bis zu mehr als 150 Metern) zum Schwingen gebracht, die in genauer Entsprechung zur inneren oder äußeren Umgebung angeordnet werden. Diese Saiten zerschneiden den Raum, rhythmisieren ihn durch ein Spiel mit Proportionen, die sowohl akustisch als auch optisch wahrnehmbar werden. Manchmal ergänzen Einlagen die zeitlich unbestimmten Installationen, wobei diese in einem weniger strengen Verhältnis zu den akustischen Klangquellen stehen und eher den Charakter theatralischer oder choreographischer Darbietungen haben. Die Saiten verwandeln den Raum in ein Instrument, das wiederum mit dem Werk identisch ist: ein dreidimensionales Abbild, das für die Wahrnehmung ein Paradox darstellt. Panhuysen schreibt über seine Installation Swedish Music Wire: »Als die Saiten zu klingen begannen, erschienen sie sichtbar.«

Peter Vogel, Physiker und zugleich bildender Künstler, versteht die Klangskulptur als Ergebnis eines hochkomplexen technischen Vorgangs, der auch die kybernetische Dimension miteinbezieht. Seine Arbeiten sind auf Transistor-Schaltkreisen aufgebaut. Sie funktionieren als Zusammenspiel von Mikrofonen und photoelektrischen Zellen und reagieren auf äußere Reize. Diese gehen vom Zuschauer aus, der Tonhöhe und Dynamik der vorprogrammierten Klänge sowie die Lichtstärke variieren kann. Bei Vogels »kybernetischen Objekten«, »Metaphern der industrialisierten Welt«, wird der visuelle Aspekt der verwendeten technischen Instrumente bewußt hervorgehoben. Jacques Monnier schreibt über sie: »Die Technik ist zugleich Vorwand, Mittel und Ziel, wobei das ästhetische Vorhaben gerade von der Qualität der Beziehung abhängt, die wir mit dem Objekt eingehen.« Vogel selbst bezeichnet seine Objekte selber als »materialisierte Partituren«, in der Licht, Schatten und Klang das Ausgangsmaterial darstellen. Seit den 80er Jahren setzt er sich vor allem mit der Frage nach der Dialektik von Aleatorik und Determinismus, von Zufall und Notwendigkeit auseinander; genau an dem Punkt, an dem jene interaktive Sensibilität einsetzt, werden solche Objekte für den Zuschauer interessant.



1-3 Robert Ashley, Music Word Fire and I Would Do It Again (The Lessons), 1981, Video, Dauer 30 Minuten



4 Max Eastley, Whirled Music, 1989

multimedia, installation und environment Unterstützt durch zunehmend komplexere Technologie, finden seit den 70er Jahren Multimedia-Veranstaltungen immer größere Verbreitung, wobei sich die multisensorischen Effekte häufen. Die Multimedia-Aufführungen werden damit zu den ›sons et lumières‹ der internationalen Avantgarde. In vielen Fällen vermischen sich ästhetischer Anspruch und technische Mittel soweit, daß ihr Reiz vorwiegend von der Bedeutung und dem innovativen Charakter der verwendeten Technologie abzuhängen scheint und mit dieser steigt.

Die Liste der ›polyartistischen‹ Installationen, die in vielen Fällen den Zuschauer miteinbeziehen, wächst mit großer Geschwindigkeit. Es ist hier angebracht, zwischen Veranstaltungen zu unterscheiden, die Lichteffekte nur zur Unterstützung des Gesamteindrucks einsetzen, wie z.B. die Rock-Konzerte, und solchen, die mit technischen Mitteln mehrere Medien miteinander vernetzen, sowie den Installationen, die einen Bezug zu den besonderen Eigenschaften eines Ortes herstellen, daher den Charakter einer Performance annehmen können.

Die Auseinandersetzung mit der Umwelt ist für Musiker und bildende Künstler gleichermaßen interessant (davon zeugen die Projekte von R. Murray Schafer, Pauline Oliveros u.a.). Stand in den bisher besprochenen Multimedia-Projekten der Beitrag der Technik meist im Vordergrund, wird er bei anderen, zum Beispiel in den Interventionen von Neuhaus, bewußt zurückgehalten. Im Dialog mit der Umgebung, den Neuhaus in seiner Klanginstallation von 1985-86 für den Park von Kerguehenec aufbaute, war keinerlei Absicht, Einfluß zu nehmen, erkennbar. Denys Zacharopoulos spricht von »**einem komplexen Klang, der aus einer langen Studie über den Ort und seine natürlichen Eigenschaften hervorgegangen ist und der sich heimlich zwischen Hörer und Umwelt schleicht. Eine Folge akustischer Reflexionen strömen von der Wasseroberfläche aus, die zu einem phantastischen Klangspiegel wird.**«²

Der Klang fungiert hier als kritischer Kontrapunkt zum Visuellen. Dasselbe gilt auch für Bill Fontana, wenn er in seiner Klangskulptur für den Pariser Triumphbogen die akustischen Eigenschaften des Ortes verändert: Einerseits durch die Neutralisierung der banalsten und zugleich aufdringlichsten Geräusche (wie des Verkehrslärms) und andererseits durch das Hinzufügen von Klangquellen, die es erlauben, ›so weit zu hören, wie man sehen kann‹ (und anscheinend auch darüber hinaus, weil Klänge von der Küste der Normandie direkt übertragen wurden).

Die Art der Publikumsbeteiligung ist bei den Installationen eine ganz andere als bei den ›Happenings‹, in denen der Zuschauer meistens spontan auf Reize reagieren muß, die ihrerseits nur in einem definierten Zeitraum, nämlich während der Performance, auftreten. Die Installation dagegen erlaubt es dem Rezipienten, sich seinen Weg selbst zu suchen, in Zeiträumen, die er sich selbst gestaltet. Wenn ihm die Möglichkeit zur Interaktion gegeben wird, so entweder auf der Ebene der Wahrnehmung oder durch die Manipulation von Gegenständen, die sich innerhalb des Ausstellungsraumes befinden.

von der technik zum schaffensprozeß Im Umgang mit der Technik lassen sich drei verschiedene Ansätze unterscheiden:

1. Es kann von einer schon existierenden Technologie ausgegangen werden, mit der sich audio-visuelle Effekte erzeugen lassen. Das Risiko dabei ist – und das gilt auch für jene elektroakustische Musik, die technische Basisver-

fahren mißbraucht (von den rückwärts abgespielten Tonbändern der ersten Experimente bis hin zu den heutigen Verfahren des Sampling oder der Echtzeitverarbeitung von Instrumentalklänge) —, daß vom Werk, wenn der erste Eindruck der Überraschung und die Illusion der Neuheit einmal verflogen sind, nichts weiter übrigbleibt als der Beweis einer Abhängigkeit vom sogenannten technischen Fortschritt.

Die blinde Hingabe an die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Technik birgt die Gefahr, daß die Schwierigkeiten, die die Verbindung von Visuellem und Klanglichem mit sich bringt, nicht genügend hinterfragt werden: eine Auseinandersetzung, die jeglichem interaktiven Ansatz vorausgehen sollte. Anstatt der Auflösung bisheriger künstlerischer Grenzen erhält man eine Ansammlung von Billigeffekten, die zur Redundanz und Verdoppelung neigen, eine Tendenz, die schon seit einigen Jahrzehnten die meisten Versuche, einen Dialog zwischen den Künsten aufzubauen, bestimmt. Man »macht Altes aus Neuem« (Erik Satie), wobei die technischen Mittel die Funktion haben, über das Fehlen kreativer und innovativer Ansätze und über die nicht erfolgte Hinterfragung gängiger Vorstellungen hinwegzutäuschen.

2. Es wird versucht, die zur Realisierung eines künstlerischen Konzeptes notwendigen technischen Geräte zu entwickeln. Dies erfordert wiederum den Zugang zu spezialisierten Forschungszentren und schafft damit eine andere Form von Abhängigkeit, eine materielle und institutionelle.

3. Es kann von schon vorhandener Technologie ausgegangen werden, um sie ihrer ursprünglichen Verwendung zu entfremden. Die meisten der heute eingesetzten technischen Instrumente, seien es Synthesizer, Computer oder interaktive Systeme, wurden ursprünglich für sehr begrenzte kommerzielle Zwecke und funktionelle Aufgaben entwickelt. Eine Herausforderung an die Künstler ist es zu zeigen, wie die benutzten Geräte über ihre eigentliche Funktion hinaus in kritischem oder spielerischem Sinne eingesetzt werden können. Der technische Vorgang wird hier dem kompositorischen Schaffensprozeß unterworfen. Nicht mehr seine Neuheit oder seine Komplexität sind von Bedeutung, sondern die Aussagekraft des Werkes, welches sich nicht auf eine geschickte Darbietung mit Hilfe schon existierender Technik beschränken sollte. Man muß bei alledem eingestehen: je stärker die Versuchung durch die Technologie desto stärker ist auch der Druck, der den Künstler veranlaßt, sich über die Technik zu erheben und ein persönliches Konzept zu entwickeln, das die Emanzipation von einer allzu wörtlichen Anwendung ihrer Regeln ermöglicht.

In den letzten Jahren zeichnet sich im Bereich der Installation eine Tendenz zur oft humorvollen Verwendung der eigenartigsten Materialien ab, die nicht selten aus der alltäglichen Umgebung entwendet und in vielen heutigen, den Klangskulpturen verwandten Werken integriert sind (bei Tinguely, Hugh Davies oder in den ersten Projekten von Panhuysen). Der Bereich der Technologie, der mehr und mehr den Charakter eines gigantischen Trödelladens angenommen hat, verlor dadurch Stück für Stück etwas von seiner Aura, die auf einer allzu naiven Bewunderung beruhte. Einige Künstler hat dies dazu verleitet, einfache Gegenstände (wie z. B. die mechanischen Spielzeuge in vielen Installationen von René Bastien) mit Hilfe raffinierter Computertechnik miteinander zu kombinieren.

Christina Kubisch dagegen verändert den ursprünglichen Gebrauch technischer Geräte und spielt mit der Mehrdeutigkeit der Natur des Klanges (natür-

lich, elektronisch, instrumental). Ihre Mittel sind einerseits die Aufnahme und andererseits die Wiedergabe über Lautsprecher. Die Technik ermöglicht es ihr, auditive Illusionen zu produzieren: Elektronische Klänge können zum Beispiel mit Vogelstimmen in Beziehung gesetzt werden, ohne daß es sich dabei um eine einfache Nachahmung handelt.

Um es allgemeiner auszudrücken: die verzögerte Übertragung verändert die Wahrnehmung der Klangquelle und begünstigt solche Ambiguitäten. Das Unkenntlichmachen der optischen Klangquelle und die Übertragung des Klanges in eine neue Umgebung führen zu Entfremdungen und sabotieren jedes Gefühl von Selbstverständlichkeit und Vertrautheit; gefordert werden das Gedächtnis und die Erinnerung. Das technische Instrumentarium erlaubt eine Interpretation der Natur, wie sie mit herkömmlichen Mitteln nicht möglich war und eröffnet neue Perspektiven; es erzeugt aber seinerseits schnell ein eigenes System von Konventionen und Bedingungen.

Der Klang hat in Installationen oft die Funktion, den Raum aktiv einzugrenzen und damit den Dualismus von Zeit und Raum aufzuheben. Denn es ist eine Eigenschaft des Klanges, »den Raum zu gestalten« (Erik Samakh). Installationen wie die von Robin Minard zeigen zum Beispiel, wie das Einführen eines Klanges die Wahrnehmung eines Ortes verändern, Utopien aufbauen und einen Dialog zwischen Natur und Technik ermöglichen kann. Seine Installationen laden dazu ein, über das, was man schon zu kennen glaubt, hinauszugehen. So vergleicht Minard die Konfiguration von Lautsprechern in **Silent Music** (1994) mit der Anordnung von Planeten, die das Leben, das Wachstum und die Bewegung hin zum Licht widerspiegelt.

Man kann weiterhin zwischen Installationen unterscheiden, in denen der Rezipient mit den technischen Mechanismen oder Einzelementen, die die Klangobjekte erzeugen, konfrontiert und manchmal sogar an ihrer Erzeugung beteiligt wird, und solchen, in denen die Klangquelle und die Klangtransformationen in gewisser Weise »materiellos« wirken und man dazu aufgefordert wird, sich mehr auf den Klang selbst und auf sein Verhältnis zu Ambiente, zu Architektur zu konzentrieren als auf die Art seiner Entstehung. So zum Beispiel in der interaktiven Installation **Spatio-Musical**, die Jacques Serrano für die U-Bahn in Marseille konzipierte: eine Art Klangkompositions-Generator, der auf optische Befehle und damit auf alle Lichtveränderungen reagiert. Jede Bewegung wird von Hunderten an den Wänden befestigten optischen Sensoren analysiert und dann durch ein Programm verarbeitet, welches wiederum Synthesizer steuert und dadurch eine Verbindung zwischen Licht und Ton herstellt. Das Registrieren der Bewegungen wird zum Ausgangspunkt von Klangsequenzen, deren Aufbau von den Ortsveränderungen, Gangarten und Bewegungen jedes einzelnen Besuchers abhängt. Diesen bleibt jedoch der Einblick in die genauen technischen Vorgänge verwehrt.

Bei Ad van Buuren dagegen ist die elektroakustische Ausstattung ein wesentlicher optischer Bestandteil seiner Arbeit. Der Rezipient hat, wie zum Beispiel in **Panoramafoon 2**, die Möglichkeit nachzuvollziehen, wie die mechanisch ausgelösten Klänge (quietschende Maschinen mit unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten, Triebwerke/Federn, Uhren...) durch Magnetbänder in Echtzeit manipuliert werden. Jacques Rémus hat industrielle Roboter, Instrumentenbau und Musikcomputer kombiniert und dreißig großdimensionierte Maschinen gebaut — Streich-, Blas- und Schlaginstrumente. Diese lassen sich entweder einzeln oder zusammen, mit oder ohne vorproduzierte Sequen-

zen hören, wobei letztere im Laufe der Ausstellung verändert (beschleunigt, verlangsamt, wiederholt, angehalten usw.) werden können. Weiterhin sind die Maschinen durch unterschiedliche Typen von Interfaces (Tastatur, Pedale, Mikrophone, akustische Kameras usw.) steuerbar. Register und Dichte der wahrgenommenen Klänge können direkt durch Bewegung beeinflusst werden. Was hier sichtbar wird, sind vor allem die Mechanismen der Klangerzeugung, die Herkunft von Bewegung und Klang. Jacques Rémus scheint die Funktionsmechanismen optisch transparent machen zu wollen, um den direkten Zugang zu seinen Instrumenten zu erleichtern, da diese ja sowohl allein funktionieren als auch durch den Besucher gesteuert werden können.

In **Vooruitgang** von Peter Bosch und Simone Simons werden Schwingungen mit Hilfe der Klangerzeugung sichtbar gemacht: Elektronisch erzeugte Schwingungen verrücken Gegenstände entlang von hölzernen Rinnen, deren hohler Innenraum als Resonator dient. Die Aufgabe des Computers ist es, mehrere Schwingungsmagneten unabhängig voneinander oder auch gleichzeitig an- und auszuschalten. Die Wege, die die Objekte zurücklegen und die sowohl optisch wie akustisch gekennzeichnet sind, kreuzen und beeinflussen sich auf eine Art, die man sowohl als das Ergebnis eines kontrollierten als auch eines zum Teil zufälligen Prozesses interpretieren kann. Die wechselseitige Beziehung von Chaos- und Ordnungsfaktoren ist ein Thema, das sich in den meisten Installationen von Bosch und Simons wiederfindet und ihren Gebrauch von Technologie maßgeblich bestimmt. Dasselbe gilt für **Electric Swaying Orchestra**, eine Installation, die auf sechs Pendeln, »Quasi-Metronomen«, beruht. Historisch gesehen assoziiert man das Pendel mit Ordnung und Maß. In der Installation von Bosch und Simons dagegen verschieben äußere Faktoren das Gleichgewicht der Pendel. Diese funktionieren paarweise, wobei jedes entweder mit einem Mikrofon oder mit einem Lautsprecher ausgestattet ist. Die drei Lautsprecher, die sich in oszillierender Bewegung befinden, übertragen elektronische Klänge. Der Computer »interpretiert« diese von sich bewegenden Mikrofonen aus aufgenommenen Klänge und antwortet mit anderen Klängen. **»Ziel dieses Projektes ist«, nach Aussage seiner Schöpfer, »die Erzeugung von Chaos, von Unvorhersehbarkeit, eines labilen Gleichgewichtes. Die Rolle des Computers ist hier widersprüchlich. Einerseits soll er das mechanische System, den optischen Bereich, kontrollieren, auch wenn er die physischen Konsequenzen seiner Entscheidungen nicht vorherbestimmen kann. Andererseits soll er beweisen, daß er fähig ist, das Unvorhersagbare, eine komplexe Information, mit nur wenigen »intelligenten«, jedoch einfachen Algorithmen in eine wiedererkennbare musikalische Form zu übersetzen.«** Der Computer wird demnach benutzt, um dynamische Systeme zu erzeugen und zu gestalten, die wiederum durch ein sich änderndes Gleichgewicht bestimmt sind. **»Die Parameter, die das musikalische Ergebnis bestimmen, resultieren aus den unvorhersehbaren Bewegungen der Pendel, der Computer regelt den Ablauf. Im Grunde genommen ist der Computer ständig sein eigener Zuhörer.«**

Innerhalb der vielen verschiedenen Ansätze im Umgang mit der Technologie, die hier erwähnt wurden, scheinen sich doch im Sinne eines »basso ostinato«, einige Grundgedanken herauszukristallisieren: das Spiel (mit der Flexibilität und dem Risiko, die der Technologie eigen sind), die Distanzierung von den konventionellen Systemen und den allgemein anerkannten Kategorien der Kunst und deren implizites Infragestellen durch Projek-

te, die mehr den Charakter dynamischer Prozesse als den abgeschlossener Werke haben. Meistens hat die Technologie, die als solche nicht zur Diskussion gestellt wird, einen wichtigen Anteil bei diesem Infragestellen herkömmlicher Kategorien der Kunst.

Übersetzung aus dem Französischen: Nathalie Singer

1 Daniel Charles, »De Joan Miro à Francis Miroglio, graphique de la projection« in *Cahiers du C.R.E.M.*, 6/7, 1987-88, S. 99.

2 Max Neuhaus, *Katalog Editions du centre d'Art, Domaine de Kerguehenec, Locmine 1987.*

der multimedia-paragone

dieter daniels

- virtuoso listening
- virtuoso viewing
-

(Eventkarte von George Brecht)

Die Geschichte der Avantgarde-Bewegungen am Anfang des 20. Jahrhunderts ist eine Folge von ständigen Innovationen, deren jede das zuvor gerade Erreichte erneut zu übertrumpfen versucht. Sie läuft damit parallel zum hohen Fortschrittstempo in der Entwicklung von Wissenschaft, Technik und Medien in dieser Zeit. Eines der wesentlichen Motive für die schnelle Entstehung neuer künstlerischer Ausdrucksformen ist die wechselseitige Beeinflussung und Überschneidung der etablierten Gattungen. Während in der Renaissance der Paragone, d.h. der Wettstreit der Künste untereinander, ein Motor ständiger Weiterentwicklung ist, so zeigt sich für die Moderne anstelle der Konkurrenz eher eine Interferenz der verschiedenen Gattungen als Auslöser für Innovationen.

Der Kubismus macht den alten Streit zwischen Skulptur und Malerei überflüssig, indem er mit der Collage und Objektmontage eine neue, ebenso pikturale wie skulpturale Zwischenform findet. Für den Futurismus, den Dadaismus und den Surrealismus ist es vor allem die Interferenz zwischen Literatur und bildender Kunst, die ständig neue Impulse gibt. Die Manifeste der Futuristen eilen mit ihren utopischen Forderungen der künstlerischen Praxis weit voraus. Ebenso wie die Dadaisten verschmelzen sie Literatur, szenische Darstellung und bildende Kunst zu ihren bekannten Soireen. Der Surrealismus entsteht als eine literarische Bewegung und die von den surrealistischen Poeten entwickelten Verfahren wie der Automatismus oder der »cadavre exquis« werden dann erfolgreich in Malerei, Collage oder Frottage übertragen.

Ein weiteres wichtiges Moment, das die gesamten Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts durchzieht, ist der enge Zusammenhang zwischen der Innovation technischer Verfahren und den neuen künstlerischen Ausdrucksformen und Inhalten. Der schnelle Fortschritt der Technik ist sowohl Mittel wie Thema. Der Kubismus integriert mit Vorliebe Ausschnitte aus Zeitungen, dem damals beherrschenden Massenmedium, in die Collagen. Im Kontext des Dadaismus entstehen der abstrakte Film und die Fotomontage. Die russischen Konstruktivisten entwerfen Agit-Prop-Stände mit Radio-Lautsprechern und Redner-Tribünen mit Film-Projektionen. Oft scheint es so, als suche die künstlerische Avantgarde den direkten Wettstreit mit dem die gesellschaftliche Veränderung bestimmenden Innovationstempo von Technologie und Medien.

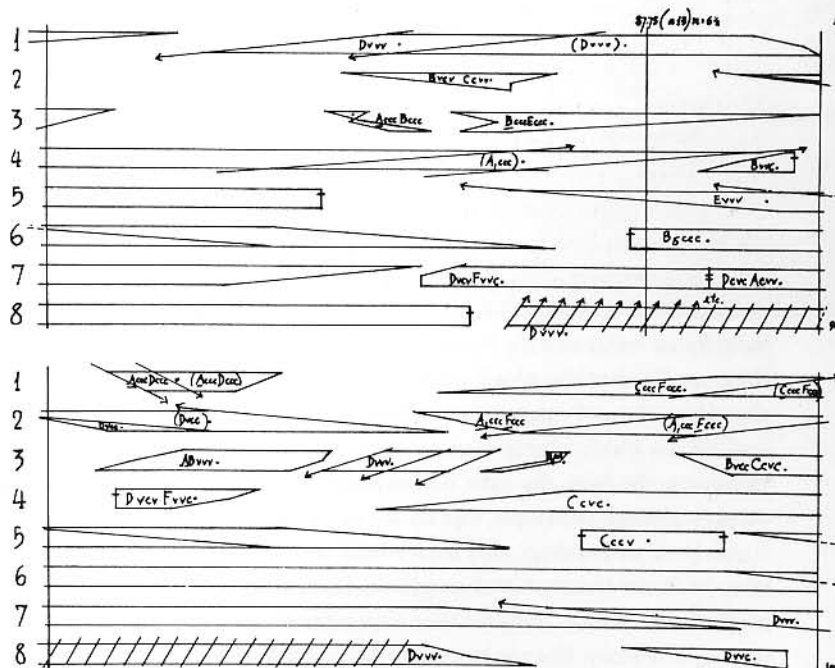
Vielleicht ist seit Ende des 19. Jahrhunderts der Paragone von Kunst und Technik zum Teil an die Stelle des Wettstreits der Künste untereinander getreten, jedoch nur um gerade bei der künstlerischen Arbeit mit neuen Techniken die Interferenz unter den Gattungen um so deutlicher zu machen. Zu den meisten Mißverständnissen führt dabei immer wieder die unlösbare Frage von »Henne oder Ei«, d.h. ob die technische Innovation erst die künstlerische nach sich zieht oder die kulturellen Veränderungen die Voraussetzung für die Entstehung neuer Technologien bilden. Gerade in ihrer Unlösbarkeit ist diese Frage im heutigen Kontext der Medienkunst und ihrer Stellung in einer technologisch bestimmten Mediengesellschaft von großer Aktualität.

Blicken wir unter diesem Aspekt einmal auf die Anfänge der Video- und Medienkunst in den 60er Jahren. Die Ausgangssituation für die Entstehung der Videokunst war nicht: »Es gibt jetzt Videogeräte, also müssen wir nun auch

Videokunst machen.« Vielmehr stand am Anfang die Idee einer intermedialen oder synästhetischen Kunstform, die ganz unterschiedliche Medien miteinander verknüpft und zu der Video nur ein Beitrag unter vielen anderen darstellt. Es ist die Zeit von Happening, Fluxus, Environments und »expanded cinema« einerseits und von elektronischer Musik andererseits. Über all dem schwebt die Idee des »Gesamtkunstwerks«, aber ohne jedes wagnersche Pathos. Es ging um eine alle Sinne aktivierendes Kunstwerk, außerhalb der traditionellen Gattungen und Institutionen, welches eben weder in den Konzertsaal noch ins Museum oder die Bibliothek gehört, sondern das mit neuen Mitteln auch ein neues Publikum ansprechen soll. Der beste Begriff für dieses Umfeld ist immer noch »Intermedia-Kunst«, geprägt von Dick Higgins. Daß dann hinterher daraus »Die Medienkunst« oder »Die Videokunst« geworden ist, als eine neue Gattung unter anderen Gattungen, kann man zurecht als ein defizitäres Phänomen kennzeichnen.

Innerhalb dieser Intermedialität hat die Elektronik von Anfang an eine wesentliche Rolle gespielt. Die zentrale Person für diese Einführung der Elektronik in das intermediale Geschehen ist John Cage. Andere Vertreter der elektronischen Musik, wie z.B. Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez, sind in ihrer Wirkung mehr auf die Kategorie der Musik beschränkt geblieben, während Cage wirklich intermedial ausgestrahlt hat und für die Musik, Bildende Kunst, für Aktionsformen, Happening usw. gleichermaßen wichtig war.

In seinem Klassiker ohne Töne, dem Stück »4'33''« aus dem Jahr 1952 will uns Cage wieder die Ursprünglichkeit, die Totalität des Hörens geben, die Musik nicht von Nebengeräuschen trennt. Außerdem hat er auf die enge Verbindung von Akustischem und Optischem aufmerksam gemacht und das Moment der



1 John Cage, Partitur zu Williams Mix, 1952, Muster zum Schneiden der acht parallelen Tonbandspuren mit je unterschiedlichen Klangqualitäten.

Aktion in die Musik eingeführt. Wir bleiben ja in unserer Aufmerksamkeit auf den Ausführenden fixiert, da wir von ihm aber nichts mehr zu hören bekommen, sehen wir ihn auf einmal als Schauspieler. Cage hat also gleichzeitig ein Theaterstück geschrieben. Er hat damit die Grundlage für Happenings und Performance-Aufführungen geschaffen, und man bedenke: ein Großteil der frühen Videotapes sind Performances vor der Kamera.

Das Stück **4'33"** steht in direktem Zusammenhang mit Cages enger Beziehung zu bildenden Künstlern. Hier sind neben Marcel Duchamps **Ready-mades** vor allem Robert Rauschenbergs auch um 1952 entstandene **White Paintings** zu nennen, auf die Cage selbst ausdrücklich als Inspiration verweist. Man bedenke nun, daß ebenfalls 1952 Cages bis dahin aufwendigstes elektronisches Musikstück **Williams Mix** entsteht, in das er neun Monate Klebearbeit von Tonbandschnipseln anhand einer grafischen Partitur für nur 4.30 Minuten Musik investiert. In beiden Stücken erhält Musik eine sozusagen ›plastische‹ Dimension: **4'33"** ist ein immer neu zu füllendes Segment der Geräusche in Raum und Zeit, daß vor allem die Sensibilität der Zuhörer transformiert. Der Fluxuskünstler George Brecht hat hierfür später den Begriff ›virtuoso listener‹ geprägt. **Williams Mix** hingegen löst die Musik aus ihrem Schwebezustand zwischen der Zeichenhaftigkeit der Notation und der Vergänglichkeit der Interpretation, um statt dessen elektromagnetisch gespeicherte Toninformation wie ein plastisches oder grafisches Material in diffiziler Handarbeit zu montieren. Diese beiden Stücke von Cage aus dem gleichen Jahr 1952 und von fast gleicher Länge verkörpern in idealtypischer Weise die Dialektik zwischen der Reinheit des bloßen Konzepts und der Mühsal der technologischen Umsetzung, welche die gesamte Geschichte der Verbindung von Kunst und Technik bis heute begleitet. – Übrigens führt Guy Debord gleichfalls 1952 in Paris einen Film ohne Bilder auf, völlig unabhängig von Cages Musik ohne Töne. Und des weiteren verwendet William Burroughs in den 60er Jahren ähnliche Tonbandmontagen wie Cage zur Generierung neuer Literaturformen.

Dies zeigt die überraschenden Parallelen zwischen den intermedialen Tendenzen, die aus den jeweiligen Gattungen hervorgehen. Doch die Interferenz der Gattungen zu einer synästhetischen Kunst hatte, wie schon angedeutet, viel früher begonnen. Nicht nur im Hinblick auf die Verbindung von Literatur und Kunst kann man auf die genannten Entwicklungen von Futurismus und Dada verweisen, auch Bild und Klang werden in den Lautgedichten mit neuer Typografie verbunden. Die noch fast impressionistischen Geräuschbilder Umberto Boccionis führen bis zu den Geräusch-Musik-Maschinen Luigi Russolos. Noch früher findet sich die Rechtfertigung der abstrakten Malerei durch ihre Nähe zur Reinheit der Musik bei Kandinsky und Picabia. Auch die zahlreichen Versuche und Apparate zur Schaffung einer Farbmusik seien erwähnt. Und für die Musik könnte man auf Erik Saties **Musique d'ameublement** verweisen, die nicht die volle Aufmerksamkeit von ihren Zuhörern fordert, sondern **Möbelmusik** heißt, weil sie wie ein Möbelstück im Raum präsent ist – man kann mal anhören, aber auch wieder weghören, so wie man bei einem Ding im Raum hinsehen und wegsehen kann. Auch hier erhält Musik eine plastische Dimension. Satie hat dann konsequenterweise **3 Stücke in Birnenform** geschrieben. Ebenso läßt sich Burroughs Tonband-Poesie in die Entwicklung neuer literarischer Techniken von Stéphane Mallarmé bis zu den Surrealisten einreihen.

Aber der entscheidende neue Schritt, der in den 50er/60er Jahren vollzogen wird, besteht darin, daß mit der Elektronik all diese intermedialen Ansätze

erstmalig ihr adäquates Ausdrucksmittel finden. Denn diese synästhetischen Tendenzen waren weitgehend in Vergessenheit geraten, und die Bewegungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts sind erst fünfzig Jahre später wieder als historische Vorläufer entdeckt worden. Man war fast überrascht, daß es so etwas schon einmal gegeben hatte. In den 90er Jahren vollzieht sich heute unter ähnlichen Vorzeichen eine Wiederaufnahme von Ansätzen der 60er Jahre. Die digitale Technologie macht viele Prozesse selbstverständlich, die Künstler vor dreißig Jahren nur mühselig erzeugen konnten – man vergleiche nur Cages Tonbandschnipsel mit der heutigen Sampling-Technik.

Nam June Paik, heute allgemein als Großvater der Videokunst anerkannt, setzt genau dort an, wo Cage aufhörte. Paik begann ein Studium in klassischer Komposition und kam über die elektronische Musik, die er zum Beispiel im damals führenden Experimental-Studio des WDR Köln kennenlernte, schließlich auch zum Interesse am elektronischen Bild. Erst erfolgte also die Hinwendung zur Elektronik und dann der Schritt von der Musik zum Bild. Die Elektronik bildet im Fall Paiks ganz offenkundig die Verbindung zwischen den Gattungen, auch wenn Paik nicht wirklich in dem intermedialen Zwischenbereich geblieben ist und heute schließlich doch als Künstler und weniger als Musiker erfolgreich ist.

Wie eng die Entstehung der Videokunst mit Cage und Fluxus zusammenhängt, zeigt die Entwicklung von Cages Kompositionen mit Steinen oder Gummibändern im Klavier im Vergleich zu den modifizierten Klavieren, wie sie Paik und eine ganze Reihe von Fluxus-Künstlern geschaffen haben. Die Veränderung eines Klaviers durch äußere Eingriffe läßt sich direkt mit Paiks modifizierten Fernsehapparaten vergleichen, die am Anfang der Videokunst stehen und bei denen er zum Beispiel das Bild durch einen Magneten verzerrt. Das **prepared piano** von Cage und das **participation TV** von Paik stehen in derselben Tradition, und beide wählen einen Kultgegenstand des bürgerlichen Haushalts – Klavier bzw. Fernsehapparat –, um seine Funktion radikal zu verändern. Konsequenterweise hieß Paiks berühmte, mittlerweile fast mythische erste Ausstellung der Videokunst, die 1963 in der Wuppertaler Galerie Parnass stattgefunden hat ›Exposition of Music – Electronic Television‹. In dieser Ausstellung wurde die Verbindung von Musik und Bild durch die Elektronik in idealtypischer Weise vorgeführt. Paik klebte Tonbandstreifen auf eine Fläche, die man mit dem aus dem Gerät herausgelösten Tonkopf eines Tonbandes abfahren sollte. Dadurch erzeugte man im ›random access‹, also im beliebigen Zugriff und je nach der Geschwindigkeit, mit der man nun das Band abtastete, eine neue Komposition. Das gleiche Prinzip wandte er auch auf Schallplattenspieler an. Heute würde man von ›interaktiver Technologie‹ sprechen. Ebenso hat Paik Fernseher modifiziert, indem er ein Tonband als Impulsgeber an die Bildsteuerung anschloß und somit Tonsignale direkt in Bildmodulationen umsetzte. Oder er hat anstelle des Tonbands ein Mikrofon angeschlossen, so daß die Besucher durch Geräusche abstrakte Muster auf dem Bildschirm erzeugten. Der Bezug zu den synästhetischen Ansätzen vom Anfang des 20. Jahrhunderts ist ganz deutlich.

Paik übersetzte Cages Ansatz von der Musik in das elektronische Bild. Mit dem Konzept des ›random access‹ fügte er jedoch auch eine entscheidende Dimension hinzu: An die Stelle von komplexen, zufallsbestimmten Kompositionen tritt die spontane, direkte Interaktion des Benutzers mit dem Klang- und Bildmaterial. Paiks **Schallplattenschaschlick** von 1963 ist in diesem Sinne das Vorbild für die Techniken der 90er Jahre, die von ›Scratching‹ bis

»Techno« durch die individuelle Bedienung des Abspiel-Apparats die Musik-
konserve nur noch als Rohmaterial verwenden.

Um nun einen Sprung aus der Geschichte in die Gegenwart zu machen: meine
These ist, daß wir heute bereits in unserem Alltag »intermediale« leben – daß die
Visionen der Intermedia-Kunst vielleicht gar nicht in der Kunst erfüllt wurden,
sondern fast unbemerkt zum Bestandteil des täglichen Lebens geworden
sind. Was zum Beispiel Satie als **Musique d'ameublement** bezeichnet hat,
könnte man bei der heute zumindest in den USA und Japan üblichen Art
Fernsehen zu schauen, als »Television d'ameublement« bezeichnen; also daß
der Fernseher wie ein Möbelstück im Raum steht und die ganze Zeit vor sich
hin plärrt. Er wird so wahrgenommen, wie Satie sich das mit seiner **Musique
d'ameublement** vorstellte: indem man ab und zu schon mal hinschaut, sich
dann aber auch wieder davon abwendet, während der Ton weiterläuft. Das
Fernsehen ist kein Träger von Botschaften mehr, sondern verbreitet nur eine
Atmosphäre im Raum. Die »Muzak« die uns in Kaufhäusern berieselt, wird
zum Grundmuster der medialen Wahrnehmung.

Daß wir mittlerweile so diffus schauen können, wie wir ursprünglich zu hören
gewohnt sind, führt dazu, daß die Musik auf das Bild angewiesen ist, um
noch die Bewußtseinschwelle zu überschreiten. Kein Hit mehr ohne Clip –
Musik muß sich mittlerweile visualisieren, um noch zu einem identifizierbaren
und damit kaufbaren Produkt zu werden. Der Musikclip ist eine Konsequenz
aus unserem intermedialen Alltag. Zurecht singen die Buggles in einem ihrer
Hits **video killed the radio star**: Der Sieg des Fernsehens über das Radio
ist zugleich eine Anpassung der visuellen Wahrnehmung an die akustische.

Die Gegenhaltung zum »TV d'ameublement« ist die Aktivierung des Zuschauers
durch das Zapping, welches durchaus dem Spiel mit der Tonkonserve beim
Scratching vergleichbar ist. Die aktuelle Ausweitung der interaktiven Multi-
media-Technologie auf alle Medienbereiche (CD-Rom, Internet, interaktives
Fernsehen) läßt sich in dieser Hinsicht auch als eine Rückgabe der Verant-
wortung an diejenigen verstehen, der nun zugleich als Zuschauer/Zuhörer/
Leser auftritt. Schon die Frage, wie man denn diesen Benutzer nun bezeichnen
soll, zeigt, wie stark in diesem Bereich eine Überschneidung der Gattungen
stattfindet. Paik hat ja schon 1963 das **Participation TV** proklamiert, aller-
dings ging das damals nur durch elektronische Eingriffe in das Gerät, denn
ansonsten stand in Deutschland nur ein einziger Fernsehkanal zur Verfügung
– dem Normal-Verbraucher blieb statt des Zapping nur der Ein/Aus-Knopf.

Im Rückblick geraten die künstlerischen Entwürfe seit den Dadaisten und Fu-
turisten bis zur Intermedia-Kunst aus dem Umkreis von Cage und Paik zu
Antizipationen unseres heutigen intermedialen Lebens. Der Weg von Saties
Musique d'ameublement und Russolos **Intonarumori** über Cages **Williams
Mix** und Paiks **Schallplattenschaschlik** zum Sampling und Techno-Sound
zeigt exemplarisch, wie im Kontext der Avantgarde Antizipationen zukünftiger
Massenkultur möglich sind.

Die Fähigkeit zum audio-visuellen Multitasking, die bei jedem Multimedia PC
angepriesen wird, haben die Benutzer schon längst: Walkman hören während
das TV läuft und dabei auf dem Computer schreiben, bis das Telefon klingelt,
ist eine gängige Kulturleistung geworden. Paik hat schon 1963 darauf hinge-
wiesen, daß langweilige Hollywoodfilme interessanter werden, wenn man
dazu im Kino ein billiges Transistorradio laufen läßt.

Soweit es die Veränderung der Wahrnehmungshaltung betrifft, war die Idee
einer intermedialen Kunst also prophetisch. Trotzdem gibt es bis heute keine



2



3

2 Nam June Paik, Schallplattenschaschlik in der Ausstellung »Exposition of
Music – Electronic Television«, 1963, bedient von Wolf Vostell

3 Paik und Karl Otto Götz vor dem Kuba TV mit angeschlossenem Tonband in
der Ausstellung »Exposition of Music – Electronic Television«, 1963

wirklich intermedialen Stars: Laurie Anderson konnte nur auf Kosten ihres Künstler-Image in die Hit-Charts aufsteigen, und Brian Eno ist es nicht gelungen, als Pop-Star eine dauerhafte Anerkennung mit seinen Videoinstallationen in der Kunst zu finden. Nur in der permanenten Ambivalenz von ›High & Low‹, wie sie Andy Warhol verkörpert, ist ein ungestraftes Spiel zwischen den Gattungen möglich. Es steht außer Zweifel, daß die Vision einer Aufhebung der Gattungen innerhalb der Kunst als ›Hochkultur‹ gescheitert ist. Wesentliche Gründe dafür liegen in der großen Beharrlichkeit der etablierten Institutionen und ihrer anerkannten Legitimationsfunktion sowie in der konservativen Grundtendenz der ökonomischen Strukturen des Kulturlebens: Der Kunstmarkt gehorcht anderen Gesetzen als das Musikgeschäft.

Doch gerade diese Abhängigkeit von wirtschaftlichen Faktoren könnte in Zukunft die genau umgekehrte Wirkung haben. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stand die künstlerische Avantgarde aller Gattungen weitgehend außerhalb kommerzieller Maßstäbe. Erst seit den 60er Jahren wird Gegenwartskunst zu einem relevanten Wirtschaftsfaktor. Die Vorreiterrolle kommt der Pop-Musik zu, die als erste explizit anti-traditionelle zeitgenössische Kunstform zu industriellen Dimensionen des Umsatzes aufgestiegen ist. Gerade dieser Vermarktung von ehemaliger Subkultur suchte die intermediale Idee entgegenzuarbeiten. Medienkunst und Sound Art konnten, gerade weil sie zwischen den Gattungen und damit zwischen den Märkten stehen, relativ lange den nicht-kommerziellen Charme bewahren.

Auch die Multimedia-Technologie hatte in den 60er Jahren noch die Unschuld eines nicht-kommerziellen Experimentierfelds. Mittlerweile ist sie statt dessen zum größten Investitionsgebiet und Hoffnungsträger für Wirtschaftswachstum geworden. ›Multimedia‹ wurde 1995 zum ›Wort des Jahres‹ gewählt. Es läßt sich jedoch prognostizieren, daß die Digitalisierung von Bild, Ton und Schrift zu einer Verschmelzung ehemals getrennter Medien führen wird und am Ende der Entwicklung ein einziges Supermedium für alle Informationen steht. Eine neue Dimension von Intermedialität wird somit zur Basis der zukünftigen Massenkultur.

Schließlich bleiben nur noch Fragen:

- Realisiert sich die in der Avantgarde entworfene Interferenz der Gattungen heute mit der Verschmelzung der entsprechenden Technologien sozusagen automatisch, aber außerhalb der Kunst?
- Haben die Antizipationen der Avantgarde eine zukünftige Lebensform imaginiert, welche sich in der zeitgenössischen Entwicklung der Medien schon abzeichnete, aber erst Jahrzehnte später die Breitenwirkung der heutigen gesellschaftlichen Veränderung erreicht?
- Oder ist es sogar so, daß die künstlerischen Visionen und die technischen Innovationen gemeinsame Wurzeln haben und Teil desselben kulturellen Bewußtseinswandels sind, welcher erst zu der Entwicklung der entsprechenden Medientechnologien führt?
- Wird also die Verbindung der Märkte gemeinsam mit der Verschmelzung der Medien zur Aufhebung der Gattungen führen? Und wenn dies eintritt, wer hätte dann den Paragone gewonnen: die Vision der Kunst oder die Realität der Technologie?

essay anstelle einer sonate

paul demarinis

reflexionen über edison effekt, eine audio-installationsserie aus elektro-optischen geräten, die alte fonografenaufnahmen mit laserstrahlen abspielen

Mein Titel Der Edison Effekt verweist auf verschiedene Zusammenhänge. Da sind zuerst einmal die weitreichenden und unumkehrbaren Folgen, die die Erfindung der Schallaufnahme für die Musik mit sich brachte, für die Klanglandschaft, für Zeit und Ort unseres Gedächtnisses sowie für unser Zugehörigkeitsempfinden. Der Titel soll außerdem an Thomas Edisons ungegerechtfertigten Anspruch auf die Erfindung der Glühbirne und an seinen Hang zum Plagiat erinnern, was als Symbol für die generell unklare Autorschaft aller aufgezeichneten Werke gelten kann. Und letztlich beruft er sich als metaphorische Anspielung auf das physikalische Phänomen, das als der Edison-Effekt bekannt ist: Atome eines Glühfadens lagern sich auf der Innenfläche der Glühlampe ab und führen zu ihrer Verdunkelung. Dieses Phänomen thermionischer Emission ermöglichte, als man es verstand, die Erfindung des ›Audion‹ oder der Vakuum-Röhre, und diese wiederum führte später ebenso zur Entwicklung der Klangverstärkung wie zu der des Radios, des Fernsehens und der ersten digitalen Computer. Die oxymoronische Metapher des Verdunkelns von Licht ist sehr alt, sie erscheint im I-Ging, im Mazdaismus und in Shakespeares »die Nacht hat ihre Kerzen ausgebrannt«. Die enantiotropische Umkehrung auf atomarer Ebene kann also dazu gebraucht werden, primäre Kräfte zu symbolisieren, oder auch dazu dienen, einen Gemeinplatz zu umgehen, indem man ihn mythologisiert.

Edisons Name und Gesicht sind Synonyme für Erfindung, Brillanz und technologische Innovation. Wie ein moderner Prometheus lockte er Millionen zum Licht. Die Glühbirne, im allgemeinen als seine größte Erfindung angesehen, steht immer noch als ikonische Exklamation von Idee und Erfindung für den Geniestreich schlechthin.¹ Die Entdeckung eines möglicherweise in der Erfindung enthaltenen verhängnisvollen Nachteiles – daß die lichterzeugenden Birnen sich selbst verdunkeln und dann eher Schatten als Licht werfen – verstand Edison als Aufdeckung eines potentiellen Defektes, als Fleck auf seiner brillanten Reputation. Um das Paradox mit Ironie zu verbinden: dies ist das einzige wissenschaftliche Phänomen, dessen unbeabsichtigter Nachteil den Namen seines Erfinders trägt. Während andere Titanen des 19. Jahrhunderts wie Tesla, Ampère oder Volta als Namenspatrone für elementare Maßeinheiten oder wenigstens für Dritte-Welt-Staaten fungierten, wurde Edison, in der wissenschaftlichen Welt allgemein als Scharlatan und Handelsvertreter geringgeschätzt, nur widerwillig mit diesem dunklen und verdunkelnden ›Effekt‹ belohnt, um seinen Namen unsterblich zu machen.

Es passiert oft, daß der erste große Fehler oder Widerspruch eines neuen Mediums später zu seiner dominanten Metapher wird. Die entkörperte Aufdem-Kopf-Stellung bei Della Portas Camera obscura, die Schatten, die das Licht auf Niepces photographische Emulsion warf und damit ein ›negatives‹ Bild verursachten, die durch die Zerbrechlichkeit und Kürze des frühen Zelluloid-Films erforderliche Montage – sie sind die mechanischen Sinnbilder für die Reichhaltigkeit und Komplexität unseres Wissens. Auch Edisons Gesamtwerk gehört dazu. Wie die Glühbirne hat der Fonograf seine ›Schatten‹ auf das Hören geworfen, auf unser Gedächtnis und unser Zeitgefühl. Die falsche und trügerische Qualität der Stimme, die aus dem Fonografen oder Grammofon kommt, gibt in Verbindung mit dem geistlosen Selbstgespräch einer gesprungenen Platte, die Wurzel für das englische Wort ›phony-

(falsch, Schwindler) ab. Die exakte Wiederholung der Falschheit gräbt sich in unser Gedächtnis ein und erzeugt eine Abfolge von Erkennen, Voraussehen und Erfüllung, die ebenso süchtig macht wie sie vorhersehbar ist. Vor der Erfindung der mechanischen Aufnahme waren Hinweise auf den heutigen Gemeinplatz des ›Ohrwurms‹ – einer Melodie, die im Kopf herumgeistert – nicht in der Literatur zu finden.²

Die Erfindung oder besser: die Entdeckung der Klangaufnahme und -wiedergabe durch Edison war ein Schock für die ganze Welt, eingeschlossen den Entdecker selbst. Edisons Reputation beruhte auf der Erfindung elektrischer Wunderwerke – aber die sprechende Maschine war ein einfacher mechanischer Apparat, der schon einige Jahrhunderte vorher erfolgreich hätte gebaut werden können, und zwar früh genug, um Bach und Mozart raketenhaft zu internationalen Stars hochzuschießen. Die technologischen Voraussetzungen dazu waren längst geschaffen. Bienenwachs, ein Medium mit der natürlichen Eigenschaft, aromatische und klangliche Essenzen aufzunehmen, war im Überfluß vorhanden. Federgetriebene Uhrwerktechnik mit Geschwindigkeitskontrolle waren seit dem 17. Jahrhundert gebräuchlich. Die Theorie, daß Klang aus mechanischen Schwingungswechselbewegungen bestand, wurde zu aristotelischen Zeiten aufgestellt und quantitativ von Marin Mersenne erforscht, der sogar schon vor 1650 die Schwingungen einer Stimmgabel auf der Oberfläche einer Messingstange aufnahm.

Zu der Zeit, als der Fonograf langsam Gestalt annahm, hatte Edisons legendäres Forschungsteam mit Hochdruck an drei verschiedenen elektrischen Apparaten gearbeitet. Einer (ein Vorläufer des FAX-Gerätes) war eine Maschine zum Kopieren und Übermitteln von Bildern, ein zweiter, eine Variante des Aufnahmetelegrafens, zum Prägen des Morsecodes. Der dritte war ein elektromechanisches Gerät, das die über Telefondrähte empfangene Stimme verstärken sollte. Edison wollte es das ›Telespeacan‹ nennen, obwohl der Apparat gar nicht sprechen konnte. In allen drei Geräten war eine Bleigewindeschraube eingebaut, die einen Kopierstift bewegte, der wiederum auf eine rotierende Trommel auftraf. Im Rückblick scheint das synergistische Erfinderglück offensichtlich: eine Kopiermaschine, eine Maschine zum Aufbewahren von Wörtern und eine Maschine um Klänge zu machen ... aber damals war das nicht so.

Als Edison verkündete, er könne menschliche Sprache aufnehmen und wiedergeben, glaubte man ihm nicht. Bedeutende Autoritäten, unter ihnen der französische Wissenschaftler Sainte Claire de Ville, erklärten zu den schriftlichen Ankündigungen der sprechenden Maschine, sie sei ein Betrug und ein Streich, der heimlich von einem Bauchredner begangen würde: »totally phony« – totaler Schwindel. Entweder war Edison seine Reputation für Schikane vorausgeeilt, oder es gab konzeptionelle Barrieren, die das technische Meisterwerk schwieriger erscheinen ließen, als es wirklich war. Vielleicht weckte aber nur die Vorstellung, die Vitalität der menschlichen Stimme zu komprimieren und die Höhenflüge der Phantasie bei musikalischen Einfällen in einen eindimensionalen Sarg maschineller Reproduktion zu pressen, auf einer elementaren Ebene Ressentiments. Oder möglicherweise hielt sich nur der hartnäckige Gedanke, daß es in der Natur der Klänge läge, von kurzer Dauer zu sein und deshalb immer neu zusammengefügt oder intoniert werden zu müssen³, etwa wie bei den Intonarumori der Futuristen. Der Geist dieses Zweifels ist für immer verloren. Nun, im Schatten seiner eigenen Reputation stehend, scheint Edison größer und flacher als das Leben zu sein.



1 Ungeachtet Felix-the-Cats ektoplasmatischer Zeichensetzung – Einblicke, die zu Werkzeugen von Nachforschungen oder Aggression werden könnten.

2 Wir wissen weder, ob Emily Dickinsons Bild des Geistes, der in seinem Trott läuft, sich auf Klangmaterial bezieht, noch, ob Edison von ihrer Bilderwelt inspiriert wurde.

3 Solche Synthese impliziert eine vorherige Analyse. Diesem Gedankengang inhärent (der bis heute in der Computermusik vorherrscht) ist die Idee des *physical modeling*: (Klangmodellierung nach physischem Muster) – grundsätzlich ein Beweis dafür, daß der Autor alles genau versteht und daher das fragile System dominiert.

4 Zitiert nach Douglas Kahn, *Wireless Imagination*, Cambridge/Massachusetts 1992, S. 86.

5 Es dauerte bis in die letzte Dekade des 20. Jahrhunderts, bis sich die sichtbaren Spuren der Sprache dem menschlichen Lesen ergaben, und sei es nur dem einen Menschen namens Victor Zue.

6 Indem mehrere aufnehmende Fonografen im Studio verteilt waren, konnten primitive Stereobilder aus der Kombination zweier Zylinder eines Taktes hergestellt werden.

Unter den Experten war Alexander Graham Bell, Edisons damaliger Hauptkonkurrent, schockiert, als er die Nachricht von dem Fonografen hörte – und verwundert, daß er nicht selbst derjenige war, der ihn erfand. »Es erstaunt mich, wie ich mir diese Erfindung entgehen lassen konnte, wenn ich bedenke, für wie viele Jahre meine Gedanken auf genau diesen Gegenstand gerichtet waren«⁴, lautet eine vertrauliche Bemerkung. Aber Bell lag ein gewaltiges Stück daneben – seine Forschungen richteten sich auf die Konstruktion mechanischer Modelle des Sprechens und Hörens. Was aber Edison mit dem Fonografen schuf, war kein mechanisches Modell des Hörens, sondern des Erinnerns.

Ein Traum der ersten Fonografierer war es, mit ihren Augen die gewundenen Linien zu lesen, die die Nadel als bleibende Spur auf dem Wachs hinterlassen hatte – die es den Analphabeten ermöglichte zu schreiben, den Ungebildeten zu komponieren und sogar den Geistern der Toten zu sprechen. Solche Anstrengungen erwiesen sich bald als sinnlos.⁵ Der skopische Antrieb, der aus dem Sichtbaren Erkenntnisse zu gewinnen sucht, hält sich unbarmherzig in der westlichen Welt, scheint aber ungefähr eine Epoche verspätet zu sein. Während sich das 19. Jahrhundert allein auf das Sehvermögen berufen hat, um die Endlosigkeit des Alls zu erfassen (und dabei die Auffassung des 18. Jahrhunderts, derzufolge das All durch Berührung erkennbar sei, beseitigte), berief sich ein älteres taktiles Paradigma vielleicht aufgrund der traditionellen Kodierung in Form von räumlich-mnemonischer Systeme aus der Renaissance, weiterhin auf das Gedächtnis. Bis vor kurzem – den 1980er Jahren – bestand der memorative Akt des Gehörs immer noch darin, einen Diamantstift wie den Fingernagel auf einer Schultafel über die schwarze Vinylplatte zu treiben. Während die Nadel spielte, trug sie das Gedächtnis langsam ab, das sie berührte. Gleichzeitig gravierte sie die im Abspielraum präsenten Klänge minutiös ein und fügte sie der Aufnahme hinzu.

Edisons früheste Versuche waren schwache Eindrücke auf Zinnfolie, die einfach beim Abspielen ausstrahlt wurden. Tatsächlich war die erste Aufnahme so empfindlich, daß sie nur einmal wiedergegeben werden konnte und dann erstarb. Spätere Anstrengungen mit Wachs erwiesen sich als haltbar genug, um dutzendfach gespielt zu werden, bevor die Effekte der Mechanik, kombiniert mit den Klängen in der Umgebung, sie modifizieren und für immer auslöschen konnte. Und dennoch war jede Aufnahme ein einmaliges Objekt. Die ersten Zylinder in Massenproduktion aus Edisons Labor wurden so hergestellt, daß der Klang eines Orchesters von zwanzig oder mehr Fonografen gleichzeitig aufgenommen wurde: eine Produktion von mehreren hundert Zylindern, die jeweils zwei Minuten des gleichen Walzerklanges wiedergaben, beschäftigte ein Orchester den ganzen Tag.⁶ Um die Jahrhundertwende, mit dem Auftreten von Galvanisierung und Goldmatern, konnten viele tausend Aufnahmen hergestellt, verkauft, gespielt, genossen und ausgeleiert werden, bis das Orchester sich wieder zusammenfinden und den Walzer neu intonieren mußte. Die Eskalation dieser ökonomischen Übung gipfelt in der digitalen Compact Disc, ein Konsumgegenstand, dessen Dauerhaftigkeit schier unendlich ist und dessen Verhältnis zu den originalen Schallwellen – also sein Gebrauchswert – nur vom herrschenden Geschmack bestimmt ist. Der Laserstrahl berührt die digitalen Vertiefungen nur flüchtig, und der Aufprall seiner Photonen verursacht keinerlei Materialabrieb. Der Bruch ist total: Die Emanzipation des Gedächtnisses von der Berührung ist vollendet. Das Zeitalter des Palimpsests ist vorbei.

musikalische wandlungen

elektronischer technik

andré ruschkowski

Technische Prozeduren als ästhetisch relevante Mittel spielen – sieht man von aufnahmetechnischen Fragen und den eher skurrilen Instrumenten des Futurismus einmal ab – erst seit der Entstehung von Musique concrète und Kölner elektronischer Musik eine Rolle. Waren es in den 50er Jahren zunächst meßtechnische Geräte und Einrichtungen zur Klangwiedergabe, die für die Herstellung von Musik zweckentfremdet wurden, so folgten in den 60er Jahren mit der Entwicklung analoger Synthesizer die ersten elektronischen Geräte, die ausschließlich für diesen Zweck konstruiert waren. In den 70er Jahren entwickelten sich diese Geräte von speziell angefertigten Unikaten zu Produkten für einen rasch wachsenden Massenmarkt elektronischer Musikinstrumente. Ende der 70er Jahre gab es kaum noch Bands, die sich ohne mindestens einen Synthesizer auf die Bühne trauten, und auch im Bereich der sogenannten E-Musik erlebte die Anwendung elektronischer Klangbearbeitungstechniken – vor allem im Rahmen der Live-Elektronik – einen spürbaren Aufschwung.

Obwohl die ersten Computer bereits seit den 50er Jahren immer wieder auch für musikalische Zwecke entfremdet wurden, begannen sie erst in den 70er Jahren verstärkt in das Bewußtsein der musikalischen Avantgarde zu treten. Das folgte u. a. aus der profanen Tatsache, daß elektronische Rechenapparate nun keine exotischen Einzel Exemplare mehr waren, sondern bereits seit den 60er Jahren in Serie gebaut wurden. Diese Produkte hießen zunächst ›Prozeßrechner‹ und stammten zumeist von IBM, jener Firma, die Anfang der 70er Jahre über 70 Prozent des Weltmarktes beherrschte. Sie befanden sich – aus finanziellen und wartungstechnischen Gründen – ausschließlich in Rechenzentren von Industriefirmen, Universitäten oder vom Schicksal begünstigten Forschungseinrichtungen. Musikalische Nutzungen dieser begehrten Ressourcen waren in der Regel nicht vorgesehen.

Diese Situation änderte sich langsam, als die ersten Zentren gegründet wurden, die sich ausschließlich mit musikalischen Anwendungen von Computern beschäftigten, wie etwa bereits 1964 das schwedische Elektronenmusikstudium EMS oder das Center for Computer Research in Music and Acoustics CCRMA der Stanford University. In diesen Rechenzentren und auch in den Studios war man von Prozeßrechnern auf ›Minicomputer‹ umgestiegen. Diese hatten trotz ihres Namens und höherer Rechenleistung noch immer Schrankwand-Dimensionen, waren lochstreifengesteuert und stammten zumeist von der amerikanischen Firma Digital Equipment Corporation (DEC).

Die Rechenzeiten für eine direkte Synthese von Klängen im Computer waren nach wie vor abenteuerlich lang. Sie lagen – je nach Komplexität der Klangstruktur – für eine Minute klingendes Material bei mehreren Stunden, so daß nicht wenige Komponisten während dieser Wartezeit komplette Streichquartette fertigstellten. Trotz dieser Hindernisse entstanden in den 60er und 70er Jahren eine ganze Reihe von meist kurzen Computer-Stücken, wie etwa von John Chowning oder Jean-Claude Risset, die man sich auch heute noch mit Gewinn anhört. Diese Situation änderte sich auch zu Beginn der 80er Jahre nicht wesentlich obwohl DEC seine ›Minicomputer‹ der PDP-Serie verbesserte und sie ab 1977 durch eine neue leistungsfähigere Vax-Generation ersetzte.

Eine Lawine brachten schließlich die ersten Mikroprozessoren ins Rollen. 1971 präsentierte die Firma Intel (ja, die!) den ersten Mikroprozessor und schuf damit einen völlig neuen Typ elektronischer Schaltkreise. Während bis dahin für jeden neuen Anwendungsfall auch eine neue integrierte Schaltung

entwickelt werden mußte, konnte man nun einen solchen Standard-Mikroprozessor durch unterschiedliche Programmierung in verschiedenen Funktionen einsetzen. Das brachte eine riesige Kosten- und Zeitersparnis bei der Planung und Realisierung elektronischer Schaltungen und damit auch bei der Herstellung von Computern mit sich. Die mit solchen Mikroprozessoren hergestellten Geräte hießen folgerichtig ›Mikrocomputer‹ und wurden zunächst von den Branchenriesen IBM und DEC eher belächelt denn als Konkurrenz angesehen. In der Tat waren die ersten Anwendungen auch eher etwas für ambitionierte Elektronikbastler.

Doch von nun an ging es bei der technischen Entwicklung Schlag auf Schlag. 1977 erfolgte in einer Garage im kalifornischen Palo Alto die legendäre Gründung der Firma Apple durch Steve Jobs und Stephan Wozniak, die seit dieser Zeit den Mikrocomputer Apple II in Serie produzierten. 1982 schließlich kam einer der ersten richtigen ›Heimcomputer‹, wie Mikrocomputer fortan absatzfördernd hießen, der C 64 der Firma Commodore, auf den Markt. Der C 64 war ein überaus erfolgreiches Produkt und gilt mit weltweiten Verkaufszahlen, die je nach Quelle zwischen 17 und 22 Millionen Exemplaren schwanken, bis heute als der meistverkaufte Computer überhaupt.

Musikalische Anwendungen dieser Computer folgten auf dem Fuße. Da die Leistung dieser Geräte für eine direkte Synthese von Klängen zu gering war, verlegte man sich zunächst auf das Steuern von Klängen. So ist es kaum als Zufall zu werten, daß gerade zu dieser Zeit die Definition eines einheitlichen Katalogs von Kommunikationsregeln für den Austausch von musikrelevanten Daten zwischen elektronischen Musikinstrumenten und Computern in Form der MIDI-Spezifikation erfolgte. Doch auch hier waren die Anfänge bescheiden. 1984 präsentierte die amerikanische Firma Passport mit MIDI/4 nicht nur den ersten MIDI-Sequencer für einen Apple II-Computer sondern auch einen der ersten MIDI-Sequencer überhaupt. Trotz der Möglichkeit, verschiedene Parameter elektronischer Klangerzeuger durch einen Computer simultan zu steuern, erinnerte die Praxis jedoch zunächst eher an das monotone Hämmern einfacher Player-Pianos.

Dennoch fand in den USA und auch in Europa die musikalische Anwendung von Kleincomputern innerhalb weniger Jahre eine epidemische Verbreitung. Waren es zunächst nur vereinzelte Enthusiasten, so entstand in den 80er Jahren unter aktiver Mithilfe von Musikinstrumenten- und Computerindustrie sowie von Zeitschriftenverlagen eine Massenbewegung, die man als eine Art neues Hobby propagierte: ›Freizeit mit Musik kreativ gestalten‹. Mit Erfolg. Der weltweite jährliche Umsatz in diesem Markt für elektronische Musikinstrumente wuchs Anfang der 90er Jahre auf ein Volumen von über drei Milliarden Dollar. Eine Ursache für dieses atemberaubende Wachstum ist sicherlich die erstaunliche Tatsache, daß die elektronische Technologie hier Personengruppen vereint, die sich ansonsten nicht viel zu sagen hätten: Computerfreaks, professionelle Popmusiker, aufstrebende Punk-Bands, Tonstudiobetreiber, Hausmusiker, Techno-DJs, ›E-Musik‹-Komponisten, Homerecorder und nicht zuletzt auch Personen, die sich wissenschaftlich mit Musik und deren Herstellung befassen.

Der kollektive Gegenstand der Begierde hieß hier Mitte der 80er Jahre zunächst C 64, konvertierte dann aber seit 1985 rasch zu Atari ST-Computern, die für musikalische Anwendungen mit ihrer serienmäßigen MIDI-Schnittstelle, einer neuen Generation von Motorola 16-Bit Mikroprozessoren, und dem Arbeitsspeicher von einem satten Megabyte beim 1040 ST geradezu paradiesisch

ausgestattet waren. Rasch wuchs die Auswahl und Qualität der verfügbaren Software, so daß Ende der 80er Jahre Atari der Computer für musikalische Anwendungen wurde. Diese Anwendungen beinhalteten vor allem die Real Time-Steuerung von MIDI-Klangerzeugern durch Sequenzer-Programme sowie die Verwaltung und Veränderung von Klängen angeschlossener MIDI-Synthesizer durch Editor-Programme.

vom prozessorientierten zur workstation Was tat sich nun in der Zwischenzeit in den Klangforschungszentren, die seit den 60er Jahren die eigentlichen Schrittmacher bei der musikalischen Anwendung elektronischer Techniken waren? Auffälligste Veränderung war hier zunächst der stufenweise Austausch der Hardware-Basis. Die DEC PDP-8 und PDP-11-Rechner der Frühzeit machten Ende der 70er Jahre einer neuen, leistungsfähigeren Generation von Vax-Computern Platz. In den 80er Jahren gab es dann erneut einen technischen Generationswechsel, der sich bereits optisch dokumentierte. Während Vax- wie auch PDP-Computer zum Betrieb aus Platz- und Lärmgründen in der Regel einen eigenen Raum beanspruchten, der obendrein klimatisiert sein sollte, begnügten sich die neuen Computer, die nun »Workstations« hießen, trotz gesteigerter Leistung oftmals mit einer Studioecke. Diese neuen superschnellen Kraftpakete, die nunmehr hauptsächlich von Firmen wie Sun oder Silicon Graphics stammten, erzielten Ende der 80er Jahre zweistellige Zuwachsraten. Dennoch wuchs der Workstation-Markt in den 90er Jahren nicht wie erwartet. Der Grund dafür lag in der unerwarteten Tatsache, daß es zu einer Annäherung der Anwendungsbereiche mit Personalcomputern kam, die seit Ende der 80er Jahre eine geradezu atemberaubende Leistungssteigerung sowie eine ungeheure Verbreitung erliefen. Allein 1994 wurden in Europa für 70 Milliarden Dollar ca. 12 Millionen PCs verkauft.

Diese technische Revolution »von unten« blieb auch für den musikalischen Bereich nicht ohne Konsequenzen. Man könnte hier ohne Übertreibung von einem technischen Paradigmenwechsel sprechen. PCs in Form von Apple-, DOS- und zeitweise auch NeXT-Computern wurden auch in vielen Klangforschungszentren mehr und mehr zur praktischen Alternative. Dies ging zunächst nicht ohne Modifikationen. Um diese Hardware für die Klangverarbeitung tauglich zu machen, war die Entwicklung von Zusatzeinrichtungen, wie speziellen Steckkarten mit digitalen Signalprozessoren (DSP), notwendig. Die 1990 entwickelte IRCAM-Workstation etwa bestand aus einem NeXT-Rechner, der mit einer am IRCAM konstruierten DSP-Karte und entsprechender Software ausgestattet war. Nachdem auch diese Hardwarebasis abhanden gekommen war, weil die Firma NeXT um 1992 kurzfristig die Herstellung von Computern einstellte, blieben nun für Neuentwicklungen lediglich zwei Hardwarekonfigurationen übrig: Rechner der Firma Apple sowie DOS- bzw. Windows-kompatible Computer. Für diese beiden Plattformen wurden seit Anfang der 90er Jahre besonders im Audio-Bereich verstärkt neue Programme entwickelt bzw. ältere Software portiert, d. h. lauffähig gemacht.

Wie sahen nun die musikalischen Anwendungen dieser Technik in Klangforschungszentren aus? Zunächst brachte die neue Technik keine prinzipiell neuen Anwendungen hervor. Die seit Max Mathews praktizierte direkte Klangsynthese (MUSIC V) wurde verfeinert, erweitert und leichter handhabbar gemacht (MUSIC 11, Csound, Cmusic). Vor allem profitierte die direkte Synthese von der gesteigerten Arbeitsgeschwindigkeit der Computer, indem sich die

Wartezeiten für die Errechnung der musikalischen Strukturen drastisch verkürzten. Aber es gab in den 70er und 80er Jahren auch zahlreiche Innovationen, von denen vor allem die Real Time-Anwendungen auf größeres öffentliches Interesse stießen. Dazu gehörte etwa die Klangsynthese durch Frequenzmodulation oder die Modellierung von Klangeigenschaften durch elektronische Simulation mechanischer Abhängigkeiten von traditionellen Musikinstrumenten (Physical Modeling). Neue, nicht echtzeitfähige Applikationen, wie etwa die Analyse und modifizierte Synthese von Klängen durch Phasenvocoder, entfalteten ihr Potential eher im Verborgenen. Neben Klangsynthese und -modifikation entwickelte sich die Art der Steuerung dieser Prozesse, die Interaktion zwischen Programmoberfläche und Komponist, immer mehr zu einem Arbeitsschwerpunkt. Die puristische Eingabe von Zahlenkolonnen, etwa für Score- und Orchestra-Files eines MUSIC V-Programms, wurde zunehmend von grafisch orientierten Eingabeformen, wie etwa beim UPIC-System von Iannis Xenakis, abgelöst.

Auf den neuen Trend der Rechnerentwicklung hin zu leistungsstarken Kleincomputern reagierten auch Firmen kommerzieller Audioprodukte für den populären Musikmarkt schnell. Beherrschten hier zunächst noch eigenständige Workstations, wie Fairlight oder Synclavier (Abb. 1), das Produktspektrum, so nutzten diese Hersteller bald die gestiegene Leistungskraft der vergleichsweise preisgünstigen Kleincomputer, wie Macintosh oder PC. Dieses Marktsegment professionellen Ansprüchen genügender Audiotbearbeitung auf der Basis von Apple- oder Windows-Rechnern wird momentan von der amerikanischen Firma Digidesign besonders erfolgreich bedient, die nach eigenen Angaben weltweit 70 Prozent des Umsatzes in diesem Bereich erzielt.

Diese Faktoren führten ab Anfang der 90er Jahre zu einer neuen Situation für musikalische Anwendungen elektronischer Technik. Aus der technischen Evolution war dieser Basis nun eine neue Qualität erwachsen, die keinen prinzipiellen Unterschied mehr machte zwischen den Anwendungen in einem spezialisierten Studio für elektronische Musik, oder einem Klangforschungszentrum oder einem privaten Nutzer.

Damit steht seit Anfang der 90er Jahre praktisch allen interessierten Anwendern die gleiche Hardware und auch weitgehend identische Software zur Verfügung. Wollte man diesen Sachverhalt metaphorisch zuspitzen, so könnte man ohne Übertreibung davon sprechen, daß Operationen, die zuvor nur in großen, schwer zugänglichen Studios möglich waren, nun prinzipiell auch in jedem Wohnzimmer möglich sind.

musikalische Auswirkungen Fragt man nun nach den musikalischen Auswirkungen dieser technischen Veränderungen, so ist es sinnvoll, zwischen drei Bereichen zu unterscheiden: das Komponieren mit elektronischen Mitteln im Studio, live-elektronische Anwendungen sowie das Komponieren für traditionelle Instrumente.

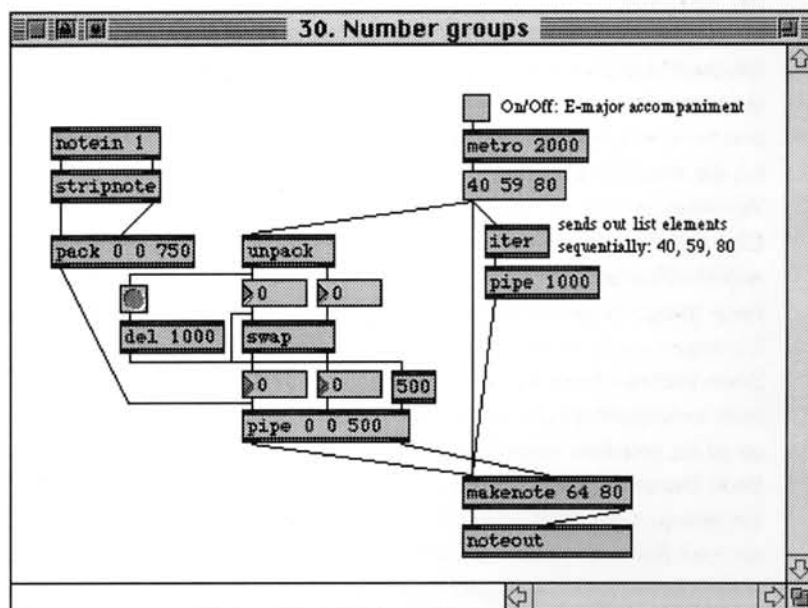
Sehr deutlich sind die Auswirkungen der technologischen Veränderungen beim Komponieren mit elektronischen Mitteln im Studio zu spüren. In den 80er Jahren war es noch ein abenteuerliches und viel Geduld forderndes Unterfangen, avancierte Klangbearbeitungstechniken auf Kleincomputern zu verwenden, wie etwa beim an der York University entwickelten Composers Desktop Project CDP für Atari-Computer. Heute sind kaum noch PCs unter 100 MHz Taktfrequenz erhältlich, und ungemein leistungsfähige Musikprogramme, wie Csound oder Common Music, liegen gar als Public Domain-

Software für jede Rechnerplattform vor und lassen sich via Internet direkt in den heimischen Rechner laden. Auch die MIDI-Technik hat sich trotz aller Beschränkungen zu einem universellen Werkzeug nicht nur für die Produktion von Popmusik entwickelt. Ihre Domäne ist die Steuerung von Klangerzeugern durch hochkomplexe Sequenzer-Programme, die schon längst nicht mehr nur Tonhöhe und Dauer, sondern Dutzende von Controller-Daten für die Steuerung der Klangerzeugung in Echtzeit übertragen können. Seit die amerikanische Firma Alesis 1992 ihr digitales Aufzeichnungsgerät für acht Tonspuren auf einer Videokassette vorstellte, sind analoge Bandmaschinen fast völlig aus den Studios verschwunden. Selbst Kaufhaus-PCs mit Soundkarte und entsprechender Software ermöglichen heute mehrspurige digitale Aufzeichnung von Klängen auf Festplatten, eine Technik, die noch vor weniger als zehn Jahren ausschließlich HiEnd-Systemen, wie Fairlight und Synclavier, vorbehalten war.

Für Komponisten ist diese Entwicklung sicherlich nicht von Nachteil, haben sie doch nun die Möglichkeit – entsprechende Kenntnisse vorausgesetzt –, im eigenen »Heimstudio« an individuellen kompositorischen Lösungen zu arbeiten, die sich – und das ist die eigentlich neue Qualität – im technischen Niveau nicht mehr von Produktionen in professionellen Studios unterscheiden müssen. Im Gegenteil: durch eine genaue Kenntnis der Technik und umfangreiche praktische Erfahrungen im Umgang damit, wie sie in einem von vielen Personen genutzten Studio nie möglich wären, entstehen mitunter künstlerische Produkte, die ein Höchstmaß an musikalischer Kreativität mit technischer Perfektion verbinden. Stellvertretend für eine ganze Reihe von Schöpfern solcherart überzeugender Produktionen seien hier nur der Kanadier Robert Normandeau, der Schwede Åke Parmerud sowie der in London lebende Argentinier Alejandro Viñao genannt.

neue dimensionen der live-elektronik Die Wandlungen der elektronischen Technik haben neben der Arbeit im Studio auch den live-elektronischen Bereich nachhaltig verändert. Seit den Anfängen der Live-Elektronik in den 70er Jahren mit ihren exzessiven Ringmodulationen gab es eine permanente Erweiterung von klangverändernden Prozeduren, die jedoch alle an das Potential der im konkreten Fall vorhandenen Geräte gebunden waren. Mehr technische Unabhängigkeit brachten Stücke für Instrument(e) und Tonband, wobei das Tonband zuvor im Studio auf jede erdenkliche Weise präpariert werden konnte. Nun hatte man allerdings das Problem der zeitlichen Synchronisation, da der Lauf des Tonbandes starr den Stückverlauf determinierte. Diese Praxis steht jedoch in krassem Gegensatz zum bisherigen Verständnis musikalischer Interpretation. Pierre Boulez verwendete zur Charakterisierung dieses Phänomens die Begriffe chronologische und psychologische Zeit, wobei er aus eigener Erfahrung als Komponist und Dirigent um die Unmöglichkeit weiß, beide Ebenen wirklich miteinander zu verbinden.¹

Diesem Problem rückte eine der für den Musikbereich wichtigsten Innovationen elektronischer Technik der letzten Jahre zu Leibe, das von Miller Puckette am IRCAM entwickelte Computerprogramm MAX (Abb. 2). Das Hauptziel der technischen Entwicklung bestand darin, diese Diskrepanz der Zeitebenen durch die Entwicklung von elektronischen Geräten zu beseitigen, deren Funktionen in Klangerzeugung und -steuerung auch unmittelbar in einer Ausführungssituation beherrschbar sind, ohne dabei von vornherein in ihrer



- 1 Für die Audio-Workstation Synclavier 9600 TS nutzte die Firma New England Digital bereits Ende der 80er Jahre einen Apple Macintosh II-Computer als Steuereinheit
- 2 Das am IRCAM entwickelte Computerprogramm MAX erlaubt die interaktive Steuerung musikalischer Prozesse in Real Time und damit eine neue Qualität der Kommunikation zwischen Interpret und Elektronik

Komplexität reduziert zu werden. Bei bisherigen Anwendungen der Live-Elektronik hatte die elektronische Technik in bezug auf den Interpreten als Hervorbringer von Klangereignissen lediglich eine modifizierende Funktion. Im neuen Bereich der elektronischen Live-Musik ist nun aber neben dem Reagieren des Interpreten auf nicht von ihm hervorgebrachte Klangereignisse, welche bisher in der Regel vom Tonband kamen, auch der umgekehrte Fall – das Reagieren der elektronischen Apparatur auf den Interpreten – und so eine Art wechselseitiger Kommunikation möglich. Technisch realisiert wird dies im allgemeinen durch die Analyse musikrelevanter Daten (z.B. gedrückter Tasten, bewegter Regler, Dynamikschwellen, teilweise auch Tonhöhen), die – in Abhängigkeit von ihren zuvor programmierten Eigenschaften – weitere Ereignisse auslösen. Auf diese Weise ist der Computer in der Lage, jede zuvor vereinbarte musikalische Spielsituation wiederzuerkennen und davon ausgehend in beliebigen Freiheitsgraden vorgearbeitete musikalische und technische Abläufe zu starten, zu steuern oder zu modifizieren. Damit gehen mit dieser Technik komponierte und aufgeführte Stücke sowohl über die lediglich modifizierenden Verfahren traditioneller Live-Elektronik als auch über die starren Zeitverhältnisse, wie sie beim Musizieren eines Interpreten zu einem Tonband gegeben sind, weit hinaus.

Doch nicht nur die Überführung von chronologischen in psychologische Zeitabläufe ist für elektronische Live-Musik charakteristisch, auch die Qualität der Kommunikation zwischen Interpret und Elektronik ist eine neue. Feste Vorgaben vom Tonband oder Modifikationen der Klangprodukte des Interpreten durch Live-Elektronik weichen einer weitaus komplexeren Beteiligung elektronischer Techniken am kompositorischen Gesamtprodukt. Der Interpret bzw. Komponist steuert durch seine Vorgaben die elektronische Apparatur, die ihrerseits in der Lage ist, in einen Dialog mit ihm einzutreten, da die Vermittlungen hier weitaus komplexer gestaltet werden können als in den 60er und 70er Jahren. Diese interaktive Regelung gestattet die Erzeugung und Modifizierung von kompositorischen Strukturen – in Abhängigkeit von zuvor programmierten Rahmenbedingungen – im Augenblick der Ausführung.

Wenn auch die Anwendungen solcher Techniken an heute allgemein verfügbare leistungsfähige Computer mit entsprechender Software geknüpft sind, so ist es geradezu verblüffend, daß bereits in den 50er Jahren Louis und Bébé Barron sogenannte kybernetische Klangmaschinen konstruierten, die von selbst in der Lage waren, Tonfolgen hervorzubringen, gleichzeitig aber auch auf Reize der Außenwelt, wie Licht und Temperatur etwa, mit Modifikationen dieser Tonanordnungen reagieren konnten. Sie sprachen in diesem Fall von einem »elektronischen Nervensystem«, welches eigene Emotionen entwickeln und über die verschiedenen Klangbilder mit den Emotionen der Hörer in Kontakt treten konnte.

Heutige avancierte Anwendungen dieser Technik stammen u. a. von The Hub, einer Gruppe von kalifornischen Musikern und Computerspezialisten um John Bischoff und Tim Perkins. Bei Live-Konzerten von The Hub werden alle individuellen Computersysteme der Spieler durch einen zentralen Steuercomputer in ihrer Funktion koordiniert. Durch die Interaktion der verschiedenen reagierenden Computersysteme bzw. ihrer Steuerpersonen entstehen musikalische Strukturen voller Überraschungen und lebendiger Unvorhersehbarkeit.

computer und instrumentales komponieren Nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist der Einfluß der neuen technischen Rahmenbedingungen auf das Komponieren für traditionelle Instrumente. Dennoch ist er hier vorhanden und – insbesondere bei jungen Komponisten – vielleicht sogar besonders nachhaltig wirksam. Aufsätze, die sich diesem Thema widmen, beschränken sich seit György Ligetis *Atmosphères* in den 60er Jahren meist auf das Aufzeigen von Wechselbeziehungen und strukturellen Verwandtschaften zwischen instrumentalem und elektronischem Tonsatz, wie etwa der Adaption bzw. Imitation elektronischer Techniken zur Klangmanipulation mit instrumentalen Mitteln.

Diese ohne Zweifel vorhandenen Beziehungen werden allerdings seit mehreren Jahren durch eine neue Komponente elektronischer Techniken ergänzt, die man als »taktisches Mittel« bezeichnen könnte.

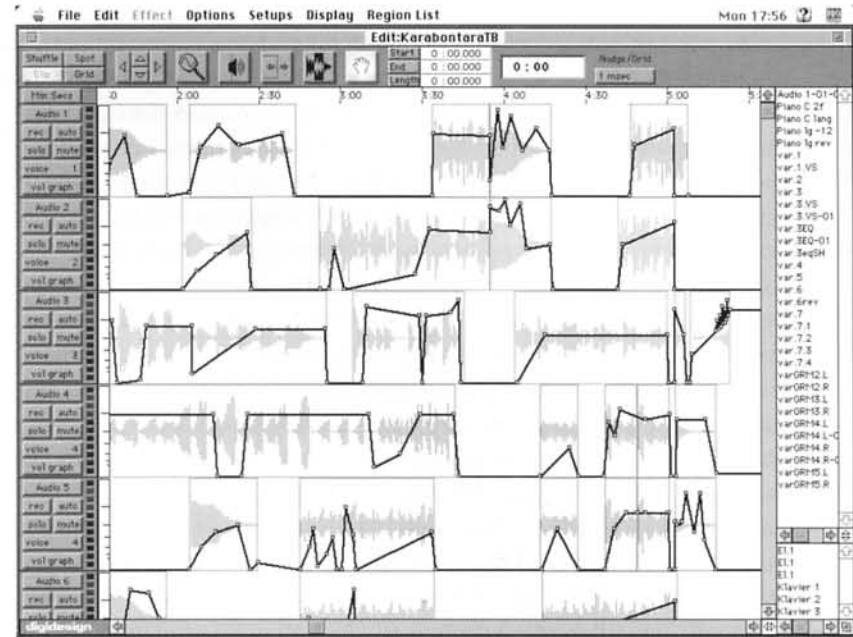
Die Ahnenreihe des Komponierens mit technischen Hilfsmitteln reicht zwar bis zu Athanasius Kircher zurück, wird aber meist mit dem Eintritt des Computers in diesen Bereich in den 50er Jahren verknüpft. In der Tat stellte dieser eine neue Qualität dar, da elektronische Rechenmaschinen nun auch gezielt für musikalische Aufgaben programmiert werden konnten. Das setzte jedoch Spezialisten voraus, die – neben ihrer musikalischen Qualifikation – über das notwendige mathematische Rüstzeug ebenso wie technische Detailkenntnis und Programmiererfahrung verfügen mußten. Diese Spezialisten gab es, ihre Namen – Lejaren Hiller, Iannis Xenakis, Gottfried Michael Koenig – sind bekannt und heute bereits Teil der Musikgeschichte. Die meisten übrigen Komponisten taten sich schwer mit dem, was da aus dem Computer kam. Dabei waren die zugrundeliegenden Prozeduren in ihrer Mehrzahl nicht neu, da all die seriellen, aleatorischen und mit kontrollierten Wahrscheinlichkeiten operierenden mathematischen Manipulationen auch bisher schon zum Handwerkszeug eines Avantgarde-Komponisten gehört hatten, wenn auch um den Preis wochenlanger Rechenarbeit. Nicht ohne einen solchen ökonomischen Grund versicherte sich Cage 1967 bei der Komposition von *HPSCHD*, der Hilfe von Hillers Computer, da er ansonsten für seine in diesem Stück verwendeten Zufallsentscheidungen jeweils drei Münzen 18000 Mal hätte in die Luft werfen müssen. In der Tat eine wenig verlockende Aussicht.

Seit dieser Zeit führt der Bereich der Computerkomposition sein Schattendasein am bröckelnden Rand der Neuen Musik, indem immer neue Algorithmen entwickelt werden, die mit wachsender Genauigkeit die maschinelle Simulation menschlicher Denkvorgänge gestatten sollen.

Vergleichsweise unspektakulär hat sich dagegen eine kompositorische Anwendung elektronischer Techniken entwickelt, die bald den stromlinienförmigen Titel »Computer Aided Composition« umgehängt bekam. Gemeint ist eine Methode, die menschliche Entscheidungsprozesse in die computergestützte Komposition integriert, was eine individuell gewichtbare Interaktion zwischen Mensch und Computer innerhalb kompositorischer Prozesse erlaubt. Bedurfte es auch hier in den 80er Jahren der Pionierarbeit einzelner, wie etwa der damals am IRCAM forschenden finnischen Komponisten Magnus Lindberg und Kaija Saariaho², so hat sich gerade dieser Bereich der Computeranwendung seit Beginn der 90er Jahre enorm entwickelt. In der Öffentlichkeit wird dies allerdings weniger wahrgenommen, da die technische Hilfe hier eher diskret erfolgt und in ihren musikalischen Resultaten vollständig getilgt ist. Immer mehr arrivierte Komponisten, wie etwa Brian Ferneyhough³, aber auch junge Komponistinnen, wie etwa die in Berlin lebende Isabel Mundry,

machen kein Geheimnis aus ihrer Arbeitsweise, die das am IRCAM entwickelte Computerprogramm PatchWork als selbstverständlichen Teil kompositorischer Präformationsprozesse zur Strukturbildung verwendet. Entscheidender Vorteil dieser hybriden Partnerschaft ist für den Komponisten die Möglichkeit zur versuchsweisen Entwicklung und umfangreichen Erprobung von kompositorischen Ideen, vorausgesetzt diese Einfälle lassen sich als Kompositionsregeln formulieren. Ihr kleinster gemeinsamer Nenner besteht darin, daß Ebenen von musikalischen Parametern gebildet werden, die dann im Sinne von übergreifenden Strukturbildungsprozessen manipuliert werden.

Damit läßt sich bei dieser Art der Computerkomposition ein ähnlicher Prozeß beobachten wie er sich bei der elektronischen Klangsynthese vollzogen hat. Waren dort elektronische Klangmodifikationstechniken durch Live-Elektronik relativ problemlos in bereits existierende musikalische Denk- und Ausführungsmuster integrierbar, so sind Methoden der Computerkomposition als Teillösungen in bereits entwickelten individuellen Schaffenskonzepten ebenfalls weitaus einfacher zu integrieren, als etwa der Individualstil eines Komponisten in entsprechende Kompositionsalgorithmen zu fassen wäre.



1 Pierre Boulez, »Über Répons – ein Interview mit Josef Häusler« in **Teilton 4**, Schriftenreihe der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks, Kassel 1985, S. 7.
 2 Magnus Lindberg, Yves Potard, Kaija Saariaho, »Esquisse – A Compositional Environment« in **Proceedings of the ICMC**, Köln 1988, S. 108 ff.
 3 Brian Ferneyhough, »Zum Dritten Streichquartett« in: Wolfgang Gratzer (Hrsg.), **Nähe und Distanz**, Bd. 1, Hofheim/Ts. 1996, S. 141 ff.

3 Das System ProTools der amerikanischen Firma Digidesign ist momentan Marktführer im Harddisk-Recording-Bereich; Lautstärkehüllkurven lassen sich hier direkt über die Wellenform der einzelnen Klangereignisse zeichnen

Dieser Beitrag beruht auf einem Zufall: Der Medienkünstler Heiner Büld erzählte dem Filmmacher Peter Roloff – nach schon einigen Jahren gemeinsamer Arbeit – beim Betrachten historischer Studiogeräte auf der Berliner Funkausstellung von seinem frühen Vorbild im Umgang mit Tonapparaturen, dem Schlagersänger Ronny, der schon in den 50er Jahren als Pionier Tonapparaturen wie Musikinstrumente benutzte. Ronnys Produktion von Schlagermusik wurde für Büld zum Anlaß und Schlüssel für die Frage, wie das Magnetbandgerät eine ästhetische Revolution auslösen könnte. Daraufhin gibt sich Roloff als Sohn des Sängers zu erkennen.

1952/53 richtet der Musiker Wolfgang Roloff zusammen mit seinem Kollegen, dem Pianisten Wolfgang Börner, im Stallgebäude von Börners elterlichem Bauernhaus in Bremen ein kleines Experimentierstudio ein. Die Ausstattung besteht aus zwei Vollmer Studiomagnetophonmaschinen, vier Mikrofonen und einem Sechskanalmischpult, mit der sie Unterhaltungsmusik produzieren wollen. Zu diesem Zeitpunkt existieren in der Bundesrepublik außerhalb der Rundfunkanstalten und Schallplattenfirmen praktisch keine unabhängigen Tonstudios.

Roloff und Börner benötigen ein Aufnahmeverfahren, mit dem sie ihre musikalischen Vorstellungen eigenhändig umsetzen können. Für die simultane Aufnahme eines ganzen Orchesters fehlt der Platz und natürlich das Geld. Die Lösung kommt aus den USA. Dort hatten sich zuvor Les Paul und seine Frau Mary Ford in ihrer Garage ein Studio eingerichtet und mit ihren Bandmaschinen die Methode des Dubbing entwickelt.

Was ist Dubbing? Das erste Instrument spielt man auf Tonbandmaschine A ein. Man gibt das Ergebnis auf A wieder und spielt dazu live auf einem zweiten Instrument. Das Gemisch aus beiden Quellen wird dabei auf Maschine B aufgenommen. Danach zeichnet die Maschine A das Ergebnis von Maschine B mit einem weiteren Instrument auf etc.

Roloff und Börner offerieren die fertigen Produktionen den Schallplattenfirmen, doch existiert für freie Produktionen noch keine Vertragsform. Auch sehen die technischen Mitarbeiter der Schallplattenstudios ihre Tage des Studio-monopols gezählt: »Wenn das Schule macht, braucht man uns bald nicht mehr.«

Börner wendet sich dem Beruf des Musiklehrers zu, und Roloff richtet sich 1958 ein eigenes kleines Studio in einem Wochenendhaus am Bremer Stadtrand ein. Zwei ausgediente Telefunken T8-Bandmaschinen aus einem Rundfunksender stellen die Basis für das Dubbing dar, in der Roloff von Schlagzeug bis Gesang fast alles selbst einspielt. Er experimentiert mit den Klangbildern von Instrumenten und seiner Stimme, um ein Höchstmaß an Geschlossenheit, an musikalischer »Ausgeschlafenheit« zu erreichen.

1963 bietet Roloff den Schlager **Oh My Darling Caroline** erfolgreich einer jungen Berliner Musikagentur an, und diese kann den Titel auch bei einem Hamburger Schallplattenkonzern unterbringen. Doch die Hamburger schrecken plötzlich vor einer Veröffentlichung zurück, die aktuellen Erfolge der Beatles, mit ihren in die Höhe gedrückten Stimmen, sprechen in ihren Augen gegen die auf Ruhe zielende Baßbariton-Stimme in **Oh My Darling Caroline**. Durch Druck der Agentur veröffentlicht der Konzern 1964 lustlos die Aufnahme. Binnen kürzester Frist wird unter dem Sängerpseudonym »Ronny« über eine Million Tonträger verkauft.

Oh My Darling Caroline hört sich an wie ein »klassischer« Schlager; aber dem Autor Roloff geht es nicht um eine vordergründige Originalität, um den

Schlager als Jahrmarkt, sondern um das Erzeugen von Glaubwürdigkeit. Eine intensive Emotion während der Rezeption, eine in sich geschlossene, autonome Welt des Sentiments ist sein Ziel. Bezeichnend ist darum, daß es sich bei **Oh My Darling Caroline** um eine Bearbeitung und nicht um eine Eigenkomposition handelt. Die zeitlose Geschlossenheit des Titels konnte Roloff aus der synthetischen Methode des Dubbing generieren. Romantik gerinnt aus dem atomistischen Prinzip.

Roloff erarbeitet mit der Figur Ronny das paradoxe Konzept des Stillstands in der Bewegung. Die Liedertexte erzählen keine Geschichten, sondern eine infinite Wiederholung jenes Motivs, in welchem der Held, durch enigmatische Kräfte getrieben, in ferne, mythische Weiten zieht und doch ewig um seine zurückgelassene Liebe trauern wird. Text und Musik kommen für kurze Zeit aus einem Traumland herübergeweht und kehren nach Ablauf der drei Minuten wieder dorthin zurück. Das abstrakte Prinzip der Synthetisierung erlaubt diese nicht-narrative, ungegenständliche Kreisbewegung.

Als 1965 die ersten Vierspurmaschinen auf den Markt kommen, die gegenüber dem mühseligen Dubbing eine erhebliche Erleichterung darstellen, gehört Roloff zu den ersten drei Käufern neben den Polydor-Studios in Hamburg und den EMI Abbey Road-Studios in London. Drei Nutzer, die für drei Konzepte stehen: der Schallplattenkonzern, der freie Produzent und Autor sowie die avantgardistische Popmusik.

Freiheit verwandelt sich langsam in Zwang: Das Mehrspurverfahren entwickelt sich stetig weiter und steigert sich auf bis zu 128 miteinander zeitverknüpfte Tonspuren. Die totale Kontrolle über die Entwicklung des Produkts, die Atomisierung der musikalischen Einheiten, führt zu endlosen Produktionszeiten. Niemand möchte bei der Vielzahl der ästhetischen Möglichkeiten eine Entscheidung treffen und Verantwortung übernehmen. Billigstproduktionen genauso wie überproduzierte, mit Bedeutungen überfrachtete Stücke überschwemmen den Markt.

Wolfgang Roloff gerät in den Strudel hinein und zieht daraus die Konsequenzen. In der Hochzeit der Verwirrung verabschiedet er sich 1979 aus der aktuellen Schlagerproduktion.

Hier endet auch für Büld die Spur des Vorbilds Ronny. Doch Roloff besteht weiter auf dem Autorenprinzip, antizipiert die neuen, rechnerorientierten Ton-techniken. Als die Videotechnik ihren technologischen Rückstand gegenüber der Tonbranche aufholt, wendet sich Roloff dem Bewegtbild zu. Heute erzeugt er aus dem Rechner Meditationsfilme.

»Temp music« – der Schrecken des Filmmusikers: »Temp« steht für temporary, vorläufig. Im Vorgriff auf die noch zu erstellende Filmmusik werden Szenen mit Musik aus dem Repertoire der Schallkonserven unterlegt. Spätestens für den Schnitt werden so Charakter, Stil, Tempo, Stimmung etc. markiert. Synchronisation ist kein Thema, angelegt wird auf Bums. Einem Schlüsselereignis der Szene, genannt Cuepunkt, wird eine entsprechend charakteristische Geste der Musik zugeordnet. Wunder und Schrecken: Bild und Ton vermählen sich, anverwandeln sich, modulieren einander. Sie ändern ihre Erscheinung, verleihen einander Bedeutungen, Gestalt, Bedeutung. Binnen kurzem werden sie ununterscheidbar, untrennbar. **Platoon** von Oliver Stone oder **2001: A Space Odyssey** stehen für berühmte Niederlagen auch renommierter und erfahrener Komponisten gegen »temp tracks«.

Ein Umstand hindert uns, im Heimversuch per Videorecorder die These zu überprüfen: löschen wir die Musik, verlieren wir zugleich auch Dialog und Atmo.

Eine alternative Musik verbindet sich zwar umso leichter mit dem Bild, doch der Verlust an sozialem Gehalt ist nicht aufzufangen. Eine unwirkliche, mitunter geisterhafte Stimmung drängt sich ins Bild. Der Terminus »sozialer Gehalt« entstammt übrigens einem Gerichtsurteil. Die Einrede eines Tennisvereins gegen das Verbot seines Spielbetriebs in einem Wohngebiet wird verworfen mit der Begründung, zwar sei tatsächlich der Lärm der angrenzenden Straße größer, doch mache eben der soziale Gehalt der Spielgeräusche und begleitender Sprachfetzen einen Gewöhnungseffekt tendentiell unmöglich.

Das mißglückte Experiment mit dem Videorecorder enthüllt eine Grundbedingung des Videoclips. Dialog wie Atmo fehlen von vornherein. Deren sozialer Gehalt würde das angestrebte Primat der Musik unterlaufen. Die lockere, eher unbestimmte Bindung zwischen Bild und Musik ermöglicht die typisch distanzierte Rezeption. Die immer wieder unterstellte Nähe zu synästhetischen Traditionen oder gar zum Gesamtkunstwerk wird dem Videoclip nicht gerecht. Diese Einsicht fällt schwer, da Strukturen und Praxis der visuellen und akustischen Popkultur nahezu identisch sind, gerade im Vergleich zur Geschichte des Tonfilms. Dieser nutzt eine enorme Spanne zwischen laut und leise, dicht und locker, impulsiv und träge. Tondramaturgie im Dienste der Bilder, der Narration, die selbst in einer dynamisch stark reduzierten Fernsehfassung noch trägt.

Anders der Videoclip: Die Musik gehorcht den Gesetzen der Radiokonkurrenz. Über die gesamte spektrale Bandbreite, von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen, wird maximale Sättigung und geradezu gleichbleibende Lautstärke angestrebt. Dieser bewußte Verzicht auf wesentliche Ausdrucksmittel, gepaart mit der strikt eingehaltenen Dauer von höchstens drei Minuten, überläßt weitgehend dem Bild die Definition von Dynamik, ohne indes die Integrität der Musik anzutasten. Die oft angeführte Atemlosigkeit als Stilprinzip der Clips kommt nicht von ungefähr. Musik und Bild bleiben auf sich allein gestellt.

Gemeinsamer Ausgangspunkt für die beispiellose Entwicklung von Popmusik und Video war die Emanzipation der magnetischen Aufzeichnung vom Speichermedium zum Produktionsinstrument. Die Logik der Entwicklung liegt in der Abkehr vom artistischen Prinzip. Anstatt in einem registrierenden Verfahren den Akt künstlerischer Vollendung zu bannen, wird der schöpferische Akt zergliedert in viele Einzelprozesse, die der Einheit von Raum, Zeit und handelnder Person enthoben sind. Gestalt wird atomisiert in separat zu traktierende Parameter. Die Nutzung von Eigenarten und Schwächen der Gerätschaften für ästhetische Artefakte verwandelt Werkzeuge und schließlich das ganze Studio in Instrumente. Eine beherrschende Rolle spielt die Manipulation der Zeitachse. Das Variieren der Bandgeschwindigkeit und damit der Tonhöhe, die Erzeugung von Hall und Echos standen am Anfang. Das Flanging, die periodisch variierte Zeitverzögerung mittels einer eiernden Bandmaschine, addiert zum gleichzeitig erklingenden Originalklang, setzte den Ton für eine Epoche. Wie auch die akustische Simulation von Räumen längst auf digitale Weise erzeugt, prägen dieser psychedelische Effekt und seine Derivate noch heute die Ästhetik des Pop.

Der Synthesizer lieferte das Modell für die Umwälzung sämtlicher Produktionsinstrumente. Wesentliche Voraussetzung dafür war neben dem isolierten Zugriff auf die Klangparameter das Prinzip der Trennung von Traktur und Klangzeugung. Die als Schnittstelle ausgebildete Trennung gestattet mittels des Sequenzers eine Aufzeichnung und Bearbeitung der Spielaktionen anstelle der Spielergebnisse.

Diese Schnittstelle, genormt als Musical Instrument Digital Interface (MIDI), wurde zum Motor der Digitalisierung und revolutionierte die Produktionsweise nicht nur der populären Musik. Die Ausstattung praktisch aller in der Musikproduktion benutzten Geräte von der Amateursphäre bis zu teuersten Spezialitäten mit diesem einheitlichen Fernsteuercode integrierte den Zugriff auf alle Parameter der Produktion in einem Computerprogramm.

Der Sampler markiert einen weiteren Schritt der Digitalisierung. Dieses Gerät kombiniert die unmittelbare Aufzeichnung von Klangereignissen in einem elektronischen Speicher mit der Spielbarkeit mittels MIDI-Tastatur, -sequenzer oder anderer Trakturen. Tekkno verwandelte die beiden Hauptschwächen des Samplers in einen Musikstil: hoher Speicherbedarf, aber kleiner Speicher sowie die Tendenz zu mechanisch-leblosem Klang der daraus resultierenden repetitiven Spielmuster kurzer Klangelemente und -schleifen. Die mit dem Sampler eingeleitete Verdrängung des Magnetbandes vollendet sich mit dem Vordringen der Aufzeichnung mittels Festplatte. Der Harddisc-Recorder bietet alles gleichzeitig: Zur Aufzeichnung der MIDI-Informationen tritt zusätzlich ein großer Speicher für Mehrspuraufzeichnung von Klangereignissen, unmittelbarer Echtzeitzugriff auf alle Aufnahmen und parametrische Arbeitsweise wie beim Sequenzer.

Das Fernsehen war entstanden aus der Kombination von Film mit der Rundfunktechnik. Film mit seiner Abfolge von fotografischen (Stand-)Bildern erscheint der Trägheit des menschlichen Auges als Zeitkontinuum. Das Fernsehen und damit auch Video gehen in der Abkehr von der Realität noch einen entscheidenden Schritt weiter: Das Bild als Repräsentanz in der Fläche existiert gar nicht mehr, das ganzflächige Leuchten des Bildschirms ist Fiktion, verdankt sich der Trägheit unseres Gesichts. Auch für das Fernsehen war die



Wolfgang Roloff mit Heintje und Hans Hee

magnetische Aufzeichnung der Ausgangspunkt einer eigenen Ästhetik. Die Auflösung der simultan zu betrachtenden Bildfläche in eine lineare, kontinuierliche Abfolge von Helligkeitswerten ermöglichte die Übertragung der Ton- und Rundfunktechnik auf den Bereich des Sehens. Entwickelt in den 50er Jahren vom damals führenden Hersteller von Tonbandgeräten, löste der Videorecorder zunächst ein ökonomisches Problem US-amerikanischer Fernsehsender: die an Werbeeinnahmen orientierte zeitversetzte Ausstrahlung in den Zeitzonen.

Die gestalterischen Implikationen der Abkehr von der Live-Sendung blieben zunächst ungenutzt. Die Fernsehproduktion blieb eher dem Theater und Variété als dem Film verpflichtet, weil die Schrägspuraufzeichnung das Schneiden der Bänder zum Glücksspiel machte. Eine Montage des Materials in der Zeit wurde erst möglich durch den elektronischen Schnitt. Mit einer sehr aufwendigen Steuerung werden zwei Recorder zueinander synchronisiert und das Material von einem Gerät auf das andere kopiert.

Die erheblich höhere Informationsdichte der Bildsignale machte die Ungenauigkeiten des Bandtransports zu einer unübersteigbaren Hürde. Aufgrund der sequentiellen Natur der Bildbeschreibung ist es sehr schwierig, Videobilder miteinander zu mischen. Da ein Bildpunkt in der Fläche durch einen Zeitpunkt definiert ist, muß nicht nur Beginn und Ende aller beteiligten Bilder, sondern die gesamte Übertragung exakt synchron erfolgen. Abweichungen im Gleichlauf der beteiligten Geräte lassen die Bilder gegeneinander wandern und zittern. Daran scheiterte auch die Übertragung der aus der Filmtechnik bekannten Stanz- und Maskentechniken in das elektronische Medium. Beim Chromakey, Farbstanze oder Blue Box genannt, wird die beim Dreh benutzte Hintergrundfarbe, zumeist ein sattes Blau, im Videomischer durch ein anderes Bildsignal ersetzt. Der Luminanzkey, auch Helligkeitsstanze genannt, schneidet Bereiche bestimmter, voreinstellbarer Helligkeit aus dem Bildsignal heraus und öffnet gewissermaßen ein Fenster zu einem darunter liegenden Bild.

Erst die elektronische Korrektur der Abspielgenauigkeit durch digitale Zwischenspeicherung des Bildes im Time Base Corrector (TBC) machte die magnetische Aufzeichnung zum zentralen Produktionsinstrument. Die Möglichkeit, konserviertes Material durch Mischen, Blenden und Stanzen zu rekombinieren, revolutionierte die Fernsehproduktion.

Aus dem technischen Hilfsmittel Zeitbasiskorrektur aber erwuchs das wohl folgenreichste Gestaltungsmittel der Videoästhetik: Die der Tontechnik entlehnte Manipulation der Zeitachse im DVE, dem Digitalen Video Effektgerät. Anstatt den eingehenden Signalfluß zum »richtigen« Zeitpunkt weiterzugeben wird nach verschiedensten Ideen und Vorgaben gedehnt, gestaucht oder verwürfelt.

Die daraus resultierende geometrische Manipulation arrangiert die zweidimensionalen Bildebenen im dreidimensionalen Bildraum oder erzeugt Unschärfe, Spiegelungen, läßt das Bild Wellen werfen oder in Wassertropfen oder Konfetti zerfallen.

Mit der Paintbox zog der Computer unverhüllt in den Produktionsalltag ein. Anstatt Bildpunkte im Speicher zu verschieben, werden sie mit einem Stift auf einem Grafiktablett erzeugt und in den Signalstrom eingefügt. Miteinander frei kombiniert ergeben all diese Möglichkeiten das sogenannte Rotoscoping, eine tendenziell unbegrenzte Abfolge von Zusammenkopieren der Bildelemente, Zwischenspeichern, erneuter Manipulation etc. Die Schnittsteuergeräte entwickelten sich weiter zu Sequenzern, die auch die Befehlsfolgen

für alle an der Bild- und Tonmontage beteiligten Geräte aufzeichnen, somit auch für separaten und unabhängigen Zugriff auf alle Parameter sorgen. Fast alle – je komplexer das Spiel mit mehreren Bildebenen wurde, desto schwerer wog die Behinderung durch die lineare Schnitt- (Kopier-)Technik. Wird im klassischen Filmschnitt der Streifen beliebig zerteilt und eine Szene dazwischengesetzt, erzwingt das unteilbare Videoband sklavische Arbeit von vorne nach hinten. Gravierende Änderungen der Schnitt- und Effektdisposition bedeuten Neubeginn. Der Übergang auf die digitale Festplattenaufzeichnung mit ihrem unmittelbaren Zugriff auf das gesamte Material ermöglicht den nichtlinearen Schnitt, die freie und reversible Anordnung aller Bild- und Tonelemente auf der Zeitachse.

Im Augenblick vollzieht sich die Digitalisierung auch der Bandaufzeichnung und die Öffnung der bislang nur für die 3D-Animation, Titelerstellung und Grafik genutzten Computer als Basis der gesamten Videobearbeitung. Diese Öffnung bedeutet Transparenz der Technik; der Computer wird unsichtbar. Er assimiliert den ganzen Kosmos der Künste, zugleich aber wird er assimiliert als Werkzeug. Doch spricht vieles dafür, daß dieser Schlußstein einen Anfang markiert. In dem scheinbaren Rückgriff auf Frühformen der Computerkunst, auf die Pixelästhetik als Chiffre, vollzieht Tekkno einen Schritt zu seiner Nutzung als Instrument, als Generator.

Eine der Zielvorstellungen der Rundfunkpolitiker bei der Einführung des ›Unterhaltungsrundfunks‹ im Herbst 1923 in Berlin war es unter anderem, die großen Kulturveranstaltungen, seien es nun Theateraufführungen, Opernabende, Konzerte, Rezitations- oder Liederabende, in die Wohnstuben derer zu übertragen, die sich einen Besuch dieser Veranstaltungen nicht leisten wollten oder konnten.¹ Öffentliche Kulturereignisse und politische Höhepunkte sollten über das Radio in den privaten Lebensraum integriert werden, jedermann sollte am öffentlichen kulturellen Leben teilhaben können. Eine gewaltige Veränderung der politischen Struktur von Öffentlichkeit hat sich mit dieser Aufhebung der traditionellen Trennung von öffentlichem und privatem Raum durch den Einbruch der Medien vollzogen. Aber nicht über die politischen Implikationen dieser Medienentwicklung ist hier zu sprechen, sondern über einen anderen, unscheinbaren Aspekt der in nur wenigen Jahren erreichten massenhaften Verbreitung des ›Hörfunks‹.

raum akustisch neu gestaltet Was heißt ›Übertragung‹ einer Veranstaltung, sei es nun die einer Aufführung aus einem Theater oder einem Konzertsaal oder sei es die Live-Ausstrahlung einer ›funkgerechten‹ Studioinszenierung? Ein oder mehrere Mikrofone verwandeln die auftretenden Schallwellen in elektrische Energie, die transponiert und von einer Sendeeinrichtung über möglichst weite Strecken verbreitet wird, um von beliebig vielen Empfängerapparaten aufgenommen und in diesen jeweils über einen Lautsprecher wieder in hörbare Schallereignisse zurückverwandelt zu werden. Über den Radioapparat werden Klänge aus anderen, meist großen Räumen in den Raumklang eines Wohnraums integriert. Worauf wir meist wenig achten: wenn das Radio in Betrieb gesetzt wird, hören wir nicht nur die Sendung. Wir hören mindestens zwei Räume, den eigenen Wohnraum, in dem der Rundfunkempfänger steht, und den Klang jenes Raumes, aus dem die Sendung übertragen wird oder wo sie aufgenommen wurde. In einer Zeit, in der im Zuge einer umfassenden Diversifizierung der Medienangebote die Funktionen des Radios sich grundlegend gewandelt haben, mutet es eher befremdlich an, wenn man (um nur eines von vielen Beispielen zu nennen) in einem der Feuilletons des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard aus den 50er Jahren liest, wie viele Menschen sich bei der Radioübertragung von Konzerten oder Theater- und Opernaufführungen der Salzburger Festspiele zu Hause entsprechend festlich gekleidet haben.² Als Rundfunkteilnehmer waren die Hörer ja mitten in dem Klanggeschehen, das Ereignis fand bei ihnen zu Hause statt.

Wer ein Grammophon, einen Plattenspieler, ein Tonband- oder Kassettengerät, einen CD-Player, einen Radioapparat oder sonst irgendeine Klangmaschine mit einem oder mehreren Lautsprechern aufstellt und in Gang setzt, hat in dem Raum, in dem dies geschieht, eine einfache Klanginstallation aufgebaut. Das Klanggeschehen im Raum wird – und das ist der Unterschied zur alten Hausmusik – durch die Einstrahlung von fremden, von anderen als den eigenen Raumklängen verändert: Der Raum bekommt dadurch eine neue akustische Qualität, er erfährt eine immer neue akustische Gestaltung, er wird in seiner Gestimmtheit verwandelt. Das geschieht durch alle Arten von akustischen Informationen, die aus dem Lautsprecher in den Hörraum dringen, durch Musik, durch Sprache, durch jede Form der Übertragung von welchen Schallereignissen auch immer.

hörspiel als klanginstallation Die ästhetische Eigenleistung des Mediums Hörfunk, das Hörspiel, ist ein Raumklangspiel, in das alle zur Verfügung stehenden akustischen Zeichensysteme (Sprache, Geräusche und Musik) integriert werden können. Alles, was Radio kennzeichnet, ist im Hörspiel potentiell enthalten: Rede und Gegenrede, Musik und Szene, nahes Geräusch und ferner Klang, das Rauschen der Moleküle und die elektronisch erzeugten Töne. Ein Hörspiel ist das ideale Ausgangsmaterial für eine einfache Klanginstallation. Und so gelangen wir zu der These: die Geschichte der Klanginstallationen ist so alt wie die Geschichte des Radios und des Hörspiels, und sie ist mit dieser in Form und Inhalt untrennbar verknüpft. In der Produktionspraxis der Radiokünste spielt der Raumklang seit der Einführung des Rundfunks eine bedeutende Rolle.³ Bei den Live-Sendungen, den ›Sendespielen‹, bestand eines der großen Probleme darin, den Szenen einen eigenen Raumklang zu geben, der im Bewußtsein der Hörer sowohl die Einheit des Ortes als auch einen Schauplatzwechsel nachvollziehbar machte. Es ist übrigens erstaunlich, daß erst diese akustische Problemkonstellation auf die phylogenetische Grundfunktion des Gehörs als Raumkontrollsinns aufmerksam machte.⁴ Fast alle Veränderungen in der Produktions- und in der Übertragungstechnik des Radios zielten im Grunde nur auf eine Verfeinerung in den Methoden der Herstellung, der Simulation von (Raum-)Klangqualitäten und ihrer Übertragbarkeit, seien das nun die Einführung des Tonbandes, der Ultrakurzwellen, der Stereophonie oder der verschiedenen Rauschunterdrückungssysteme und schließlich die Nutzung der Digitaltechnik und der rechnergestützten Produktion. Die Parameter zur Bestimmung der Eigenschaften von Raumklängen wurden ständig erweitert, das ›Klangmaterial‹ wurde immer weiter verfügbar gemacht.

zur geschichte der hörspieltheorie In der Hörspieltheorie spiegelt sich einerseits der jeweilige Stand der produktionstechnischen Entwicklung – die Grenzen des technisch Machbaren werden immer wieder als die Grenzen des Genres begriffen, andererseits verstellten lange Zeit programmatische Intentionen aus anderen Künsten, vor allem aus der Literatur abgeleitete gattungsspezifische Überlegungen, die Bestimmung des Hörspiels als Wortkunstform. So sprach Richard Kolb 1932 von einer Entkörperung des gesprochenen Wortes, das Wort sei die »Brücke zwischen dem rein Geistigen und dem Materiellen«; dafür genüge ein abstraktes »Raumgefühl«.⁵ Kolb unterschätzte die Funktion des Gehörs als Raumkontrollsinns, er vertraute allein der (poetischen) Kommunikationsfunktion des Ohrs, die realistische Raumklang-Wiedergabe war ihm ein Greuel. Hermann Pongs vertrat gar die These, daß das Hörspiel nichts mit räumlicher Wirklichkeit zu tun habe, daß es aus dem »Unpersönlichen und Unräumlichen« entstehe.⁶

Die »innere Bühne« als den idealen Ort des Hörspiels definierte Heinz Schwitzke in seiner umfassenden Analyse **Das Hörspiel**.⁷ Vom »Hörraum« behauptete er: »Am hinderlichsten für sein Verständnis ist die Vorstellung, daß er irgend etwas mit dem realen Raum zu tun hätte, in dem alle sichtbaren Dinge und wir selber existierten.« Die Möglichkeit, »mit dem Raum im Hörspiel etwas Konkretes auszudrücken«, sei »so gut wie nicht vorhanden«, der Raum im Hörspiel sei ein »Abstraktum«. Und: »Hörspiel gibt es vermutlich überhaupt nur durch die Unvollkommenheit und Eindimensionalität seines akustischen Raums.«⁸ Wie reduziert und unscharf in dieser

Theorie Schwitzkes die Bedeutung von Klangraum-Vorstellungen ist, illustrieren seine Gedanken über die Radiohörsituation im Wohnraum: »Wir müssen genau festhalten: es ist beim Hörspiel nicht nur und nicht einmal überwiegend Sache unserer Phantasie, sondern es ist auch technisch bedingt, wenn wir uns selbst mitten auf der ›Bühne‹ empfinden und die Figuren des Spiels mitten in uns. Diese Empfindung ist das Ergebnis der Wirkung des abstrakten, eindimensionalen, einohrigen (›monauralen‹) Hörraums. Es gibt für den Hörspielhörer keine anderen realen Dimensionen als die des Zimmers, in dem er sitzt, und seiner Entfernung vom Lautsprecher. Da er aber spürt, daß dies mit den akustischen Gegebenheiten ›innerhalb‹ des Hörspiels nichts zu tun hat, sieht er mühelos von dieser Zimmer-Realität ab. Dennoch verwirrt uns der Gedanke an die Lautsprecherdistanz immer wieder, gerade bei theoretischen Überlegungen. Er bringt uns in Versuchung, die Hörspielhandlung, die innerlich in uns geschieht, als in Distanz geschehend zu mißdeuten. Hätten wir noch die alten Kopfhörer auf den Ohren, täuschten wir uns über die – im realistischen Sinne – Raumlosigkeit des Hörspielraums nicht so leicht.«⁹

Der Bewußtseinstätigkeit beim Decodieren der wahrgenommenen akustischen Zeichenketten gilt Schwitzkes primäres Interesse, die Qualitäten der im ›Zimmer‹ installierten Klangfelder, also die wahrgenommenen akustischen Phänomene selbst, sind nicht Gegenstand seiner Analyse. Gegen dieses ausschließlich literarisch-psychologisierende Verständnis von Hörspiel wandte sich Friedrich Knilli mit seiner Forderung nach einem »totalen Schallspiel«.¹⁰ Seine knappe Feststellung: »Die Eigenwelt des Hörspiels sind Schallvorgänge«¹¹ – wobei er den Begriff ›Eigenwelt‹ im Sinne von Max Bense verwendet, der damit die Form-Inhalt-Problematik umging. Der Hörer, der Rezipient, und der Hörraum, der Rezeptionsraum, gehören für Knilli zur ›Außenwelt‹ des Hörspiels. Knillis Schallspiel, bestehend aus Geräuschen, Stimmen und Tönen, sollte den »Illusionismus des herkömmlichen Hörspiels« überwinden »und die Bühne aus der Phantasie des Hörers in das Zimmer des Zuhörers« verlegen. »Die Hauptmerkmale des Totalhörspiels sind: totale Bespielung der Schallwelt und Realisation von Gestalten, nicht Abbildung von Gestalten.«¹²

Das ›Neue Hörspiel‹¹³, das Ende der 60er Jahre Anlaß zur Hoffnung gab, die Knillischen Forderungen nach dem totalen Schallspiel könnten eingelöst werden, erwies sich bald nur als Fortsetzung des alten Hörspiels mit neuen literarischen Methoden: Experimentelle Montage- und Collagetechniken, die verschiedenen den Materialcharakter von Sprache thematisierenden Verfahren der Konkreten Poesie – seien das nun ›Konstellationen‹ im Sinne Eugen Gomringers, Inventionen im Sinne der Autoren der Wiener Gruppe oder serielle Struktur-Substitutions-Spiele – wurden auf ihre Variierbarkeit im nur-akustischen Medium hin untersucht. Barbara Schäfer hat darauf hingewiesen, daß in diesen Innovations-Ansätzen das Hörspiel mehr als ›Zeitkunst‹ denn als ›Raumkunst‹ definiert wurde.¹⁴ Natürlich gab es Ausnahmen, in denen die akustischen Materialien explizit als Raumklänge eingesetzt wurden und damit primär den Aufbau und die ›Gestalt‹ der jeweiligen Produktionen bestimmten. Um zwei sehr konträre Beispiele zu nennen: Mauricio Kagels **Innen, Außen** und **Innen/Außen** (WDR 1970) oder Peter Handkes **Geräusch eines Geräusches** (WDR 1969). Kagels Hörspieldefinition zielte genau auf Knillis Schallspiel: »Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts.«¹⁵

emanzipation vom radio In der zweiten Hälfte der 60er Jahre kam der gesamte traditionelle Kunst- und Kulturbetrieb in Bewegung. Es entstanden – meist als Protest gegen festgefügte Konventionen – provozierend neue ästhetische Ausdrucks- und Artikulationsformen: das Happening, die Performances, die Fluxus-Aktionen und anderes mehr. Die Geschichte des ›Neuen Hörspiels‹ ist auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Die Arbeiten der Komponisten, die sich zu jener Zeit dem Hörspiel zuwandten, ließen das radiophone Formenrepertoire zwar vielfältiger werden, führten aber zunächst nicht zu einer Diversifizierung der Programmplätze des Hörspiels. Die Innovationen des Genres wurden, meist mit dem Etikett Experimentelles versehen, als Sonderfälle des Hörspiels präsentiert. Vielleicht ist dies der Grund, warum vom institutionalisierten Hörspielbetrieb kaum wahrgenommen wurde, daß das Hörspiel, genauer: das Schallspiel, damals durch eine Hintertür sein Elternhaus Radio zu verlassen begonnen hat. Künstler wie Max Neuhaus, Wolf Vostell oder David Tudor haben genau in dieser Zeit mit musikalischen, das heißt akustischen Rauminszenierungen zu arbeiten angefangen. Sie wollten sich von den traditionellen Formen der Konzertveranstaltungen, die räumlich und zeitlich gebunden sind, befreien. Sie suchten und fanden Möglichkeiten der Installierung permanenter ›Klangkunst‹ im öffentlichen Raum. Neuhaus prägte 1971 dafür den Begriff der ›Klanginstallation‹.

Fast alle diese Aktionen kann man auch beschreiben als Einrichtungen von permanenten Schallspielen im Sinne Friedrich Knillis, allerdings außerhalb des Mediums Hörfunk, das von den meisten Klangkünstlern zu Recht dem etablierten Kulturbetrieb zugerechnet wurde und wird. Es ist kein Zufall, daß Neuhaus seine erste Klanginstallation mit dem Titel **Drive-in music** (1967-68) als eine Art ›privater‹ Radioinstallation gestaltete; das ›Programm‹ (einfache Klänge und Töne, die von verschiedenen ›Sendern‹ mit geringer Reichweite abgestrahlt wurden) konnte man empfangen, wenn man eine Landstraße entlang fuhr und das Autoradio auf eine bestimmte Frequenz einstellte (vgl. den Beitrag von Golo Föllmer, S. 216-218). Ermöglicht hat diese Befreiung vom Ursprungsmedium zum Gutteil die Entwicklung der Produktionstechnik, die die Speicherung, Verarbeitung und Wiedergabe von Klangmaterialien für jedermann leichter verfügbar machte. Und vielleicht hat dabei auch der in den 60er Jahren wachsende phantasiefördernde Pluralismus in fast allen Bereichen des öffentlichen Lebens und der Medien eine Rolle gespielt.

›neues hörspiel‹ und ›akustische kunst‹ Für die Entwicklung der radiophonen Künste innerhalb der Rundfunkanstalten waren diese alternativen Bewegungen der 60er Jahre freilich nicht folgenlos. Das ›Neue Hörspiel‹ hat seine weiterführenden nichtliterarischen Impulse aus den Arbeiten von Pierre Schaeffer und Pierre Henry zur ›musique concrète‹ empfangen¹⁶, und es wurde beeinflusst von den Versuchen John Cages, die Grenzen eines normativen musikalischen Formenrepertoires aufzulösen.¹⁷ Die Reihe ›Metropolis‹ im WDR ist eine der Folgen der Rezeption dieser französischen Geräusch-Kompositionen, Bill Fontanas **Klangbrücken** lassen sich darauf zurückführen, ebenso all das, was nunmehr als Sound Art und Soundscape-Produktionen entstand. In dieser zweiten Phase der Entwicklung des ›Neuen Hörspiels‹ hin zur ›Akustischen Kunst‹ in den späten 70er Jahren und Anfang der 80er Jahre wurden übrigens auch bildende Künstler (Thomas Schulz u. a.) auf das Hörspiel aufmerksam und begannen sich für akustische Materialien zu interessieren. Diese Künstler arbeiteten dabei ganz

selbstverständlich sowohl im Kunstbetrieb als auch für die öffentlich-rechtlichen Medien.

In den Rundfunkanstalten hielten die Hörspielredaktionen in der Regel an der literarischen Bestimmung der radiophonen Kunst fest; von Zeit zu Zeit gab und gibt es Spielplan-Schwerpunkte für die ›Audio Art‹ (im SFB erstmals 1984) oder für das ›experimentelle‹ Hörspiel. Der Problematik im Verhältnis zwischen dem traditionellen literarischen Hörspiel und dem neuen Schallspiel, vor allem im Hinblick auf die sehr unterschiedlichen Hörerinteressen, waren und sind sich die meisten Hörspieldramaturgien im deutschen Sprachraum bewußt. Konsequenzen aus der zunehmenden Distanz zwischen diesen beiden radiophonen Künsten haben außer dem WDR nur wenige gezogen. Klaus Schöning schuf sich im WDR seine eigene, vom Hörspiel losgelöste Abteilung: den eigenen Sendeplatz des ›Studios für Akustische Kunst‹, (die ›ars acustica‹ gab es ja bereits). Im ORF gibt es seit 1987/88 eine eigene ›Kunstradio‹-Redaktion, geleitet von Heidi Grundmann, im SFB wurde Anfang 1995 die eigene Sendereihe ›Radiokunst‹ eingeführt, und die Hörspielabteilung des BR nennt sich seit Anfang 1996 trendgerecht Abteilung für ›Hörspiel und Medienkunst‹.

Wie läßt sich nun die behauptete Verbindung zwischen der Geschichte der Radiokunst und der Geschichte der Klanginstallationen beschreiben. Mit der Einführung des Rundfunks kam es zu einer Integration des öffentlichen Raumes in den privaten Lebensraum. Die radiophonen Kunstformen, die sich hierbei entwickelt haben, suchten sich zunehmend als Ereignisse im öffentlichen Raum zu re-etablieren, zunächst in speziellen Formen von Hörspielvorführungen und ›Hörfesten‹, dann zunehmend losgelöst vom Medium Radio als eigenständige akustische Kunst, eben als Klanginstallationen. Den Museen wurden unkonventionelle Veranstaltungsorte vorgezogen.

Folgende Schlußfolgerung ist zulässig: Die Klanginstallation ist eine Radiokunstform, die sich als Raumkunst nicht nur vom Übertragungsmedium, sondern auch von den klassischen Künsten, der Musik, der Literatur und der bildenden Kunst, emanzipiert hat und für sich einen eigenen Platz im Spielfeld der verschiedenen Genres ästhetischer Erfahrung gefunden hat. Wenn nun, wie im SFB, ein ›Haus des Rundfunks‹ eine Klanggalerie einrichtet, bedeutet das im Grunde nichts anderes, als daß sich ein historischer Kreislauf schließt. Der mediale öffentliche Raum, der von der Gesellschaft als öffentlich-rechtlicher definiert ist, behauptet sich über die Präsentation der vom Medium unabhängig gewordenen Klangkunst als lebendiger kultureller Ereignisraum.

- 1 Hans Bredow, **Aus meinem Archiv**, Heidelberg 1950, S. 15 f.
- 2 Thomas Bernhard, ›Festspiele am Radio‹ in **Salzburger Demokratisches Volksblatt**, 21.8.1952.
- 3 Barbara Schäfer, Hör-Räume in **Sprache im technischen Zeitalter**, 1991, Heft 117, S. 28 ff.
- 4 Hans Bodenstedt, **Spiel im Studio (1929)** in: H. Bredow, **Aus meinem Archiv**, Heidelberg 1950, S. 146 – ›Denn daß eine Raumvorstellung nicht bloß durch die Empfindungen des Tast- und Gesichtssinnes, sondern auch schon durch die des Gehörs allein bewirkt werden kann, war bisher unbekannt.‹
- 5 Richard Kolb, **Das Horoskop des Hörspiels**, Berlin 1932, S. 13 f. und passim.
- 6 Hermann Pongs, **Das Hörspiel**, Stuttgart 1930, S. 10.
- 7 Heinz Schwitzke, **Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte**, Köln/Berlin 1963.
- 8 Ebenda, S. 208 f.
- 9 Ebenda, S. 210.



Die erste Hörspielproduktion beim SFB im Juni 1954

- 10 Friedrich Knilli, **Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels**, Stuttgart 1961.
- 11 Ebenda, S. 23.
- 12 Ebenda, S. 110.
- 13 Reinhard Döhl, **Das Neue Hörspiel**, Darmstadt 1992. – Die bislang umfassendste und genaueste Darstellung zur Geschichte des ›Neuen Hörspiels‹.
- 14 Schäfer, a. a. O., S. 35 f.
- 15 Mauricio Kagel leitete im Rahmen der ›Kölner Kurse für Neue Musik‹ 1970 einen Kurs ›Musik als Hörspiel‹ (durchgeführt gemeinsam mit der Hörspielabteilung des WDR); der Satz entstammt der Einleitung, die er für den Prospekt dieser Veranstaltungsreihe geschrieben hat.
- 16 Döhl, a. a. O., S. 49 und passim.
- 17 Klaus Schöning, ›Silence sometimes can be very loud. Stille kann manchmal sehr laut sein. Hörspielmacher John Cage‹ in: Schöning (Hrsg.), **Hörspielmacher. Autorenporträts und Essays**, Königstein im Taunus 1983, S. 288 ff.

klangmaschinen – maschinenklang

maschinisten und mechaniker in der akustischen kunst

gottfried hattinger

revier Wir sind gewohnt, uns in bestimmten Bezirken zu bewegen, immer dieselben Caféhäuser aufzusuchen, Tages- und Abendrituale zu pflegen. Wir haben uns in spezifische Musiken eingehört, auf bestimmte Literatur fixiert – ein kommoderes ästhetisches Wohnzimmer eingerichtet. Das Revier, von dem wir hier sprechen, hat hingegen keine genauen Grenzen, man kann es eigentlich nicht als ›Genre‹ bezeichnen, weil die Bewohner zu viele unterschiedliche Duftmarken (Klangspuren) hinterlassen haben, in einem unübersichtlichen künstlerischen Feld, das von vielen Experten anderer Bezirke wegen einer gewissen Unfeinheit und ungewissen Regeln gemieden wird. Nicht explizit geht es also um Musik, auch nicht um Bildhauerei oder bildende Kunst, nicht um Instrumentenkunde oder Ingenieurskunst – und doch wird jede dieser Disziplinen berührt oder benützt von Innovatoren, Erfindern und Mechanikern, die aus verschiedenen künstlerischen Sprachen ihren eigenen Jargon entwickelten, der wohl einigen Puristen aus den sauberen Gegenden dissonant in den Ohren klingen mag.

mechanik Das Mechanische ist nicht das Künstlerische, ist ihm eigentlich fremd und feindlich. Es kann nicht improvisieren, hat kein Timbre, keinen Duktus, es erfüllt lediglich eine vorgegebene Aufgabe in beliebiger Wiederholung, ohne Abweichung in eingestanzter oder einprogrammierter Abfolge. Das Mechanische fängt nicht erst bei der Maschine an: Schon Goethe kritisierte den »bloß mechanischen Künstler« als einen Künstler zweiten Grades, bemängelte das Versiegen dessen unmittelbaren Talents gegenüber der Masse des Mechanischen, »denn sein tausendstes Werk ist wie das erste, und es existiert am Ende auch tausendmal«¹. Aus diesem Blickwinkel besehen sind jene Musikautomaten, die gerne als Urbeispiele herangezogen werden, **Der Flötenspieler** (1738) und **Der Trommler** (1741) von Jacques de Vaucanson sowie **Der Trompetenautomat** (um 1812) von Friedrich Kaufmann, lediglich Spieldosen mit uhrwerkähnlichen Getrieben, die trotz der damals möglichen technischen Raffinesse ein eher rudimentäres musikalisches Erlebnis vermitteln mochten. Sie sind vielmehr als Ausgangspunkt für Reproduktionsmechaniken zu verstehen, allenfalls Vorfahren automatischer Instrumente wie etwa des **Reproduktionsklaviers** von Conlon Nancarrow, das jedoch kein Imitat eines gewöhnlichen Klaviers darstellt, sondern mit der Möglichkeit, mehr als hundert Anschläge pro Sekunde zu bewältigen, über das menschliche Vermögen weit hinausgeht. Auch die Musikmaschinen von Martin Riches könnten in dieser Tradition gesehen werden, seine **Flute-Playing Machine** oder seine **Violin** von 1992, eine Geige mit integriertem Fingermechanismus, Elektromagneten, Bögen mit Synchronmotoren, Computersteuerung. Gegenüber dem konventionellen Instrument hat seine Geige zwar nur zwei Saiten, dafür aber zwölf Finger und einen eigenen Bogen für jede Saite.

Als zu Beginn unseres Jahrhunderts die Mechanisierung Industrie und privates Leben immer weiter erfaßte, reagierten Künstler auf die Prozesse und Folgen der technischen Entwicklung auf unterschiedliche Weise. Zum einen fand eine euphorische Fortschritts- und Maschinenverherrlichung statt, die Raserei der italienischen Futuristen, welche sich in martialischen Manifesten und aggressiven Werken ausdrückte. Paradebeispiel für eine solche Manifestation im akustischen Bereich sind die **Intonarumori** von Luigi Russolo, der damit nicht nur eines der ersten Maschinenorchester baute, sondern auch Geräusch, Krach – ›Lärmtöner‹ – als Gestaltungselemente in die Musik einführte, worauf

spätere Komponisten, Musiker und auch bildende Künstler immer wieder zurückgegriffen haben. Im Gegenzug erfolgte eine kritische Reaktion gegenüber der Mechanisierung und der erbarmungslosen ›Effizienz‹ der Geräte, eine Haltung voller Ironie und Sarkasmus, angeführt von Marcel Duchamp, der zuletzt konsequenterweise jegliche Kunstproduktion negierte. Was beide Positionen vereint, ist die Ablehnung der überkommenen ästhetischen Werte und die Suche nach neuen Ausdrucksformen: »Die Künstler greifen auf solche Elemente wie Maschinen, mechanische Vorrichtungen und vorgefertigte Gegenstände deswegen zurück, weil diese zu den wenigen echten Produkten der Zeit gehören und um sich selbst von der heruntergekommenen Kunst des herrschenden Geschmacks zu befreien.«²

Die weitere Geschichte des Umgangs mit der Technik seit der frühen Moderne ist bekannt: Die Faszinationskraft der technischen Erfindungen auf die Kunst hat bis heute nicht nachgelassen, und auch die Kontroverse zwischen Befürwortern und Gegnern ist nach wie vor im Gange, obwohl die Apologeten langsam verstummen und die Enthusiasten sich nach und nach im virtuellen Raum auflösen. Die Maschinen funktionieren nicht mehr mechanisch, sondern elektronisch, Schaltkreise haben die Räderwerke ersetzt. Arthur Honegger müßte die Lokomotive seines **Pacifique 231** nicht mehr so aufwendig instrumentieren, um sie durch den Konzertsaal donnern zu lassen – allerdings klingen nicht einmal die Lokomotiven wie früher.

künstler-mechaniker Im staubfreien, nichthaptischen Hochgeschwindigkeitszeitalter könnte es gut sein, daß die Objekt- und Klangkünstler eine abdankende Spezies sind. Ihr Material gehört nicht mehr zu den ›wenigen echten Produkten der Zeit‹, sondern eher zu ihrem Abfall, und eine Kunst des herrschenden Geschmacks gibt es längst nicht mehr (abgesehen vielleicht von der ›Medienkunst‹, die auf dem besten Weg ist, ästhetische Dominante in breiten kulturellen Schichten zu werden, deren Hervorbringungen jedoch oft genauso schnell veralten, wie sie erzeugt werden). Trotzdem ist quer durch das gesamte Jahrhundert und durch die immer rascher aufeinanderfolgenden Stile und Richtungen eine Kontinuität in den mechanischen Künsten und der ›Audio Art‹ festzustellen. Diese scheinen gegenwärtig sogar eine gewisse Konjunktur zu haben, was an der Fülle der Veranstaltungen und Präsentationen ablesbar ist, woraus zu prognostizieren ist, daß diese Spezies noch längere Zeit existieren wird.

Die Exkursion durch die Werkstätten und Studios jüngerer Künstlerinnen und Künstler vermittelt ein überaus breites, vielschichtiges Spektrum an phantasiereichen Kreationen von mechanischen Objekten, Maschinen und Environments, die als Werke der bildenden Kunst ebenso wie als Klangereignisse einen im Kunstbetrieb weithin immer noch unterschätzten, wenn überhaupt wahrgenommenen Reichtum aufweisen.

beispiele Als späte Nachfahren der Futuristen konstruieren die Künstler der Gruppe ›Survival Research Laboratories‹ seit Anfang der 80er Jahre abstruse Kampfmaschinen und Roboter, die in wilden Performances und Gewaltszenarios ferngelenkt agieren, teilweise regelrecht zermalmt, zerfetzt und ausgebrannt werden. Einer der Gründer, Matt Heckert, setzte sich um 1988 von der Gruppe ab und arbeitet seitdem an seinem **Mechanical Sound Orchestra**, ein großangelegtes ›Intonarumori‹ aus Resonatoren, Gyroskopen, Roboterharfen, rotierenden Stahlscheiben, Eisenspechten und Stampfern –

womit das Instrumentarium längst nicht erschöpft ist. Das Ensemble wird via Computer gesteuert, wobei es Heckert bis heute ablehnt, Programme als Kompositionen zu schreiben. Dem zunehmend komplexer werdenden System werden Tastenkombinationen für ein großes Spektrum an Klangsequenzen zugeordnet, die er improvisierend auslöst. Nachdem er die Kombinationen nicht notiert und je nach ›Instrumentierung‹ neu zusammenstellt, können keine ›Werke‹ für das **Mechanical Sound Orchestra** entstehen, wodurch jedes Konzert grundsätzlich ein unwiederholbares Ereignis bleibt.

Auch Gordon Monahan arrangiert Musikmaschinen zu orchestralen Ensembles, im Gegensatz zu den oft tonnenschweren Apparaten von Heckert kreiert er kleinere, subtilere Instrumente aus Metallplättchen, Rotoren, glockenähnlichen Gebilden und Rasseln, für die er kurze Stücke notiert, die in einem Computer gespeichert und somit abrufbar sind, wobei er ebenfalls improvisatorisch eingreifen kann. Für seine Installation **Music from Nowhere** sammelte er alte Lautsprecher, ersetzte deren Innenteile durch verschiedene kleine klangerzeugende Apparaturen aus Bürsten, elektrischen Spulen, Nägeln, Dosen, Wasserpumpen usw. und verwandelte damit das Medium Lautsprecher in ein originales Instrument.

Die bislang einzige Klanginstallation von Laura Kikauka ist der **Relais Room**. Etwa 120 Relais in verschiedenen Größen sind zu einem Ensemble arrangiert und produzieren stampfende, knallende und klickernde Geräusche, deren Abfolge im Computer festgelegt ist, was ein steptänzerisch anmutendes, percussives Stück ergibt.

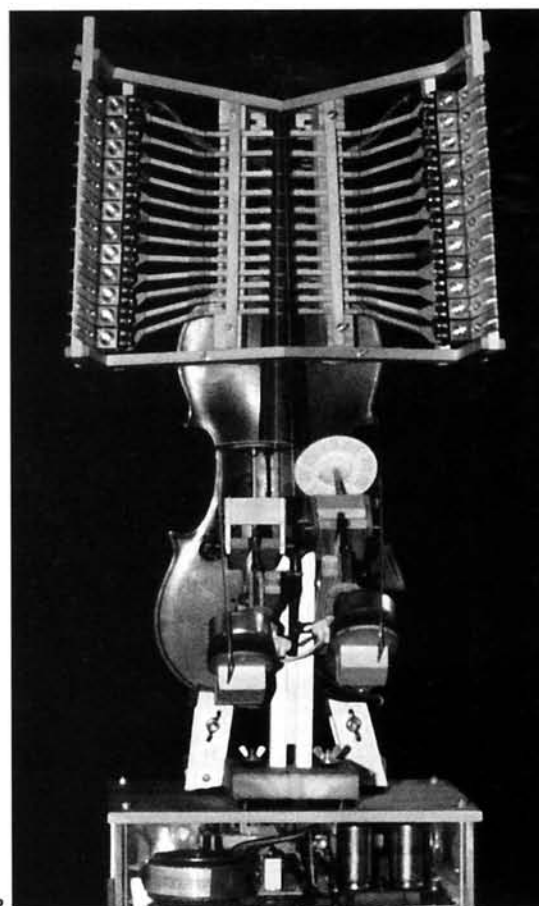
Ein anderes Beispiel für ›orchestrals‹ und ›kammermusikalische‹ Ensembles ist die **24 Piece Percussion Installation** aus Klangstäben und einem ›Einplattene-Computer‹, des bereits erwähnten Riches, wofür die Komponisten Tom Johnson und Wolfram Erber Stücke geschrieben haben. Die jüngsten Arbeiten Riches' heißen **Talking Machines**, Sprechapparate aus Stimmröhren, Windladen und Gebläse, deren Form nach Röntgenbildern des menschlichen Sprechapparates während des Aussprechens eines bestimmten Buchstabens gebildet sind. Dieser ›Sprechchor‹ beherrscht derzeit etwa 400 Wörter in englischer Sprache, ein bisschen Japanisch und einige Gedichte.

In der Werkstatt von Simone Simons und Peter Bosch finden wir 36 Holzkisten, die, mit ratternden Materialien gefüllt, durch Spiralfedern miteinander verbunden sind und von neun computerkontrollierten Oszillatoren in Bewegung versetzt werden. Jede Kiste kann damit solistisch oder als 36kistiges Ensemble in Vibration gebracht werden. **Krachtgever** heißt die Arbeit, die entgegen dem massiven optischen Eindruck subtile Klänge mit überlagernden Frequenzen erzeugt. In einer früheren Arbeit der Künstler, dem **Electric Swaying Orchestra**, sind an sechs mannshohen Pendeln Lautsprecher und Mikrofone befestigt. Zunächst erklingen aus den Lautsprechern elektronische Klänge, die von den Mikros aufgenommen und an einen Computer geleitet werden, der aus diesen Signalen Variationen generiert, die ihrerseits in die Lautsprecher geleitet werden, von wo sie wiederum von den Mikrofonen aufgenommen werden usw.

In seinem Stück **Machinery of the Mind** verbindet Paul Panhuysen eine variable Anzahl von Elektrogitarrar mit einem Netz von langen Saiten, die von kleinen Motoren in Schwingung versetzt werden. Zusätzlich sind Sensoren montiert, womit das Publikum die Lautstärke der einzelnen Gitarren beeinflussen kann. Lange Saiten verwendet der Künstler – wie in vielen seiner Arbeiten – auch in **A Kitchen for the Artists' Museum** für das Museum in



1



2

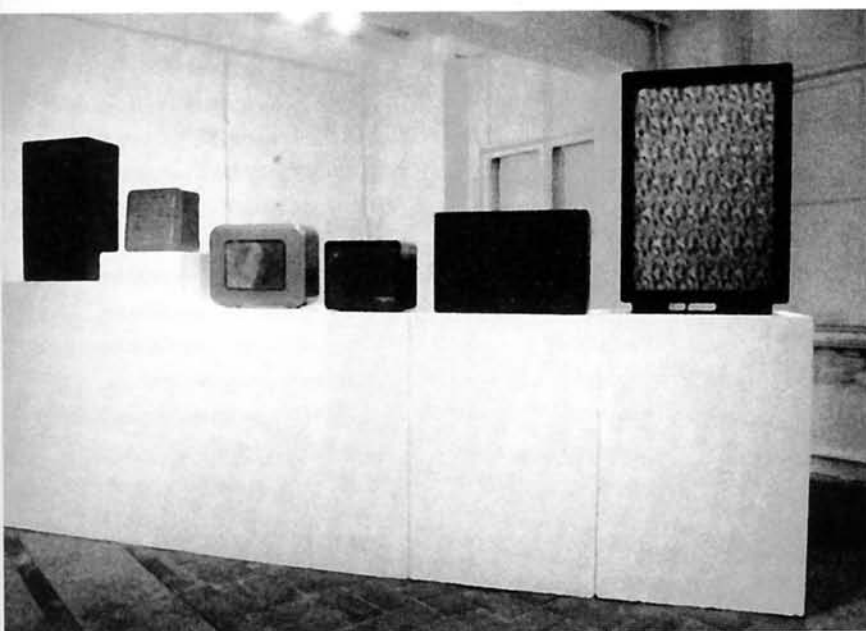
1 Friedrich Kaufmann, Trompetenautomat, 1810-12, Deutsches Museum, München; nach dem Zeugnis von Carl Maria von Weber blies die mannshohe Figur »auf einer ihr angesetzten Trompete mit vollkommen schönem, gleichem Tone und fertigem Zungenstoß, und sogar Doppeltöne in der gleichen Stärke und Reinheit«

2 Martin Riches, Violin, 1992



Lodz/Polen. An den 49 Schnittpunkten der Saiten hängen Aluminiumkochtöpfe als Resonanzkörper, die mit verschiedenen Getreidesorten gefüllt sind und via Elektromagneten in Schwingung versetzt werden. Ausgangsmaterial für die Intervalle sind Geräusche, die Panhuysen in einer Küche aufgenommen hat.

Die Reihe der Beispiele ließe sich noch lange fortsetzen, aber schon die kurzen Einblicke in ein paar Ateliers der jüngeren Generation vermitteln, daß die künstlerischen Konstrukteure längst nicht mehr auf Maschinen im herkömmlichen Sinn fixiert sind, sondern vielerlei Symbiosen mit avancierterem Material, Elektronik und Sensortechnik eingegangen werden. Das interdisziplinäre Arbeiten und das Bezugsgeflecht zwischen den sonst sauberlich getrennten Sparten ist seit jeher für diese Szene signifikant. Und die Offenheit in der Wahl der Mittel spiegelt sich auch in der Offenheit und frappierenden Frische der Inhalte.



3 Matt Heckert, Rotary Resonator, aus dem Mechanical Sound Orchestra, 1990
4 Gordon Monahan, Music from Nowhere, 1992 (Detail)

1 Werner Hofmann, John Flaxman. Mythologie und Industrie, Katalog Hamburger Kunsthalle, München 1979, S. 21.
2 Vgl. Siegfried Giedion, Die Herrschaft der Mechanisierung, Hamburg 1994, S. 65.

aufzeichnungstechnologien: materialität

und immaterialität von musik

diedrich diederichsen

Die Materialität von Musik ist ein umkämpftes Terrain. Nicht nur auf der legalen Ebene, wo definitorisch von größter Wichtigkeit ist, ob z.B. wie in der geläufigen Rechtssprechung ein digitales Sample eine ›Reproduktion‹ von einem analogen (oder in den meisten Fällen ebenfalls nur digital existierenden) ›Original‹ darstellt oder ob 1/0-Zeichenketten im Grunde nicht mehr unter Copyright-Gesetze fallen können.¹ Aber so sehr auch Copyright-Anwälte darum bemüht sein mögen, Kriterien für eine originale Materialität von Musik zu erarbeiten, sie kämpfen nicht nur an einer Front gegen einen übermächtigen Gegner: die technologische Revolution universaler Digitalität. Auch konventionell kunstideologisch ist die Behauptung von der Immaterialität der Musik ein potenter Topos, an dem konventionellerweise philosophisch ihre ›metaphysische Qualität‹ angekoppelt war: Von den musikalischen Ursprungsmymen über die klassische religiöse Musik bis zu Eric Dolphys kurz vor seinem Tod bei einer Session für Radio Hilversum gesagten legendären Satz: »Music – once it's in the air it's gone. You can never recapture it again.« Paradoxerweise hören wir diesen Satz auf der alten Fontana/Philips-LP *The Last Date* (die in der CD-Version bezeichnenderweise ohne diesen Satz verkauft wird), also auf Schallplatte gepreßt, re-recorded und re-captured.

Die Materialität des Tonträgers verbindet ihn einerseits sowohl mit seiner gesellschaftlich-historischen, warenförmigen Bedingtheit als auch mit seiner physikalischen Gestalt, zum anderen tut der Tonträger dies in einer je spezifischen, ›poetischen‹ Gestalt, die in der Digitalisierung ebenso eine Grenze finden könnte, obwohl sich dergleichen bisher kaum abzeichnet. An die Stelle ›poetischer‹ Erfinder-Ideen und Designer-Sleeves könnte allerdings immer häufiger ein Industrie-Standard treten, würde nicht gerade die Warenform und andere unübersichtliche kapitalistische metaphysische Anarchismen der Fixierung solcher Standards ebenso oft wieder im Wege stehen.

überlegungen anlässlich einiger arbeiten von christian marclay Das Problem, welche Bedeutung die Materialität des Tonträgers hat, ist Ausgangspunkt der Arbeiten von Christian Marclay. Man könnte mit manchen Interpreten der Meinung sein, seine Collagen, Verdichtungen und Verfremdungen von Tonträgern, damit der fundamentalen materiellen Bedingungen und Grenzen von aufgezeichneter Musik, könnten als Triumph des Materials über dessen peripheren semantischen Inhalt gelesen werden, als das Lachen des Naturgesetzes, nämlich des 2. Hauptsatzes der Thermodynamik oder eines ewig-weisen Cageschen Zen-Buddhismus, über Eitelkeit und Vergänglichkeit mühselig zusammengehaltener Aufzeichnungen von in Wahrheit doch zutiefst ephemeren und unwiederbringlichen Vorgängen und Stimmungen namens Musik. Doch läßt sich diese Arbeit auch ganz anders lesen: Der ontologische Unterschied zwischen Marclays *The Beatles* (sämtliche Werke der Beatles auf Tape als Füllung für ein Kopfkissen verarbeitet) und Dieter Roths *Gesammelte Werke Hegels* (sämtliche Werke Hegels, geshreddet und in Würstdärme verpackt) ist nicht nur der zwischen Schlafen und Essen, Kost und Logis, die sich ja nicht nur gastronomisch, sondern auch körpertheoretisch ergänzen, sondern der zwischen Philosophie und Musik, in dem Sinne, daß aufgezeichnete Philosophie, wenn man sie aus den Würstdärmen herausholen und rekonstruieren würde, einen Leser bräuchte, während aufgezeichnete Musik, also die aus dem Kopfkissen herausgeholt und neu aufgewickelten Beatles-Tapes nur einen Tonkopf benötigten, um zu erklingen: Musik würde demzufolge auf einer noematischen

Ebene existieren, Philosophie nur auf einer phänomenalen, ohne Leser bleibt sie Papierabfall.

Doch dieser Lesart würde ich entgegenhalten, daß Marclay Musik gerade nicht zum Sound des Ding an sich erklärt, wenn er mit der Möglichkeit spielt, daß auf wie auch immer zerstörten oder re-arrangierten Tonträgern noch stückchenweise das ›drauf‹ ist, was ursprünglich darauf war. Eher verweist er diese Möglichkeit in jenes erkenntnistheoretische und kunstgeschichtliche Reich, wo Pietro Manzoni's Scheiße tatsächlich Scheiße – bzw. wo das wichtig ist – und nicht, wie kürzlich von einem so ungläubigen wie neugierigen Sammler per Dosenöffner entdeckt, Pfirsich Melba ist. Die Materialität, von der seine Arbeit handelt, ist nicht die, die Copyright-Anwälte interessiert, oder die, die Verteidiger eines Urheberprinzips gegen digitale Zitate aufmuntern könnte. Es ist eine weitergehende Idee von Materialität, die ungefähr das alles miteinbezieht, was Materialismus² interessant finden könnte. Insofern würde ein von Geisterhand montierter und in Bewegung gesetzter Tonkopf keinerlei Beweiskraft haben, solange nicht die Tapes auch den Tonkopf hervorbringen. Auch naturwissenschaftliche und philosophische Erkenntnis ist historisch geprägt und gesellschaftlich hervorgebracht. Es handelt sich bei Marclay nicht um ideale Tonträger, sondern konkrete Schallplatten, Tapes etc. – sehr spezifische Industriestandards, die viele Vorgänger hatten und Nachfolger haben werden und deren jeweilige Verbreitung eines der großen Schlachtfelder globaler kapitalistischer Konkurrenzkämpfe darstellt.

Die Frage, ob 1/0-Ketten Musik ›sind‹, hervorbringen, notieren oder symbolisieren, würde sich im Rahmen von Marclays Arbeiten weder so stellen noch beantworten lassen, da Aufzeichnungssysteme und Datenspeicher bei ihm eben nicht als technologische Formalien vorkommen – als die sie sich juristischen Diskursen schon mal gegenüber stellen können –, sondern immer in den Covern (buchstäblich und/oder literarisch), die ihre ökonomisch, kulturhistorisch, semiotisch etc. und dann auch technisch, physikalisch und juristisch bedingte Seinsweise ihnen überstülpen. Marclays Arbeit reitet nicht auf der Hardware/Software-Dichotomie herum und erschöpft sich nicht in einem Erinnern einerseits der Härte, andererseits ›weichen‹ Verletzlichkeit der Härte der Hardware versus einerseits Ersetzbarkeit, Arbitrarität und Kontingenz, andererseits Überlebensfähigkeit und kulturelle Zähigkeit der Software.³

War es einst eine ästhetische Errungenschaft, Kontingenz und Improvisation einen zunehmend größeren Anteil bei der Planung musikalischer Werke zuzugestehen – sei es als Improvisation, als Aleatorik, sei es als Nebengeräusch –, so sind mittlerweile die Chancen, etwas wie Zufall herstellen zu können durch einerseits eine enorm angewachsene Menge musikalischer Daten⁴, andererseits durch die Berechenbarkeit und Programmierbarkeit musikalischer Abläufe, in technischer wie in sozial-kulturgeschichtlicher Hinsicht gesunken, so daß deswegen und aus anderen Gründen an deren Stelle als Zielsetzung ›musikalischen Fortschritts‹ vielfach (wieder) das Erreichen und/oder Festlegen (außerliterarischer) Semantiken getreten ist.⁵ In dieser Situation beginnt nun Marclay, den die Frage von Kontingenz in physikalisch (oder mathematisch, politisch, sozial, rituell oder anderweitig) festgelegten musikalischen Abläufen von je interessiert hat, ein anderes technisches Aufzeichnungsmedium zu befragen und hinzuzuziehen, das teilweise eine ähnliche Technik- und Sozialgeschichte durchlaufen hat wie die Musikaufnahmetechnologie und die Fotografie.

original und abbild – recording und fotografieren

Ohne in die Zentral-Problematik von Repräsentation einsteigen zu wollen, die Musik und Fotografie, zumindest was ihre End-Produkte betrifft auseinanderführt, gibt es zumindest zwei Fragen, die die zwei Aufzeichnungstechnologien miteinander verbinden: die Produktion von Zufällen und die Frage, ob die digitale Version der jeweiligen Technologie einen völligen Bruch – Ende der Zeugenschaft, des Beweismittels⁶ – oder nur eine Vervollkommnung darstellt. Interessant ist sicherlich, daß ähnlich wie in der Musik auch im fotografierten Bild, zumindest in dessen alltäglicher Anwendung in Massenmedien und Werbung im Laufe der 80er und 90er Jahre ein Kult der Komposition und wohl-kontrollierter Semantik den vorangegangenen, sicherlich auch nicht unproblematischen Kult von ›Authentizität‹ und ›Natürlichkeit‹ sowie des Schnappschusses⁷ verdrängt hat. Interpretiert man diese parallelen Entwicklungen in Recording und Fotografieren oder in Pop und Jazz einerseits und Mode- und Werbefotografie andererseits als wie auch immer unmittelbar motivierte Effekte der Digitalisierung und der mit ihr verbundenen Krise der Original-Abbild-, Prozeß-Aufzeichnungs-Beziehung, dann fragt sich wie Marclays Ansatz, technische Medien in einem materiell-historisch-physikalischen überdeterminierten Raum zu diskutieren, sich auf die Konfrontation beider Geschichten in einer Arbeit wie dem Biennale-Beitrag anwenden läßt.⁸

Normalerweise würden wir sagen, daß die Vorstellbarkeit von abstrakten Vorgängen enger mit Bildern zusammenhängt, die Vorstellbarkeit prä-kognitiver, mentaler Vorgänge eher mit Klängen. Die wachsenden Berechenbarkeiten stehen für Verarmungen von denkbaren ebenso wie für jenen Zuwachs von realisierbaren Möglichkeiten, der auch immer dann eintritt, wenn die Gesamtmenge an Möglichkeiten abnimmt: Die verengte Perspektive führt zu Bündelungen, die zu Konkretionen führen. Wenn der Musik selbst und ihrer Produktions- und Reproduktionstechnologie die Luft ausgehen und böse Algorithmen im Nacken sitzen, liefert ein Bild die Evidenz einer anderen Einmaligkeit, Unvorhersehbarkeit des Moments. Musik ist nicht mehr das Fixierbare und zunehmend Berechenbare in klanglichen Abläufen, sondern eine Reihe von Momenten. Diese Reihen können zwar unter verschiedenen Versuchsanordnungen und Beobachterpositionen als leicht berechenbare Zeichenketten gelesen werden. Sie verlieren diesen Charakter aber fast vollständig, wenn sie mit einer anderen als solchen völlig intakten Unendlichkeit konfrontiert werden: den fotografierten Musizierenden und ihren Umgebungen und Leben. Fotografische Bilder aus dem Alltagsleben, die Musizierende zeigen, fallen normalerweise in zwei Kategorien. Zum einen zeigen sie die bürgerliche Institution der Hausmusik als Beweis einer funktionierenden Familie und deren funktionierender Bürgerlichkeit. Zum anderen kennt man sie, vor allem in den letzten 40 Jahren inflationär von Musikern, vor allem Rock- und Jazz-Musikern, die auf Schallplattencovern bei der Ausübung ihrer Arbeit gezeigt werden. Diese Fotos von Profis haben unter verschiedenen Voraussetzungen besondere Booms und Entwicklungen erlebt. So ist die Voraussetzung für extensive Musikerfotografie der Platz auf den Covers, den es in ausreichend luxuriösem Maße erst seit der LP mit ihren 30 cm Durchmesser gibt. Interessanterweise war in den anglo-amerikanischen Ländern hierfür der Begriff ›Album‹ eingeführt worden. Diese formale Vorgabe wurde noch durch das aufklappbare Album erweitert, das in den späten 60ern – zunächst bei Jazz-Labels wie ›impulse!‹ – aufkam und vor allem in den mittleren 70ern zur Standardausstattung von Rock-Schallplatten gehörte. Das Aufkommen von Live-Platten und die dazu-

gehörige Authentizitäts-Schwärmerei schuf das ideologische Futter für oft von Schnappschüssen übersäte Albencover, Amateurshots der Bandmitglieder und mitreisende Rock-Presse, beides oft durcheinander, und oft auch nicht nur Bilder Musizierender, sondern ›spontane‹ Dokumente des Tourlebens, der On-the-road-Philosophie, die gerade in der Zeit besonders blühte, als sich Rock-Touren von abenteuerlichen Reisen in generalstabmäßig geplante Feldzüge verwandelten.

Damit schloß sich der Kreis zur Entwicklung der Familienfotografie. Der Signifikant Urlaub, Ausnahme vom Alltag, wurde zum mächtigsten Zeichen gerade für Alltag. Das unchoreographierte, familiäre, ritualisiert spontane Ereignis steht so für Alltäglichkeit, das choreographierte, gestaltete, geplante, unspontane Ereignis steht wieder für Ausnahme, genau wie zu Beginn der bürgerlichen Familie mit ihren extrem formalisierten Hochzeiten, Beerdigungen, Geburtstagen und Familienfeiern. In der Pop-Musik schlug sich das in der Wiedergeburt immer stilisierterer Darstellungsformen seit New Wave und Postmoderne durch. Seitdem ist das Problem der Repräsentation und Aufzeichnung von Lebendigkeit zum einen, von Ausnahmen, Besonderheiten zum anderen ein ungelöstes, dauerhaftes Problem. Spontaneität wird zur hohlen einstudierten Geste, das Planbare durch reine Investition von Opu- lenz zum Besonderen. Andererseits kann man immer wieder aufs neue beobachten, wie versucht wird, Rahmenbedingungen für Spontaneität und ihre Aufzeichnung herzustellen,⁹ das Besondere in der Lebendigkeit und Unvorhersehbarkeit statt im Ritual zu lokalisieren oder das Ritual als exakt jene Rahmenbedingung zu verstehen, die Spontaneität rekonstruiert.

Die Bilder aus Amplifications – der Biennale-Installation – sind radikal als Momente gekennzeichnet, schon allein weil die meisten anderen Lesarten einerseits offen bleiben, andererseits beim Betrachter kein Gefühl von Fremdheit entsteht. Momente in diesem Sinne – wie oben angedeutet – wären definiert als klare Einheiten aus mehreren Elementen, die auf verschiedenen Ebenen zusammenwirken, eine klare Beziehung zueinander haben, aber weder per se den nächsten Moment determinieren, noch Auskünfte über das Momentane hinaus geben. Es ist z.B. nicht zu entscheiden, ob die Fotos als Dokumente einer alltäglichen oder einer besonderen Situation zu verstehen sind. Es ist nicht klar, ob die betreffenden Musikanten im Moment der Fotografie überhaupt einen Ton erzeugen. Aber es ist klar, daß erzeugte Töne in dem sozialen, physikalischen, kulturellen, ökonomischen Vorgang, den wir Musizieren nennen, aus Momenten zusammengesetzt sind, die über prinzipiell genauso viele Ebenen, Beziehungen und Klarheiten verfügen und weder in der physikalischen noch der juristischen Bestimmung aufgehen.

Das Unerwartete, wovon Musik handelt, ist nicht der nie gehörte Ton oder der nach diesem Ton noch nie gehörte Ton, sondern der in dieser Situation noch nie gehörte Ton, wobei Situation sehr viel mehr ist als das, was die verschiedenen Instanzen und Institutionen der administrativen Vernunft und der Marktforschung vorausplanen oder -sagen können. Dies ist keine Rede über eine vitalistische geheime Substanz der Musik, sondern eher für die sozialarithmetisch wohlbegründete Idee, utopische Produktionen und deren Wirkung für Musik nicht ausschließen zu wollen. Marclay hängt diese Bilder, die er Familionalben, also der Rock- und Live-Produktion von ziemlich lange und oft unter ausgesprochen widrigen Bedingungen tourenden Bands, entnommen hat, in eine Kirche. Immerhin ein Venue, das von potentiell sehr unvorhersehbaren und sehr intensiven Vorstellungen bespielt wird.

Daß in der anwesenden signifikanten Materialität eines abstrakten, ephemeren, ätherischen, ›immateriellen‹ Vorgangs seine ganze Poesie liegt, nicht in seinen abwesenden Signifikaten, ist ebenso entscheidend wie die Wahrheit, daß diese Materialität diese poetischen Eigenschaften nur entwickelt, wenn ihre Umgebung in dem Glauben ist, daß es immer etwas Abwesendes geben wird. Die in der Kirche anwesenden Bilder abwesender Töne sind Spuren von der Produktion von Spuren, die als 1/0-Ketten zwar ontologisch alle denselben Status hätten, aber nur, wenn sie niemand außer dem Tonkopf, der sie hervorbringt, mehr hören würde oder auch wenn alle CDs nicht vernichtet, sondern eingeschweißt werden und in Regalen stehen, beschriftet als Musik.



1 **Mauricio Kagel**, *Acustica*, Musik für experimentelle Klangerzeuger, Lautsprecher und 3 bis 5 Spieler, 1970: **Karlheinz Böttner mit Mehrfach-Tonabnehmer**

1 Konventionell war eine Reihe von notierbaren Tönen – je nach nationalem Copyright-Gesetz eine Menge Noten oder eine Menge Takte – urheberrechtlich geschützt. Seit Sampling ermöglicht, bestimmte, oft schon sehr kurze Ausschnitte bestimmter Aufnahmen zu reproduzieren und zu bearbeiten (in den meisten Tanzmusiken als Loops), sind schon wesentlich kürzere und oft auch nicht notierbare Passagen (Geräusche, Gesprächsfetzen) geschützt worden. Wobei die Frage nie befriedigend geklärt werden konnte, inwiefern eine digitale ›Beschreibung‹ eines akustischen (musikalischen) Vorgangs eine ›Reproduktion‹ oder ›Kopie‹ darstellen kann.

2 Im weiteren Sinne des Begriffs wie im Sinne von ›dialektischer‹ oder ›historischer‹.

3 Wie sie etwa Schallplattencover repräsentieren könnten, stehen sie doch für die Signifikate musikalischer Codes, die sie vielleicht ›simpler‹ (visueller) repräsentieren (oder warenförmig dominieren), vgl. die diversen Cover-Collagen Marclays.

4 Es gibt improvisierende musikalische Ensembles wie Grateful Dead, deren Anhängerschaft – ›Deadheads‹ – sich eine Menge darauf zugute hält, jeden unkontrollierten Auftritt, jeden berühmten unvorhersehbaren Moment von Improvisation und Ekstase aufgezeichnet zu haben. Jazz-Archivisten versehen CD-Versionen berühmter LPs immer öfter mit ›Alternate Takes‹, um die im Vergleich zum LP-Original potentiell längeren CDs zu füllen, und sorgen so dafür, daß die Nachfrage nach ›vollständigen‹ Lebenswerken zunimmt und die Regale durch immer fettere Box-Sets mit immer redundanteren Mengen von geringfügig abweichenden Versionen verstopft werden.

5 Der Aufstieg von ›makellosen‹ Techno-Aufnahmen im Pop/Rock-Bereich hat die Favorisierung von Produktions-Anarchie und -Zufälligkeit in der Punk- und ›Independent‹-Ästhetik ebenso ersetzt, wie die von ausführlichen literarischen Liner Notes und narrativen bzw. assoziativen Titeln begleiteten, zeitweilig offen ›programmatischen‹ (vgl. die Doppel CD *Citi Movements*) Platten der neo-konservativen Jazzer der Marsalis/Crouch-Schule die Improvisations-Ästhetik des Free Jazz und seiner Nachfolger verdrängt hat.

6 Interessanterweise begegnen sich auch hier kunsttheoretische und juristische Diskurse.

7 Obwohl diese Gattungen natürlich nie verschwunden sind und teilweise in einer stilisierten Form – etwa in der ›Grunge‹-Ästhetik – das Vokabular der kontrollierten Genres darstellen. Die Tatsache, daß der klassische Schnappschuß als soziales Dokument zur Zeit wieder Furore in der bildenden Kunst macht (Nan Goldin, Wolfgang Tillmanns etc.) zeigt, daß er anderswo offensichtlich keine besondere Rolle mehr spielt.

8 Marclay zeigte auf der Biennale von 1995 zufällig gefundene Fotodokumente von ›live‹ musizierenden Menschen in häuslichem Ambiente, die er in New York gefunden hatte. Diese hingen in einer Kirche, mithin in einer sakralen, auratisierenden Umgebung, die auch der Alltäglichkeit der Hausmusik-Dokumente zunächst zu widersprechen schien.

9 In der Fotografie: Szene- und Rave-Fotografie, in der Musik Dilettantismus als Konzept, Homerecording etc.

eine zumutung vorab König Ödipus blendete sich selbst. Van Gogh schnitt sich das Ohr ab. Die digitale Technik amputiert und transplantiert. Sie vermittelt zwischen beiden.

eine stimme wird generiert How are you? Ich gebe diesen Satz mit Hilfe einer alphabetischen Tastatur ein, und er gibt ihn mir aus, mündlich, in gesprochenen Worten. ›Er‹ – das ist ein Sprachgenerator der Firma Macintosh. Er kann Schrift in Sprache übersetzen, leider nur auf englisch. Der Satz ist keine Tonkonserve wie bei Tonband und Kassette. Er ist in dem Moment synthetisiert worden, als ich ihn eingegeben habe, sogar mit der richtigen Intonation. Der Sprachgenerator erkennt den Fragesatz und hebt seine Stimme etwas an. ›Seine Stimme‹ ist die Stimme eines phonetisch ausgebildeten Sprechers. Allerdings hat sich die Stimme von ihrem Sprecher gelöst. Sie wurde in kleinste lautliche Einheiten, in Phoneme, zerhackt und auf Sprachchips gespeichert. Diese können in beliebiger Reihenfolge abgerufen und von einem Lautsprecher als synthetische Sprache ausgegeben werden. Eigentlich ist es also gar nicht ›seine‹ Stimme. Der Sprachgenerator ist nichts Lautliches. Für ihn gilt, was Ferdinand de Saussure einmal von der Sprache gesagt hat. Auch diese sei nichts Lautliches. Der Laut sei »für sie nur etwas Sekundäres, ein Stoff, mit dem sie umgeht«.

Diese Aussage mutet zunächst mysteriös an. Dennoch trifft sie den Kern dessen, was Klangkunst beabsichtigt und was die Wirkung der digitalen Medien ausmacht. Und sie läßt an Klarheit nichts zu wünschen übrig, bezieht man sie nicht auf die natürliche, sondern auf die Maschinensprache. Die Maschinensprache repräsentiert ein sprachliches Atommodell. Die ›Sprache‹ wird in kleinste, nicht weiter teilbare Sprachelemente zerteilt – in Bits. Dabei hat sie ihre natürliche und lautliche Haut abgestreift: Ein Bit ist nichts Lautliches. Der Sprecher liefert mit seiner Stimme nur das Material, mit dem die ›Sprache‹ umgeht. So kann ich der Stimme beliebige Sätze unterlegen, was man in der Medientheorie als den ›Verlust des Originals‹ bezeichnet. Herkömmliche Medien wie das analog kodierte Fernsehen bedürfen einer Vorlage – einer realen Stimme und eines realen Gesichts. Der Computer kann auf diese Vorlage verzichten und die akustischen und visuellen Aspekte eines Menschen ›generieren‹.

Erster Befund: Eine Stimme wurde amputiert und steht zur Transplantation bereit. Damit sind wir in ein neues Zeitalter getreten. Mit der Stimme eines Menschen verbinden wir gewöhnlich die Vorstellung von Echtheit und Authentizität. Von dieser Vorstellung, so selbstverständlich sie scheinen mag, müssen wir uns in Zukunft verabschieden. Da ein Sprachgenerator Lautelemente beliebig aneinanderreihen kann, werden Stimmen zu variablen Texten. Eine synthetische Stimme drückt keine persönliche Identität aus, auch wenn bei dem erwähnten Sprecher noch der Anschein entstehen kann, es handele sich um eine ›natürliche‹ Stimme. Im Prinzip ist auch der Sprecher überflüssig, dann nämlich, wenn eine fiktive Stimme generiert wird, die nie ein Mensch gesprochen hat. Dann erst ist es eine rein synthetische Stimme, an die wir erst gar nicht die Erwartung richten, daß sie natürlich oder echt sei. Ebenso wenig erwarten wir von den Gutenbergschen Lettern oder einem Laserdrucker eine persönliche Handschrift. Vergleichbares ist auf den ›Komponisten‹ und die ›Musik‹ anwendbar. Eine Melodie ist ein lautliches und zeitliches Ereignis, d. h., sie ist chronologisch: Sie hat einen Anfang und ein Ende und folgt einer zeitlichen Logik. Darauf beruht ihre Dramaturgie. Nicht so die Klanginstallation

und das akustische Standbild. Hier wird der Ton ›verräumlicht‹. Töne und Klänge werden so zu variablen Texten. Dem Nutzer wird eine Infrastruktur bereitgestellt, die zwar Töne in der Zeit produziert, aber Anfang und Ende sind beliebig. Wie die Phoneme eines Sprachgenerators ist die Reihenfolge der ›Tongranulate‹ variabel. Die Lautsegmente gruppieren sich also nach einer Ordnung, die frei ist von einer Hierarchie des Vorher und Nachher. Dabei verliert der Laut seinen lautlichen und zeitlichen Charakter. Offensichtlich handelt es sich bei dem akustischen Standbild nicht um Töne oder Klänge. Vielmehr ist der ›Ton‹ aus einem akustischen Raum herausgetreten – in eine andere Dimension. Hier ist ein Punkt erreicht, wo der Begriff des ›Tones‹ nicht mehr anwendbar ist und die Vorstellung des Auditiven nicht mehr greift. Es gibt kein stehendes Tonbild.

ein bild wird generiert Die Digitalisierung des Tones führt zur Zeitsouveränität und zum ›akustischen Standbild‹. Die Digitalisierung des Bildes führt, aus einer anderen Richtung kommend, zum gegenteiligen Ergebnis – zum ›bewegten Bild‹. Die Bilder haben laufen gelernt, und das war eine Voraussetzung dafür, daß sich das Bild an den Ton angleichen konnte – im Sinne einer Taktilität oder Synästhesie, d. h. eines Zusammenwirkens der Sinne. In der Medientheorie wird das die ›Verzeitlichung des Bildes‹ genannt. Dazu mußte man das Bild rastern – in Bild- und Zeitsegmente. Besteht der traditionelle Film noch aus Momentaufnahmen, so das Fernsehbild aus Bildpunkten und das Computerbild aus Bits. Auch hier, in der Miniaturisierung der Bildelemente, wird eine Grenze erreicht. Beim Übergang von der analogen zur binären Abbildung, vom Fernsehen zum Computer nämlich, geschieht ein entscheidender Schritt: Der elektronische Bildpunkt, die kleinste visuelle Information, wird weiter zerlegt – in Bits. Binarisierte Bilder sind bis zum äußersten zerlegte Bilder. Sie bestehen aus 0 und 1. Das Bild verliert bei dieser Demontage seine Substanz: Ein Bit ist nichts Visuelles. Es unterscheidet sich darin vom Fernsehbildpunkt, der immer noch der Punkt eines Bildes, also ein Miniaturbild ist. Ein Bit ist die kleinste Einheit der Zeichen, ein Elementar- und Universalzeichen. Hier endet die Verkleinerung und wird in synthetische Kraft umgesetzt. In Bits lassen sich ebenso Zahlen, Buchstaben, logische Operationen, Töne und – im Roboterarm – Bewegungen darstellen. In der Robotertechnik und Künstlichen Intelligenz werden diese Signalsysteme kombiniert und integriert. Dies hat den Charakter der Bildinformation vollständig geändert und den visuellen Rahmen der Fotografie gesprengt. Bis zum Stummfilm kann man noch mit einiger Berechtigung von der Spezialisierung des Augensinns reden – mit Hilfe optischer Prothesen. Im Computerbild verschmelzen auditive, visuelle und sonstige Medien – wie etwa in der Radmontage, bei der die Kamera die Radnabe ortet und den Roboterarm zu ihr hinsteuert. Die Bits sammeln die zersprengten Körperteile ein. Das technische Auge bekommt ein Gehirn und einen Körper.

Zweiter Befund: Die Zerlegung des Bildes in Bild- und Zeitsegmente führt zum bewegten Bild. Die Beschleunigung der Bilder und die Verlangsamung des Tones treffen sich dabei in einer gemeinsamen Dimension – einer Dimension, in der die Amputation von Auge und Ohr stattfindet und in der sich weitere Transplantate ansammeln. Um welche Dimension handelt es sich? Welchen Regeln und Gesetzen folgt sie? Markiert sie einen neuen Aggregatzustand?

die bits als grundalphabet Zunächst ist einmal von diesem Aggregatzustand zu sagen: Er ist weder lautlich noch visuell. Er richtet sich weder an das Auge noch an das Ohr. So sind digitale ›Töne‹ zum Beispiel keine Töne. Dies gilt für Klanginstallationen ebenso wie für das Telefon: Das digitale ›Telefon‹ ist kein Telefon. In der Digitalisierung des Telefons ist das Bildschirmtelefon bereits angelegt, also seine Veränderung als Medium enthalten. Ebenso wenig ist das digitale Computerbild ein Bild im herkömmlichen Sinne. Der Charakter der Bildinformation ändert sich im Vergleich zum Fernsehbild grundlegend, wenn numerische Bilder dem Entwurf einer Autokarosserie dienen, der Identifizierung von Werkstücken oder der Steuerung eines Roboterarms mit Hilfe einer Kamera. Die visuelle Abbildung als äußerer Sehvorgang tritt hinter einen universellen Datentransfer zurück, der die Erkennung und Gestaltung realer Objekte mit einschließt.

Gehen wir also davon aus, daß die Digitalisierung gar nichts Sinnliches zum Gegenstand hat. Sie ist völlig abstrakt. Daß sie nebenbei auch Bilder oder Töne produziert, ist Ambiente. Digitalisierung beruht auf einem sprachlichen Atommodell und heißt soviel wie Teilung eine Sprachfeldes. Vor der Informatik hat bereits die Linguistik ein solches formales Sprachmodell bereitgestellt, spätestens seit Ferdinand de Saussure. Saussure faßt die Sprache als Artikulation auf, d. h. die Sprache wird in ›articuli‹ zerteilt. Das sind ›kleine Glieder‹. Letzteres macht auch das Alphabet. Deshalb ist das Alphabet ein solches formales Sprachmodell. Das Alphabet teilt nämlich den Klangkörper einer Sprache, also Schallwellen, in Lautelemente und ordnet diesen visuelle Zeichen zu, also Buchstaben. Es wird oft über den visuellen oder lautlichen Charakter des Alphabets gesprochen. Das Alphabet ist aber weder lautlich noch visuell. Es geht hier gar nicht darum, daß die Buchstaben sichtbar oder die Phoneme hörbar sind, vielmehr darum, Laut in Schrift umzusetzen, also etwas Akustisches in etwas Visuelles und umgekehrt. Es geht also um einen Übersetzungsmechanismus. Das Alphabet steht deshalb in der Mitte zwischen Laut und Schrift, und das lateinische Wort für ›Mitte‹ heißt ›Medium‹. Der Vorgang der Teilung, der selbst nichts Sinnliches zum Gegenstand hat, ist das Medium. Und das ist eine ganz aktuelle Definition von Medium, weil nämlich der Computer auch nichts anderes macht: Er teilt ein Sprachfeld in kleinste Informationseinheiten, in Bits, und setzt diese wieder zu größeren Einheiten zusammen. Und eine solche Kombination aus Sprachelementen ergibt die Maschinensprache. Daraus folgt unter anderem, daß das Alphabet nicht verschwindet, sondern von einem 26wertigen Alphabet in ein zweiwertiges Grundalphabet transformiert wird – in eine binäre Universalschrift. Die Bits sind ein Grundalphabet, in dem jedes andere Alphabet (z. B. auch das dreiwertige Morsealphabet) dargestellt werden kann. Dies eröffnet auch ein tieferes Verständnis dessen, was ein Alphabet überhaupt ist. Die Informationstechnik ist nicht ›analphabetisch‹, sondern entfaltet gegenüber dem bisherigen Alphabet eine höhere Entwicklungsstufe: In Bits können beliebige Zeichen ›buchstabiert‹ werden. Der Computer steht daher in einer historischen Kontinuität mit der Schriftkultur und setzt diese fort. Was die Phönizier erstmals mit ihrem Alphabet gemacht haben, nämlich die Sprache in Phoneme zu zerteilen und diesen Schriftzeichen zuzuordnen – das machen heute Sprachgeneratoren auf technologisch höherer Ebene. Dazwischen liegt der Buchdruck.

geometrie der zeit Was heißt es eigentlich, Akustisches in Visuelles zu übersetzen und umgekehrt? Das Alphabet hat augenscheinlich etwas

1 Gerhard Rühm, aus AB-Leiter für Klavier und Sprechstimme, 1978

WENDE >80<

19

opus 2

mit dem Austausch von Sinneseigenschaften zu tun, oder, um mit Marshall McLuhan zu sprechen, »ein Auge für ein Ohr zu setzen«. Meines Erachtens berührt dieser Austausch der Sinne die grundlegende Wirkung der digitalen Medien. Daß sie dabei Hörbares oder Sichtbares produzieren, ist vergleichsweise nebensächlich. Die digitalen Medien stellen eine doppelte Struktur bereit: einmal als innere Struktur – sie betrifft den Wahrnehmungsapparat und das Verhältnis der Sinne zueinander –, zum zweiten als eine äußere Struktur der Zeichen, die sich in Opposition zu Raum und Zeit begibt und mit ihr kollidiert. Töne sind zeitlich und bewegen sich im Fluß der Zeit. Sie gehören einer anderen Dimension an als Bilder. Diese existieren in der Fläche und – im Falle der Skulptur – im Raum. Damit folgen sie einer anderen Ordnung, die in gewisser Weise mit einer zeitlichen Ordnung nicht kompatibel ist. Die Leistung des Alphabets besteht also nicht nur darin, Töne in Bilder zu übersetzen, sondern es geht hier ganz allgemein darum, ein zeitliches Ereignis auf eine Fläche zu projizieren – um eine Geometrie der Zeit. Heraklit folgend, ist der Strom der Zeit fließend: »Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen.« Dem Alphabet liegt eine andere Zeitkonzeption zugrunde. Die Zeit wird hier als teilbarer Körper betrachtet, der sich in Zeitspannen und Zeitpunkte unterteilen läßt. Dies ist eine Voraussetzung für jede phonetische Lautschrift, wie das herkömmliche Alphabet sie darstellt – aber auch dafür, daß man Bits durch Kupferdrähte oder Glasfaser schicken kann. Den Zeitsegmenten werden nun Flächensegmente zugeordnet: Jedem Phonem ein Buchstabe, jedem Zeitpunkt ein Flächenpunkt – und zwar ganz wörtlich: auf einem Blatt Papier, auf einer Magnetplatte, auf einer CD. Und bei dieser Übersetzung von Zeit in Fläche geschieht das Ungeheuerliche: Die Zeit wird reversibel. Im Gegensatz zu Zeitpunkten, das klingt fast trivial, sind Flächenpunkte reversibel. Man kann zu ihnen zurückkehren, sie beliebig abtasten und reproduzieren. Indem man Ereignisse speichert und wiederholt, kann man – vordergründig gesehen – auch zu Zeitpunkten zurückkehren, d.h. Zeit- in Flächenpunkte verwandeln und diese in Zeitpunkte zurückverwandeln. Das aber heißt: Die Zeitpunkte werden austauschbar. Damit wird ihr zeitlicher Charakter negiert. Es entsteht ein medialer Kontext, der sich zu Raum und Zeit aperspektivisch verhält, indem er verschiedene Raum- und Zeitebenen ineinander schachtelt und montiert. In einer Welt der Wiederholung gibt es kein Vorher oder Nachher. Letzlich handelt jede Verschriftlichung davon, die Zeit auf eine Fläche zu projizieren. Für das phonetische Alphabet bedeutet dies, daß eine irreversible, zeitliche Ordnung in einer reversiblen Ordnung gebrochen wird – und zur Fläche wird. Für eine digitale Notenschrift, die in Bits und Bytes geschrieben wird, bedeutet dies: die Musik wird Fläche. So läßt sich Musik in Grafik übersetzen, anschließend in der Fläche manipulieren und in einen Synthesizer zurückschicken, und es kommt neue »Musik« heraus. Es sind dann folgende Manipulationen möglich: Die »Musik« kann gedehnt, gestaucht, in Ausschnitten gezoomt, im Winkel geneigt oder um 180 Grad gedreht werden. Die »Musik« erfährt also eine Veränderung in der Fläche, d.h. in einer Dimension, in der sie gar nicht existiert. Wie in der perspektivischen Malerei die Illusion des Raumes, so entsteht hier die Illusion einer Bewegung in der Zeit. »Realtime« ist deshalb ein naiver Begriff, ebenso wie »3D-Darstellungen«. Wenn ich, wie in der perspektivischen Malerei, Räumliches auf eine Fläche projiziere, dann ist der »Raum« nicht mehr Raum, sondern Fläche. Um die Illusion einer Räumlichkeit aufrechtzuerhalten, muß ich außerhalb der Fläche Bezugspunkte setzen – Fluchtpunkte und Fluchtlinien. Diese müssen als hinter der Fläche liegend

vorgestellt werden, und dadurch verleihen sie dem Bild räumliche Tiefe. Verzichtet man auf diese äußeren Bezugspunkte, nimmt man also die Fläche als reine Fläche, so ergeben sich absurde Konsequenzen, mit denen zum Beispiel René Magritte gespielt hat. Der Blick auf einen raum-zeitlichen Kontext wird in der Kunst als Perspektivismus bezeichnet. Dieser Blick fixiert die Perspektive und schränkt einen Wechsel der Perspektive ein. Dabei erzeugt er die Illusion eines perspektivischen Raumes. Dagegen ist der Blickwinkel der Postmoderne aperspektivisch – und vielleicht desillusionierend. Die Schnitte und Bruchstellen werden hervorgehoben und sichtbar gemacht. Gleiches gilt für eine Geometrie der Zeit, und es hängt vom Blickwinkel ab, welche Seite hervorgekehrt wird – die Illusion eines zeitlichen Kontextes oder die Zeitschnitte.

Fragt man nach dem Fluchtpunkt einer solchen Geometrie der Zeit, so be ruht er auf der Vorstellung des Zeitpunktes. Einen Zeitpunkt zu setzen, heißt, ihn aus einem raum-zeitlichen Kontext herauszulösen. Dies aber negiert den Charakter der Zeit als fließender Organismus. Der Zeitpunkt ist deshalb ein Kunstprodukt, ja, er ist gar nichts Zeitliches, sondern liegt außerhalb, gewissermaßen ›hinter‹ der Zeit und ist, wie Augustinus sagt, »nie gegenwärtig«, denn wenn man ihn setzt, ist er schon verflossen. Vielmehr wird die ›Zeit‹ im Prisma der Fläche gebrochen. Daraus ergeben sich Reibungen und Transformationen, die einen virtuellen Raum eröffnen. Dieser steckt den Rahmen dafür ab, daß die auditiven und visuellen Realisierungen in der Zeit permutieren können. Die Zeitbrüche dabei hörbar und sichtbar zu machen, und zwar als virtuelle Realitäten und Ausstieg aus der Zeit, verlangt einen aperspektivischen Blick. Darin liegt ein produktiver Umgang mit den digitalen Medien.

klangkunst im 20. jahrhundert – eine chronologie

klangkunst im 20. jahrhundert – eine chronologie

helga de la motte-haber

Die folgende Zusammenstellung kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Dies hängt damit zusammen, daß vielfältige Beziehungen zu anderen Künsten existieren und Entwicklungen nicht linear verlaufen sind. Deutlich zeigen sich aber im Laufe der Jahrzehnte sowohl Verschiebungen in der Thematik als auch – seit der Mitte der 70er Jahre – die Etablierung der Klangkunst als neue Form neben den anderen Gattungen. Trotz Ergänzungen und Streichungen durch Fachkollegen, welche diese Chronologie freundlicherweise kritisch durchsahen, waren Momente von Subjektivität nicht zu vermeiden. Der Katalogteil und die Bibliographie im vorliegenden Band enthalten ergänzende Hinweise.

1900

In Washington beginnt Dr. Thaddeus Cahill mit dem Bau eines Instruments, das auf elektronischem Weg Töne erzeugt.

1905

Sprechende Postkarten (Sonorine), die sich auf einem Fonografenapparat abspielen lassen. Klingende Postkarten waren auch in den 50er Jahren wieder beliebt.

1907

In Triest erscheint der Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst von Ferruccio Busoni; darin wird das Dynamophon (oder Telharmonium) von Cahill als Möglichkeit der Erneuerung des Tonsystems (durch Drittelöne) begriffen. Edgard Varèse lernt während seiner Berliner Zeit (1907-13) die Gedanken Busonis kennen.

1909

Das erste futuristische Manifest von Filippo Tommaso Marinetti erscheint im Pariser Figaro (20.2.1909); darin werden als 11. Programmpunkt die Geräusche von Maschinen, Baustellen u.a. verherrlicht.

1910

Alexander Skrjabin stellt sein Opus 60 für Orchester und Chor fertig: Le poème du feu »Prométhée«; darin ist – zweistimmig notiert – ein Farbenklavier als »Instrument« vorgesehen (Abb. 1).

1910-1912

Die kubistische Collage (Pablo Picasso, Georges Braque) integriert visuelles Material als Realitätsfragmente.

1911

Charles Ives beginnt an der Universe Symphony zu arbeiten, die auf den Bergen und am Fluß gespielt werden sollte (nicht vollendet).

Manifest der futuristischen Musiker von Ballila Pratella (11.5.1911).

Im Dezember (datiert auf 1912) erscheint Wassily Kandinskys programmatische ästhetische Schrift Das Geistige in der Kunst, in der anhand der Analogien von Farbe und Klangfarbe der Nachweis einer gemeinsamen Grundlage aller Künste unternommen wird. Die Schrift erscheint bereits 1914 in englischer Übersetzung.

1912

Wassily Kandinsky und Franz Marc geben beim Piper-Verlag den Almanach Der Blaue Reiter heraus, der Beiträge sowohl über Musik als auch Malerei versammelt.

Henri Martin Barzun dichtet »orchestrale« Lautpoesie. Sein Buch Voix, chant et rythme simultané erscheint.

1913

Uraufführung der futuristischen Oper Sieg über die Sonne in St. Petersburg. Der Maler Michail Matjuschin schreibt dazu die (teils vierteltönige) Musik. Auch er arbeitete an der Parallelisierung von Klang und Farbe. Der Text von Alexej Krutschenych sieht stellenweise Lautpoesie zu Propellergeräuschen vor.

Arnold Schönbergs Drama mit Musik Die glückliche Hand wird fertiggestellt. In der Lichtregie setzt Schönberg die Gedanken aus Kandinskys Das Geistige in der Kunst um.

Luigi Russolos Manifest über die Geräuschkunst (11.3.1913) erscheint mit einer Systematik der Geräusche. Russolo stellt seine Intonarumori im Teatro Stocchi in Modena vor (Abb. 2,5). Er konzertiert im folgenden Jahr damit in London und Mailand.

1914

Erik Satie präpariert für die Aufführung von Le Piège de Méduse die Saiten eines Klaviers mit Papierstreifen, um eine Klangänderung zu erzielen.

1915

Der italienische Futurist Fortunato Depero beginnt klingende Skulpturen zu konstruieren, u.a. ein Moto-Rumorista-Klavier. Ein »complesso plastico-colorato-motorumorista di equivalenti in moto« muß fertiggestellt worden sein, da Depero einem seiner Manifeste davon ein Foto beifügt (vgl. Abb. 3).

1916

Marcel Duchamp: A Bruit secret (Schnurknäuel, Messing).

Dada-Soireen im Cabaret Voltaire, Zürich.

Simultangedichte von Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Marcel Janco.

Lautgedichte von Hugo Ball (u.a. Karawane).

1917-1918

Pierre Albert-Birot: Poèmes à criër et à danser.

1919

Walther Ruttmann, Viking Eggeling, Hans Richter u.a. versuchen partitur-ähnliche Prinzipien auf den Film zu übertragen. Dem abstrakten Film (Augenmusik) widmen sich in den 20er Jahren viele Künstler.

Im Umkreis um die »Novembergruppe« entstehen dadaistische Musikstücke. Jefim Golyscheffs Keuchmanöver wird am 24.5. in Berlin aufgeführt.

1919-1923

Fünf Texte von Kurt Schwitters zur Merzbühne entstehen, in denen sich Beschreibungen von Geräuschcollagen finden.

1920

Lev Termen (Leon Theremin) stellt sein Ätherophon (Thereminvox) vor.

Erik Satie läßt in einer Pariser Galerie musique d'ameublement spielen.

Wladimir Baranoff-Rossiné führt sein optophonisches Klavier vor, an dem er seit 1912 gearbeitet hat. In den folgenden Jahren wird eine größere Anzahl von Instrumenten entwickelt, die zu Musik Farben projizieren (Color-Organ; Clavilux).

Der Pianist Alexander László wird durch Farbprojektionen während seiner Konzerte berühmt. Er entwirft eine Notation für ein Farblichtklavier, den Sonchromatoskopen. Verstärkte wissenschaftliche Forschungen (Georg Anschütz, Albert Wellek) zum Farbenhören (»audition colorée«) setzen ein.

Friedrich Kiesler: erste Versuche mit kinetischem Theater.

1921

Amériques von Edgard Varèse mit 2 Sirenen; 1. Kammermusik von Paul Hindemith mit Sirene.

1922

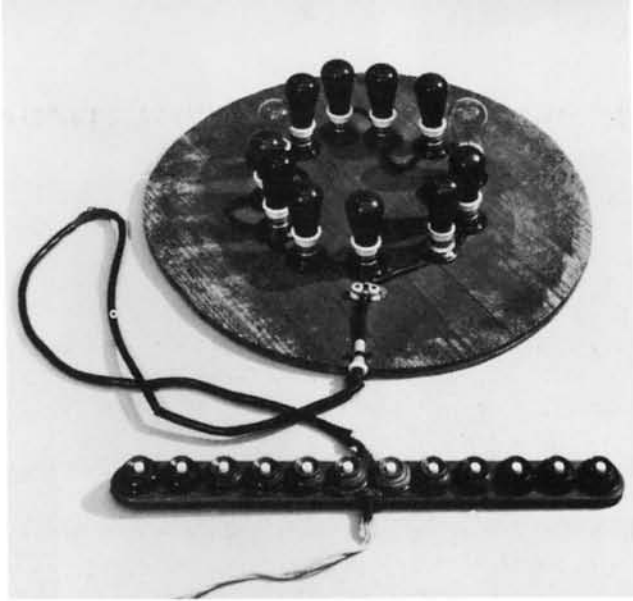
László Moholy-Nagy beginnt die Arbeit an seiner kinetischen Plastik, dem Licht-Raum-Modulator.

1 Modell des Farbklaviers für die Licht-Stimme in Alexander Skrjabin's

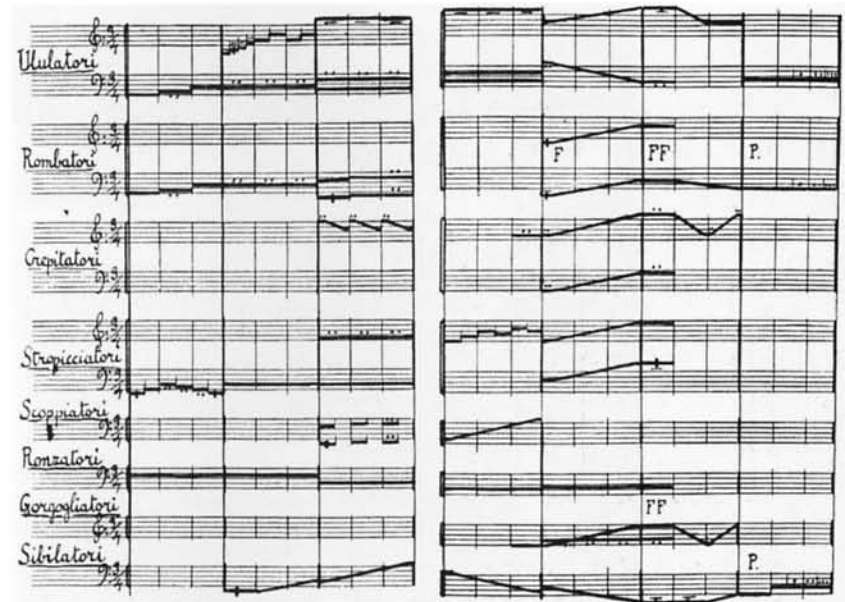
Le poème du feu »Prometheus«; gebaut von A. Mosew

2 Luigi Russolo, Partitur für Erwärmen einer Stadt, Komposition für Intonarumori, 1916

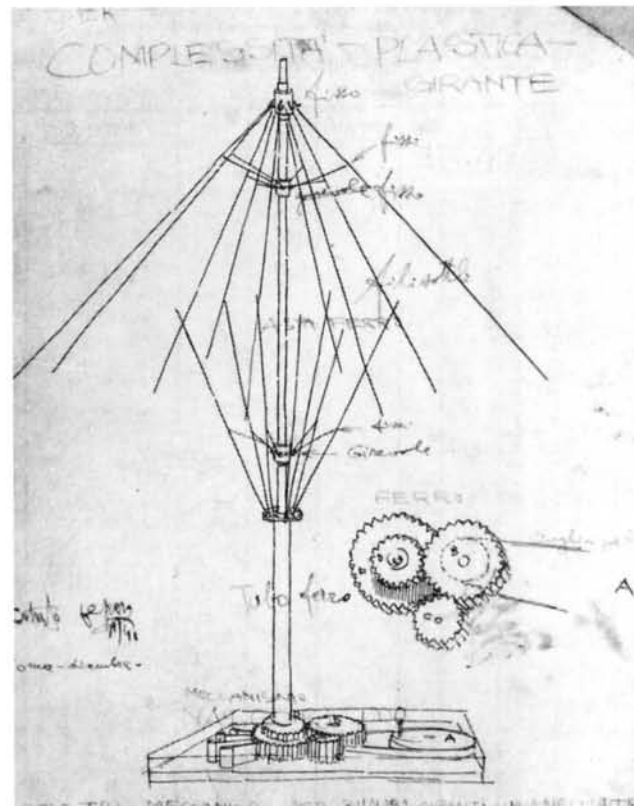
3 Fortunato Depero, Sich drehender plastischer Komplex, 1914; Tuschzeichnung



1



2



3



4

1922-1932



Arsenij Avraamov: Konzert für Fabriksirenen und Dampfpfeifen in Baku, bei dem anlässlich des Jahrestags der Oktoberrevolution Sirenen, Chöre, Nebelhörner von einem Fabrikdach aus dirigiert werden (Abb. 4).

1922-1924

Seit 1922 arbeiten Ludwig Hirschfeld-Mack und Kurt Schwerdtfeger im Rahmen der Bühnerversuche des Bauhauses an reflektorischen Farben-spielen (die sie in je getrennten Filmen in den 60er Jahren weiter ausarbeiten). Die Projektionen von Licht und Farbe ergänzte Hirschfeld-Mack in der Partitur zur Farbsonatine (1925) durch Ton- und Akkordfolgen in einfachen Vierteln in strenger Zuordnung zu den Lampen.

1924

László Moholy-Nagy beginnt die Partitur zur Mechanischen Exzentrik (1927 veröffentlicht); dabei sind Projektionen in einer mehrfach geteilten Bühne in die Form einer Partitur gebracht. Als musikalische Begleitung war u.a. eine Sirene vorgesehen.

Jörg Magers Buch Eine neue Epoche durch das Radio erscheint.

Entr'acte, Regie: René Clair, Musik: Erik Satie.

Ballet mécanique von Fernand Léger, Musik: George Antheil (wurde damals nicht zusammen aufgeführt).

1925

Henry Cowell schreibt Banshee, ein Stück, das auf den Saiten im Inneren des Klaviers zu spielen ist.

1926

Jörg Mager stellt in Donaueschingen sein Sphärophon vor, das zur Realisierung von Vierteltonmusik gedacht, jedoch für Klangfarbeneffekte genutzt wird.

1928

Maurice Martenot baut die Ondes Martenot, die zum wichtigsten elektro-akustischen Instrument der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden, verwendet u.a. in Werken von André Jolivet, Darius Milhaud, Edgard Varèse und Olivier Messiaen.

1929

Rudolf Pfenninger stellt in einem Wochenschau-Interview seine Tönende Handschrift vor; dabei sind Zeichnungen per Filmkamera auf die Tonspur eines Films übertragen worden. Mit solchem synthetischen Lichtton experimentierte in der Folgezeit Oskar Fischinger, dessen Klingende Ornamente (1932) direkt auf die Tonspur gezeichnet sind (vgl. Abb. 6). Auch

23 GALERIE 23
RUE LA BOËTIE

VERNISSAGE 27 DÉCEMBRE 1929

à 21 heures

AUDITION DE MUSIQUE FUTURISTE

PAR LE

RUSSOLOPHONE
(RUMORHARMONIUM)

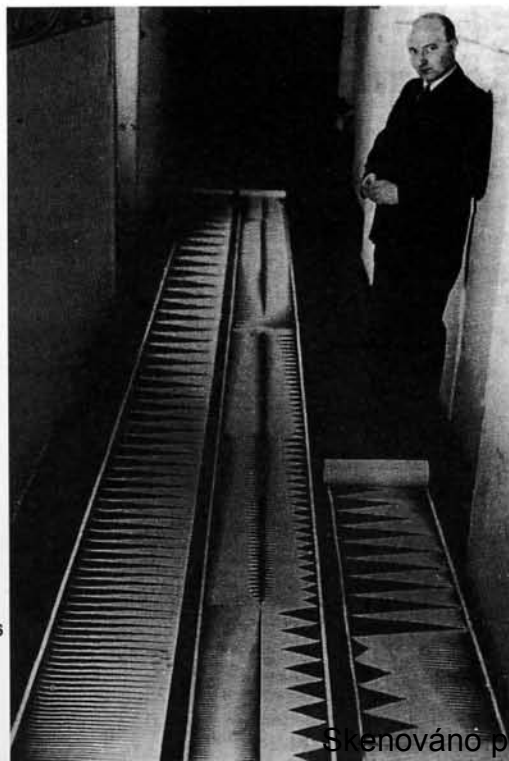
ET DE

L'ARCHET ENHARMONIQUE
par l'inventeur LUIGI RUSSOLO

précédée de quelques paroles explicatives
par EDGAR VARESE

ENTRÉE 5 FRS.

5



6



7

Moholy-Nagy arbeitet in dieser Weise; er bringt verkleinert seinen Daumenabdruck auf die Lichttonspur.

Oskar Fischinger beschließt, sich gänzlich dem abstrakten Musikfilm zu widmen.

Dimitri Schostakowitsch komponiert für seine Oper Die Nase ein Zwischenspiel für Schlagzeug.

Der Lindberghflug, eine Zusammenarbeit von Bertold Brecht, Kurt Weill und Paul Hindemith, wird während der Kammermusiktage in Baden-Baden uraufgeführt. Die Radiotheorie von Brecht sah ein mitwirkendes Publikum vor (nicht Distribution, sondern Kommunikation). Der Hörer sollte daher den Part von Lindbergh vor dem begleitenden Radio singen (wenigstens mitsummen). Bei der Aufführung 1929 wurde kein Radio verwendet, stattdessen Teile des Stücks über Telefon in den Saal geleitet.

1930

Friedrich Trautwein stellt in Berlin das Trautonium vor, das zum ersten serienmäßig hergestellten elektro-akustischen Instrument wird. Verwendung in Kompositionen von Paul Hindemith und Oskar Sala.

Dziga Vertov montiert für den Film Enthusiasmus (Donbaß Sinfonie) Geräusche zu einer Art Melodie.

Walther Ruttmann, Weekend/Wochenende, Hörspiel als Tonmontage auf einer Lichttonspur.

Fritz Winckel, der spätere Gründer des Elektronischen Studios an der TU Berlin, experimentiert mit der Umwandlung von Ton- in Bildinformationen. Die Ergebnisse hält er in einem Aufsatz fest: Vergleichende Analyse der Ton- und Bildmodulation (Fernsehen 1, 1930, S. 171-175).

Henry Cowells Buch New Musical Resources erscheint, in dem die Identität von rhythmischen Strukturen mit der Tonhöhe dargelegt ist.

1931

Edgard Varèse stellt Ionisation für Schlagzeugensemble fertig.

1932

Kurt Schwitters beendet die Sonate in Urlauten (Abb. 7).

Antonin Artaud: Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest erscheint auszugsweise in La Nouvelle Revue Française. Darin wird eine Art Theater der Geräusche, Schreie, Klänge und Licht jenseits der Worte vorgeschlagen (vgl. Abb. 8).



8

Auf Anregung von Henry Cowell konstruiert Theremin das Rhythmicon, mit dem die Theorie einer dem Klang direkt analogen Dauernstruktur realisierbar sein soll.

In den frühen 30er Jahren beginnt Harry Partch mit dem Bau neuer Instrumente (u.a. auch zur Realisierung von Mikrotonalität gedacht).

4 Konzert für Fabriksirenen und Dampfpfeifen, Baku, 1922; der Dirigent auf dem Dach eines Hauses

5 Ankündigung des letzten futuristischen Konzerts von Luigi Russolo, Paris, 1929

6 Oskar Fischinger mit Ornamentrollen zur synthetischen Tonerzeugung, 1932

7 Kurt Schwitters, beim Vortrag der Sonate in Urlauten, um 1944

8 Antonin Artaud als Theaterdarsteller, Paris 1935

1936-1953

1936

Auf Einladung von Josef Albers beginnt Xanti Schawinsky am Black Mountain College, North Carolina (dem Emigrationsort des Bauhauses) mit Kursen, bei denen das Theater als Ort des Austauschs der verschiedenen Künste konzipiert ist. Sein am Bauhaus erarbeitetes Spectodrama wird im Folgejahr aufgeführt.

In Xanti Schawinskys Danse macabre (1938) werden auch die Zuschauer mit Kostümen und Requisiten ausgestattet.

1937

John Cage verfaßt das Manifest The Future of Music: Credo, in dem die Geräusche beschworen werden.

Carlos Chávez schreibt Toward A New Music. Music and Electricity.

1938

Edgard Varèse experimentiert mit der Geschwindigkeit von Plattentellern, um neue Klänge zu erhalten.

1939-1941

James und John Whitney arbeiten für Variations an der Übertragung musikalischer Prinzipien auf den Film; 1943/44 entstehen ihre Five Abstract Film Exercises, die zur Vorstufe späterer Computeranimationen werden.

John Whitney entwickelt eine Maschine, um synthetischen Lichtton herzustellen.

1940

John Cage präpariert in Bacchanale zum ersten Mal ein Klavier. Seine Living Room Music sieht quasi als Ersatz für ein Schlagzeugensemble die Gegenstände in einem Wohnzimmer vor.

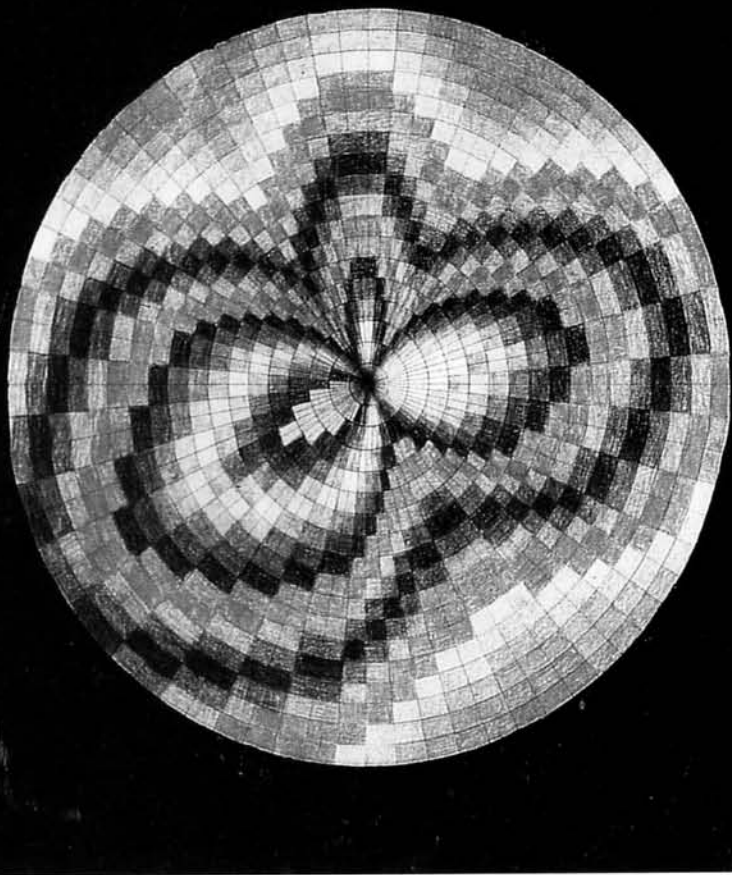
Walt Disney realisiert mit Fantasia eine malerisch-filmische Umsetzung von Musik. Fischinger verbietet, für die von ihm konzipierte Bach-Sequenz seinen Namen zu nennen.

1943

Ivan Wyschnegradsky entwirft das Kuppel-Lichtspiel (Mosaïque lumineuse de la coupole du temple); die Kuppelhemisphäre eines Tempels ist der Ort für in Farben umgesetzte Klangvorstellungen (vgl. Abb. 9).

1943-1944

Pierre Schaeffer beendet die composition sonore, Hörspiel für eine Stimme und 12 Monster (Musik: Claude Arrieu, Maurice Martenot); vom französischen Rundfunk 1946 in acht Sendungen ausgestrahlt.



1/0 - Klein
Symphonic - Monoton-Silence
 1947 - ... 1961

Durée: 5 ou 7 minutes
Pour 44 grande de
Silence absolu.

Pour Orchestre
interprétation possible
à l'heure convenable.

division 6 (Chorus en deux groupes)
pour les musiciens et chanteurs.

3 Tr
 3 Tr
 3 Co.
 (u f)
 S
 A
 T
 3
 V
 Vc
 CB

Composition de
l'Orchestre

- 20 Chanteurs
- 10 Violons
- 10 Violoncelles
- 3 Flûtes
- 3 Hautbois
- 3 Basses
- 3 Contrebasses

1947

Yves Klein konzipiert zusammen mit Pierre Henry die *Symphonie Monoton-Silence*, die einen einzigen ausgehaltenen D-Dur Akkord vorsieht (Abb. 10).

1948

Entstehung der *Musique concrète*. Pierre Schaeffer hält »Klangobjekte« in geschlossenen Schallplattenrillen fest; seine *Études de bruits* entstehen.

Erik Saties *Le piège de Méduse* wird von Merce Cunningham und John Cage am Black Mountain College rekonstruiert; die Rolle des Barons Méduse spielt Buckminster Fuller.

1949

Colon Nancarrow beginnt seine Arbeiten mit mechanischen Klavieren.

Werner Meyer-Eppler, Physiker und Phonetiker, spricht auf der 1. Tonmeistertagung in Detmold über synthetische Sprache.

Der australische Pianist Percy Grainger beginnt in den 40er Jahren zusammen mit Burnett Cross, geräuschproduzierende Instrumente zu konstruieren.

1950

Robert Beyer (1928-34 Tonmeister bei der Filmgesellschaft Tobis) und Werner Meyer-Eppler halten Vorträge bei den Darmstädter Ferienkursen über die »Klangwelt der elektronischen Musik«.

Pierre Schaeffer und Pierre Henry: *Symphonie pour un homme seul*.

1951

Beschluß über die Gründung eines elektronischen Studios am NWDR in Köln. Herbert Eimert leitet das 1952 eingerichtete Studio bis in das Jahr 1962, in dem es Stockhausen übernimmt.

Robert Motherwell gibt in den USA die DADA-Anthologie *The Dada Painters and Poets* heraus.

John Cage: *Imaginary Landscape Nr. 4 für 12 Radios*.

1952

Untitled Event am Black Mountain College, eine Vorform des Happening; Mitwirkende u.a. John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Jay Watt, David Tudor u.a.

John Cage: *Imaginary Landscape Nr. 5 für 42 Schallplatten*; 4'33".

Earle Brown geht mit Nov. '52 und Dezember 1952 zu grafischer Notation über; auch Morton Feldman mit *Projection 4 für Geige und Klavier*.

Harry Bertoia beginnt Objekte (u.a. den berühmten Bertoia Stuhl) für öffentliche Gebäude zu bauen; in den 60er Jahren entstehen auch klingende Skulpturen (*Sonambient*).

1953

Herbert Eimert und Robert Beyer stellen auf dem »Neuen Musikfest« (26.5.) im Sendesaal des Kölner Funkhauses ihre Klangexperimente vor und lösen einen Skandal aus.

Karel Goeyvaerts: zwei elektronische Kompositionen.

Karlheinz Stockhausen, *Elektronische Studie I*.

Mauricio Kagel, *Musica para la torre* (Mendoza, Argentinien): Geräusche, Instrumentalklänge werden über Lautsprecher von einem 40 m hohen Turm erzeugt und sind mit einer nach musikalischen Prinzipien organisierten Beleuchtung koordiniert.

François Dufrêne: *Crirythme*, Lautpoesie unter Verwendung von Tonbandgeräten.



9 Ivan Wyschnegradsky, Entwurf einer Farbanordnung für das Kuppel-Lichtspiel, um 1943-44

10 Yves Klein, *Symphonie Monoton-Silence*, 1949/61; handschriftliche Partitur auf Notenpapier mit Vermerken

11 Mauricio Kagel und Karlheinz Stockhausen, um 1960



12

Marcel Duchamp, 12 Rotoreliefs, Schallplatten, um optische Illusion zu erzeugen; eine Version soll bereits 1935 vorgelegen haben. Voraus gingen Rotative Demi-Sphère (optique de précision) von 1925 (sich drehende Halbkugel mit schwarzen Linien auf weißem Grund zur Erzeugung stroboskopischer Effekte) sowie der Film Anémic Cinema von 1925.

1954

Edgard Varèse: Déserts für Orchester und Tonbandinterpolationen von 'son organisé' wird mit einer Vorform von Stereophonie in Paris ur-aufgeführt; die Franzosen halten eine 2. Revolution für ausgebrochen.

John Cage in Donaueschingen.

Spatiodynamische Konstruktion von Nicolas Schöffer.

Wolf Vostell entwickelt das Arbeitsprinzip Dé-coll/age: Bei der Verwandlung von Objekten werden ihre akustischen Schichten freigelegt.

Klangskulpturen von Bernard & François Baschet.

1955-1957

Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge, Gruppen für drei Orchester.

1956

John Cage: Radio Music für 1-8 Radio-Spieler.

1957

Henri Chopin: Poésie sonore/électronique.

Iannis Xenakis: Diamorphoses, elektroakustische Musik.

1958

Poème électronique für den Philips Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel in Zusammenarbeit von Iannis Xenakis, Le Corbusier und Edgard Varèse (Abb. 12).

Pierre Boulez: Poésie pour pouvoir für Orchester und Tonband: Versuch der wechselseitigen Integration von Raum und Musik, nach der Uraufführung in Donaueschingen zurückgezogen; die Idee wird in Répons (1980-84) wieder aufgegriffen, nun aber mit Computersteuerung.

John Cage bei den 'Internationalen Ferienkursen' in Darmstadt.

Jean Tinguely: Meine Sterne - Konzert für sieben Bilder, ein Klangrelief, dessen Aktionen vom Besucher durch Knopfdruck ausgelöst werden; in der Folge Radio-Skulpturen (vgl. Abb. 14).

Joseph Beuys: Stummes Grammophon.

1959

Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 Parts in der Reuben Gallery, New York. Der Begriff Happening erscheint zum ersten Mal. Die Zuschauer erhalten Verhaltensanweisungen, sind jedoch noch von den Ausführenden getrennt; erst die folgenden Activity-Happenings heben diese Trennung auf.

Seit 1958/59 entwickelt sich aus den Cabaretsketchen von Hermann Nitsch und Otto Mühl in Österreich eine Sonderform des Happenings als Totaltheater. Besondere Bedeutung gewinnt das Geräusch bei Otto Mühl (Psychomotorische Geräuschaktion 1967).

Yves Klein: Sight and Sound Production/Prince of Space/Musik der Leere/Tanz der Leere (Schallplatte).

1959-1960

Dieter Schnebel: Glossolalie.

1960

La Monte Young: Composition Nr. 5, eine Aktion, bei der Schmetterlinge fliegen gelassen werden. Seine Composition Nr. 7 sieht vor, daß die Quinte h-fis »to be held for a long time«. Die Konzeptstücke von La Monte Young sind Ausgangspunkt für die Minimal Music. Arabic Number X for Henry Flynt sieht einen mindestens eine halbe Stunde zu wiederholenden Klaviercluster vor.

Nam June Paik schneidet John Cage während einer Aktion in Köln die Krawatte ab.

Luigi Nono: Omaggio a Emilio Vedova für Tonband.

1961

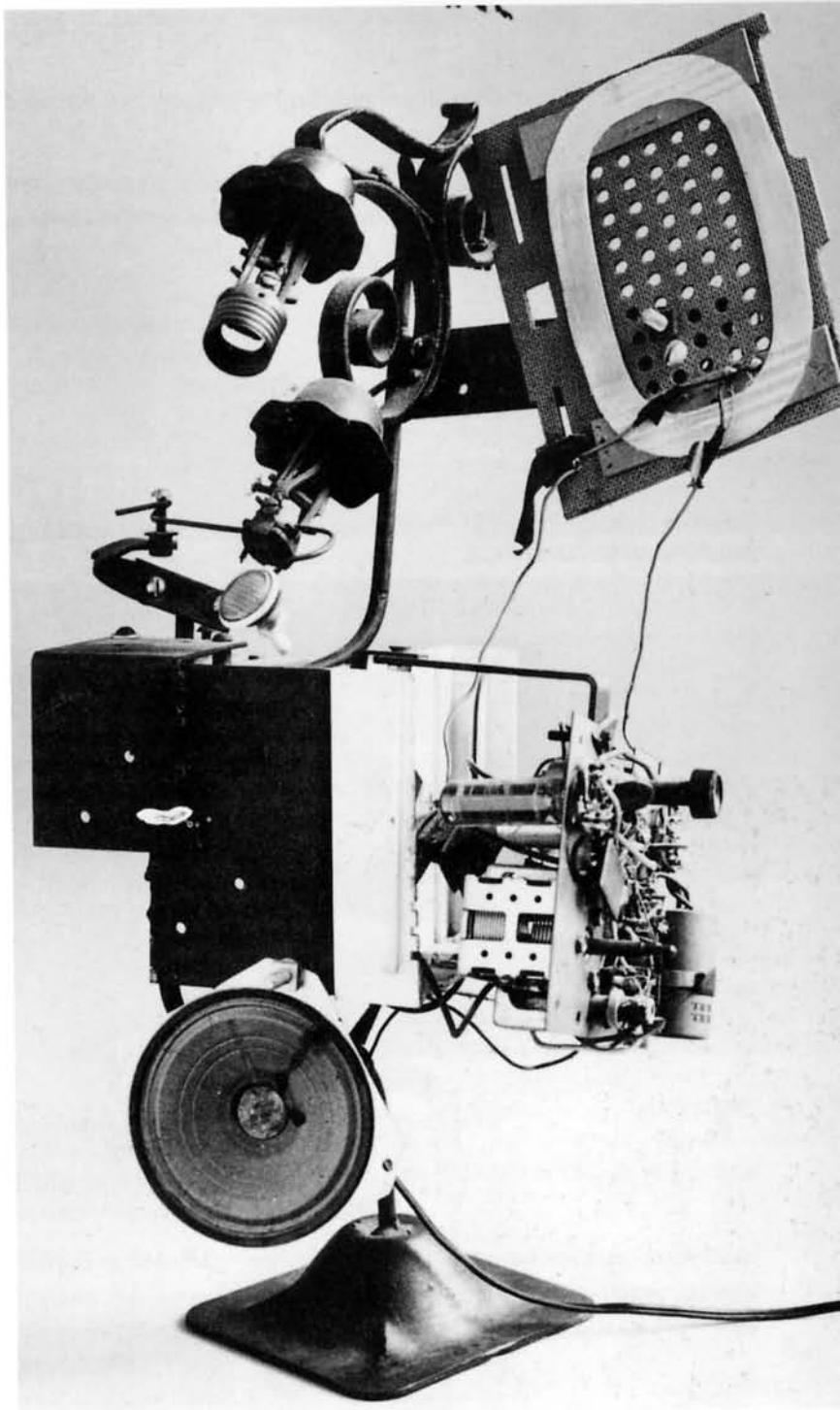
Auf einer Einladung der Gallery A/G in New York (Inhaber George Maciunas) erscheint das Wort Fluxus. In den Umkreis der Fluxusbewegung gehören neben Maciunas, La Monte Young, George Brecht, Emmet Williams, Robert Filio, Philip Corner, Giuseppe Chiari, Wolf Vostell, Ben Vautier, Nam June Paik u.a.

Dick Higgins prägt den Begriff Intermedia für Arbeiten jenseits der herkömmlichen Kunstgattungen (Wsewolod Meyerhold hatte diesen Begriff 1910 schon benutzt, um seine neue Theaterform zu bezeichnen). Die »Events« der Fluxuskünstler haben einen musikalischen Charakter; das Publikum ist meist nicht beteiligt.

Nam June Paik entwirft die Partitur der Symphony for 20 Rooms (ausgearbeitet sind nur 16 Räume).

Terry Riley benutzt für The Five Legged Stool Tonbandschlaufen und Tape Delay.

Karlheinz Stockhausen: Originale; die Darsteller spielen sich selbst nach einer zeitlichen Ordnung des Komponisten, während die elektronische



14

12 Edgard Varèse, Skizze zu Poème électronique, 1958

13 Aufführung von Karlheinz Stockhausens Originale, Theater am Dom, Köln, 1961

14 Jean Tinguely, Serie: Radio-Skulpturen, Radio B, 1964

Komposition Kontakte, erweitert um Klavier und Schlagzeug, zu hören ist (Abb. 13).

Robert Morris beginnt mit minimalistischen Klangskulpturen, z.B. Box with the Sound of its own Making.

Jean Dubuffet: Musical Experiences, 6 Schallplatten (1973 editiert): Töne, auch Sprechgesang, werden durch Überspielen von Tonbändern gemischt und anschließend geschnitten und collagiert.

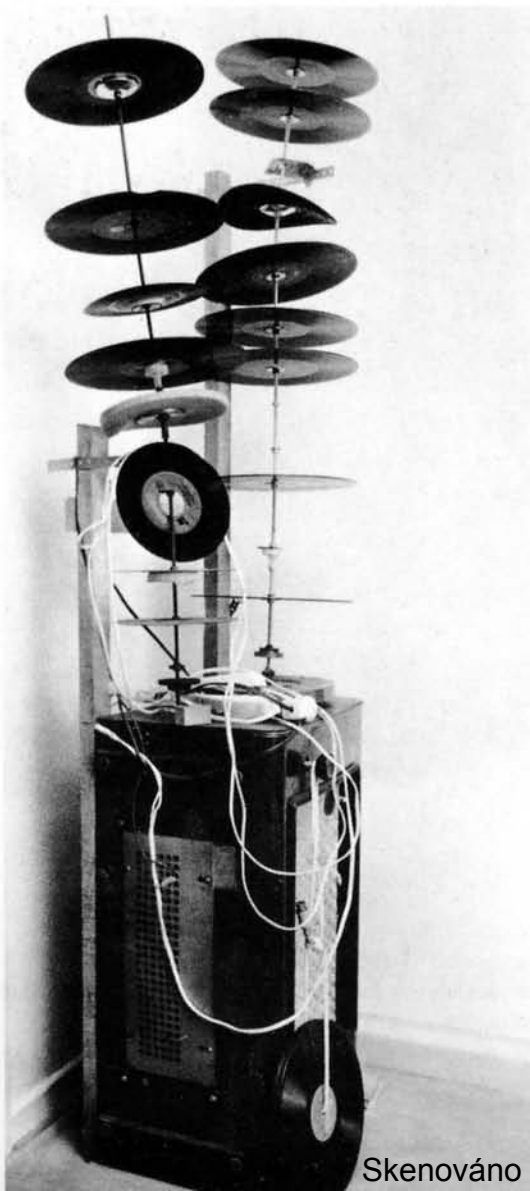
1962

›Festspiele neuester Musik‹, Fluxusfestival in Wiesbaden.

Emmet Williams: Alphabet Symphony.

La Monte Young entwickelt die Idee des Dream House, in dem ständig Musik gespielt wird; in der Folgezeit als elektroakustische Installation von Sinustönen realisiert.

Mauricio Kagel: Antithese, Musik für elektronische und öffentliche Klänge (1965 als Film).



15

1963

Joseph Beuys: Sibirische Sinfonie, Präparation eines Klaviers mit Tonklümpchen, wie eine elektrische Hochleitung ist ein Draht zu einem toten Hasen gelegt, dem das Herz herausgerissen worden ist. 1. Satz aufgeführt beim ›Festum Fluxorum‹ in Düsseldorf.

Nam June Paik: ›Exposition of Music – Electronic Television‹, Galerie Parnass, Wuppertal, unter den Exponaten auch zwei Schallplattenschaschliks, mit denen die Idee des Scratching vorweggenommen wird (Abb. 15).

Marc Adrian verfertigt in seinem Film Random mit einem Computerprogramm die visuelle und akustische Schicht.

Joe Jones baut Musikmaschinen.

Josef Anton Riedl: Stroboskopie für Lichtenvironment und Dias.

Milan Knižák beginnt Kunstobjekte aus Schallplatten herzustellen (z.B. Destroyed Music).

Dieter Schnebel: Gehörgänge, Nachtmusik für Projektoren und Hörer.

Charlotte Moorman organisiert in New York ein Avantgarde-Festival; beim zweiten Festival 1964 kommt es anlässlich der Aufführung von Stockhausens Originale zum Vorwurf, es handle sich um kulturellen Imperialismus.

Akio Suzuki beginnt mit Performances, in denen Klang ein wichtiger Bestandteil ist (Self-Discovering Exercise, Throwing pieces of junk from a bucket down a staircase).

1964

Wolf Vostells Happening You in New York.

Paul Panhuysen beginnt mit Performances seiner Anfang der 60er Jahre gebauten Klangskulptur in den Konzerten der ›Band of the Blue Hand‹.

Karlheinz Stockhausen: Mikrophonie I.

Mauricio Kagel: Prima vista, Diaphonie.

Luc Ferrari: Heterozyote.

Pierre Henry: Spatiodynamisme.

Luigi Nono: La fabbrica illuminata.

Der erste Moog-Synthesizer wird gebaut.

Takehisa Kosugi: Micro 1 aus Theater Music – Mikrofon mit großem Papierstreifen umwickelt, das Mikrofon bleibt 5 Minuten lang eingeschaltet.

Michael Snow: Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder; sie ging dem Film New York Eye and Ear Control voraus, dem sie als Soundtrack diente.

1965

Alvin Lucier: *Music for Solo Performer* – verstärkte Hirnwellen werden auf Schlagzeug übertragen. Lucier gibt das traditionelle Komponieren auf und widmet sich nur noch elektro-akustischen Arbeiten.

Nam June Paik: *Robot Opera*.

Max Neuhaus: *Public supply I* – bearbeitete Klänge von Telefonanrufen einer Radiostation.

Juan Hidalgo, Walter Marchetti und ab 1967 Esther Ferrer bilden die Fluxusgruppe ›Zaj‹; ihre Aktionen nennen sie grundsätzlich *conciertas* (Abb. 16).

Philip Corner: *Everything Max Has: Afterward*, Event für einen Solo-schlagzeuger; mit Max ist Max Neuhaus gemeint.

Steve Reich: *It's Gonna Rain* für Tonband mit Phase Shifting-Prozessen.

Fluxuskonzert mit Charlotte Moorman und Nam June Paik in der Galerie René Block, Berlin.

Josef Anton Riedl: *Variovision*, München (ein mit 16 Lautsprechern bespielter begehbare Raum).

1966

›9 Evenings: Theatre and Engineering‹ in New York, eines der größten interdisziplinären Kunstereignisse der 60er Jahre mit Arbeiten von Steve Paxton, Alex Hay, Deborah Hay, Robert Rauschenberg, David Tudor, Yvonne Rainer, John Cage, Lucinda Childs, Robert Whitman und Öyvind Fahlström.

Takis: *Télésculpture musicale lumineuse*, ferngesteuerte musikalische Skulptur.

›Zaj‹-Festival in Barcelona.

Die Max Planck Gesellschaft bittet Boulez, einen Plan für ein musikalisches Forschungsinstitut zu entwickeln. Boulez schreibt darüber in den folgenden Jahren (u.a. 1969 in der *Süddeutschen Zeitung*). George Pompidou wird durch ein Interview (*Le Monde*, 1970) auf die Ideen von Boulez aufmerksam. 1974-76 Errichtung des IRCAM beim Centre Pompidou in Paris (offizielle Einweihung 1977).

Die Gruppe ›Musica Elettronica Viva‹ (Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Frederic Rzewski, Maryanne Amacher u.a.) beginnt mit interaktiver Live-Elektronik unter Verwendung von Biofeedbackgeräten und Moog-Synthesizer.

1967

Steve Reich: *Piano Phase*.

Nam June Paik: *Opera SexTronique* (unter Mitwirkung von Charlotte Moorman und Takehisa Kosugi).



16



17

Stephan von Huene: erste akustische Objekte.

Philip Corner: *Elementals*, 123 Stunden-Spiel eines Cis auf verschiedenen Instrumenten.

Maryanne Amacher: *City Links*, Installationen von Klängen durch Übertragung von anderen Orten. In nachfolgenden Installationen arbeitet Amacher oft mit der Verbindung von Räumen durch Klänge (*Music for Sound-Joined Rooms*, 1980; Abb. 17).

1967-1968

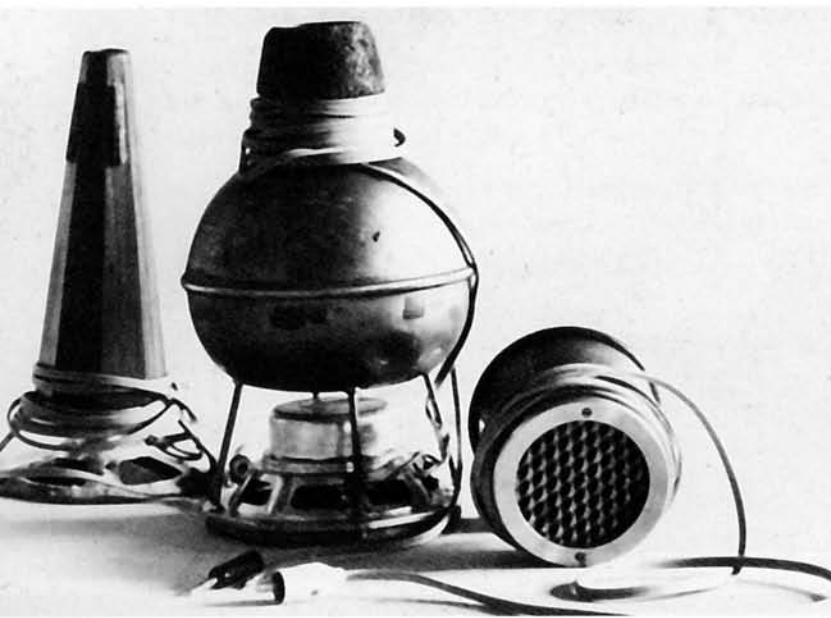
Max Neuhaus: *Drive-in Music*, eine der ersten Klanginstallationen. Neuhaus gilt auch als Schöpfer des Begriffs ›Klanginstallation‹.

John Cage und Lejaren Hiller: *HPSCHD* (mit Computerzufallsprogramm).

15 Nam June Paik, *Schallplattenschaschlik*, 1963; Museum am Ostwall, Dortmund

16 Juan Hidalgo, ›Zaj‹-Konzert, Galleria Multhipla, Mailand 1974

17 Maryanne Amacher, *Music for Sound-Joined Rooms*, 1980



18



19

18 Mauricio Kagel, Lautsprecherdämpfer für Acustica – Musik für experimentelle Klangerzeuger, Lautsprecher und zwei bis fünf Spieler, 1971

19 Laurie Anderson spielt den Viophonographen, 1976

20 Bill Fontana, Sound sculptures through the Golden Gate, Farallon Island, 1987

1968

Robert Rauschenberg: Soundings, Plexiglas, Siebdruck und Mikrofone, die auf die Stimme des Betrachters reagieren und dadurch die Bildoberfläche verändern.

Karlheinz Stockhausen: Musik für ein Haus, 5 Räume sind durch Mikrofone und Lautsprecher miteinander verbunden.

Mauricio Kagel: Acustica – Musik für experimentelle Klangerzeuger (Abb. 18).

Bernhard Leitner beginnt mit der Ton-Raum-Arbeit.

1969

Ladislav Kupkovič: Ad libitum, Wandelkonzert mit musizierendem Publikum im Schloß Smolenice bei Bratislava.

›Art by Telephone‹, Museum of Contemporary Art, Chicago; Katalog als Schallplatte (Beteiligte Künstler u.a. George Brecht, Dick Higgins, Ed Kienholz, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Günther Uecker, Wolf Vostell).

Joe Jones: Music Store.

Gilbert and George: The Singing Sculpture (Our New Sculpture, Underneath the Arches).

Alvin Lucier: I am sitting in a room, Textüberlagerungen durch ständige Aufnahme und Wiedergabe von einem Tonband bringen den Raum zur Resonanz.

Bernd Alois Zimmermann: Requiem für einen jungen Dichter, Tonband, Solisten, Chor und Orchester,

1970

Im japanischen Osaka wird der Deutsche Pavillon für die Weltausstellung als Kugelauditorium errichtet; Stockhausen konzipiert dafür die Licht-Raum-Musik Hinab-Hinauf, die aber nicht realisiert wird. Stattdessen werden von ihm die Werke Hymnen, Telemusik, Kontakte u.a. gespielt. Daneben wird ein repräsentatives Programm anderer Komponisten zusammengestellt (u.a. Tratto II von Bernd Alois Zimmermann).

Luigi Nono erweitert Intolleranza 1960 um elektro-akustische Teile.

Luc Ferrari: Presque rien Nr. 1. Diapositive sonore, Sampling der Geräusche eines beginnenden Morgens.

Wolf Kahlens erste Klanginstallation Ein- und Ausatmen (Reversibler Waldraum) für ein 300 x 300 Meter großes Waldstück.

R. Murray Schafer gründet das World Soundscape Project.

›Festum Fluxorum‹ in der Galerie René Block, Berlin.

1971

Bernhard Leitner: Zeit-Räume: Ton-Tor, Ton-Schleuse, Gleit-Räume, Raum-Wiege I (1972). Diese Themen tauchen in seinen weiteren Ton-Raum-Arbeiten immer wieder auf.

Hans Otte: Déjà vue, für 1 Sänger, Lichtbilder, Lautsprecher.

Alvin Curran: The Magic Carpet, eine Art von begehbare »Harfe« und »Wandgitarren«, elektrisch verstärkt in 2 Räumen einer Galerie in Rom.

Vito Acconci, Videoinstallationen.

Peter Vogel beginnt an musikalisch-kybernetischen Enviroments zu arbeiten.

1972

Takehisa Kosugi: Wave Code, Steuerung von Licht durch Klang und von Klang durch Licht.

George Maciunas: Dancing Aerophone.

Josef Anton Riedl: Philopsis, für Metallophone.

Nam June Paik: Global Grove.

Jerry Hunt entwickelt interaktive Audio-Video-Systeme für Performances und Installationen: Quaquaversal Transmission, 1972, Haramand Plane: parallel/regenerative, 1973.

Bill und Mary Buchen, Klangskulpturen: »Sonic Architecture« des öffentlichen Raums.

Sarkis installiert in der Académie Raymond Duncan in Paris ein Tonbandgerät ohne Gehäuse, bespielt mit Liedern aus den 40er Jahren.

Richard Lerman: Travelon Gamelon, Music for Bicycles; Fahrräder dienen als Klangquellen. Verstärkte Klänge von Fahrrädern hatte Lerman schon 1963 für ein Tonbandstück verwendet.

Laurie Anderson: Automotive, Geige, Tonband, Echoeffekte; Entwicklung des Viophonographen (For Instants, 1976) mit einer Schallplatte auf der Geige, Vorstufe zum Multimedia (Abb. 19).

François Bayle realisiert das Acousmonium aus etwa 60 miteinander integrierten Lautsprechern.

1973-1974

Mario Bertoncini: Vele, Aeolsharfe für das »Meta-Musik-Festival«, Berlin.

1973-1975

Christina Kubisch: Emergency Solos, Querflöte mit Boxhandschuhen oder Fingerhüten gespielt.



20

1975

»Sound Sculpture«, Ausstellung und erste umfangreiche Veröffentlichung zur Klangplastik, Vancouver Art Gallery, herausgegeben vom Aesthetic Research Center of Canada, beteiligte Künstler: Bernard und François Baschet, Harry Bertoia, Stephan von Huene, Harry Partch, Lou Harrison, David Rosenboom u.a.

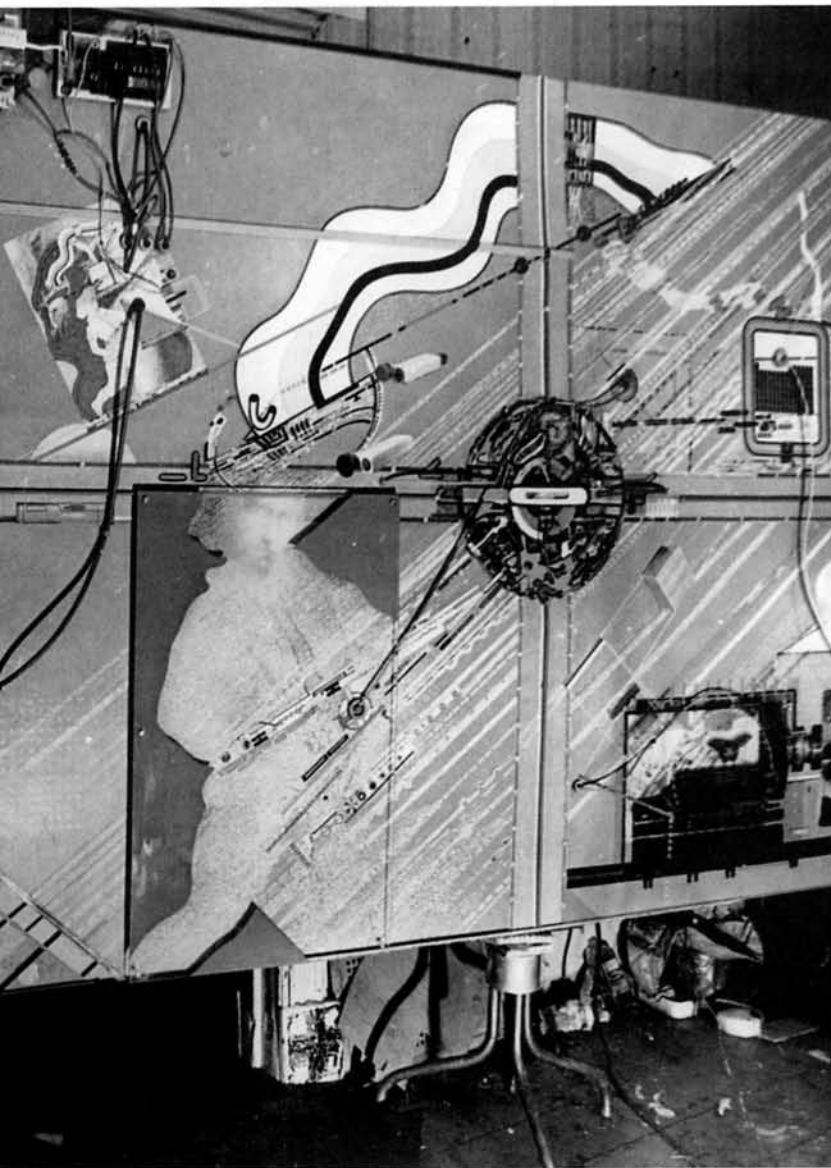
»Sehen um zu Hören. Objekte und Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre«, Ausstellung Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Konzeption von Inge Baecker; beteiligte Künstler: John Cage, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Dieter Schnebel, Stephan von Huene.

David Tudor: Installationen des Rainforest.

Christina Kubisch und Fabrizio Plessi, Video-live-Übertragungen während einer Performance, u.a. mit dem verfremdeten Querflötenspieler Liquid Piece.

Sound Sculpture with Resonators von Bill Fontana, New York (vgl. Abb. 20).

François Bayle wird Leiter des INA (Institut Nationale de l'Audiovisuel) in Paris. Er arbeitet zusammen mit Bernard Parmeggiani, Jean Schwarz u.a. an der Idee einer »akusmatischen Musik«.



21

1976

Werkretrospektive Nam June Paik im Kölnischen Kunstverein.

Igor Sacharow-Ross: Koordinat System, Klang-Objektbild mit elektronischen und holografischen Bauteilen als Mittelpunkt einer nonkonformistischen Ausstellung in Leningrad/St. Petersburg (Abb. 17).

Josef Anton Riedl, Klangleuchtlabyrinth/Glas-Spiele, audiovisuelle Installation.

Terry Fox: 552 Steps through 11 Pairs of Strings.

Rolf Julius: Foto-Körperaktionen, u.a. Rückenaktion, begleitet von Musik, welche Körperlichkeit unterstützt, Kunstmesse Bremen.

Robert Filliou: Musique télépatique no. 5, Notenständer mit Spielkarten.

Jon Rose beginnt sein Projekt The Relative Violin.

288

Vito Acconci: The American Gift, Hörraum-Hörspiel.

›Die Verfransung der Künste‹ Festival intermedialer Kunst, Hamburg, Konzeption von Diether de la Motte.

1977

Mauricio Kagel: MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier.

Iannis Xenakis: Le Diatope, Paris, Architektur, Licht von 1600 miteinander verschalteten Birnen und 4 Laserstrahlen, 400 Spiegel, elektro-akustische Musik: La Légende d'Eer.

Max Neuhaus: Times Square, New York, permanente Klanginstallation.

Ros Bandt beginnt mit naturbezogenen Klanginstallationen.

1978

Gary Hill: Sums and Differences Videomonobänder mit Wechselbeziehungen zwischen Bild, Ton und Sprache.

Iannis Xenakis: Mycenae Alpha, grafische Komposition mit Hilfe des UPIC-Computersystems in Klang umgesetzt.

Brian Eno: Ambient I – Music for Airports.

Gerhard Rühm, AB-Leiter, für Klavier und Sprechstimme. Aus der Permutation der Tonleiter werden Konstellationen gewonnen, die als Notennamen einen sprachlichen Sinn ergeben. Andere ›Tondichtungen‹ (Text-Ton-Transformationen) verwandeln Sprache in Musik, z.B. Übersetzungen aus dem Deutschen. vier Gedichte aus vier Jahrhunderten (1978), das Leben Chopins (1981/82).

Gründung der non-profit Galerie Giannozzo durch Rolf Langebartels, der 1986 auch den ›Kunstverein Giannozzo zur Förderung der aktuellen plastischen Kunst‹ gründet.

1978-1979

Laurie Anderson: The Handphone Table.

1979

Gründung der Survival Research Laboratories durch Mark Pauline in San Francisco (ab 1982 weitere Mitglieder: Matt Heckert, Eric Werner); Aktionen mit Robotern und ferngesteuerten Maschinen, begleitet von lauten Soundtracks, Explosionen und Rauchbomben.

›Audio Scene '79‹, Wien, Veranstaltungsreihe zu ›Sound, Medium der bildenden Kunst‹.

›Gehörgang‹, Konzeption von Peter Weibel.

Gary Hill: Soundings.

Terry Fox: Insalata Mista.

1979-80

John Cage; Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake.

Max Eastley entwickelt seine Whirled Music, in deren letzter Fassung einfache Gegenstände zum Wirbeln gebracht werden (1989), so daß sichtbare Bewegung und elektronisch bearbeiteter Klang eine Einheit bilden.

1976-1980

Philip Corner: Pictures of Pictures from Pictures of Pictures, 10 Klavierstücke über die sonographischen Fixierungen, die KP Brehmer nach den Bildern einer Ausstellung von Modest Mussorgsky (nach Aquarellen und Zeichnungen von Victor A. Hartmann) angefertigt hatte.

Klangstraße in Essen, Ende der 70er Jahre, Konzeption von Michael Jühlich.

1980

»Für Augen und Ohren – Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances«, Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, Konzeption von René Block und Nele Hertling (Abb. 22).

Christina Kubisch zieht sich um 1980 aus den Aktionen zurück und beginnt mit Installationen.

Rolf Julius beginnt Visuelles zu »betonen« (Graumusk, 1980).

Kit Galloway & Sherry Rabinowitz: Hole in Space, interaktives Satellitenprojekt.

Walter Fähndrich beschallt Luzern mit 2000 Watt vom Dach des Stadttheaters.

Gründung von Het Apollohuis in Eindhoven (unter Leitung von Paul Panhuysen).

Bill Fontana: Sound Sculpture, Oscillating Steel Grids along the Cincinnati-Covington Suspension Bridge.

Martin Riches beginnt mit dem Bau von Musikmaschinen, Komposition dafür u.a. von Tom Johnson.

Hanne Darboven übersetzt mit Wende »80« Serigraphien in Töne. Auch in den folgenden Jahren gewinnt sie durch Töne zeitliche Strukturen, die visuell denkbar sind, u.a. Vierjahreszeiten (1981/82).

Der Song Video killed the Radio Star der Buggles entsteht. Wenig später wird dazu ein Video produziert, das in privaten Clubs gezeigt wird. Im August 1981 strahlt MTV (Music Television) diesen Clip im Fernsehen aus.

Eine Art Filmclip war mit den »Soundies« für Jazzbands schon in den 30er Jahren produziert worden. Videoclips wurden nach 1975 vereinzelt realisiert.



22

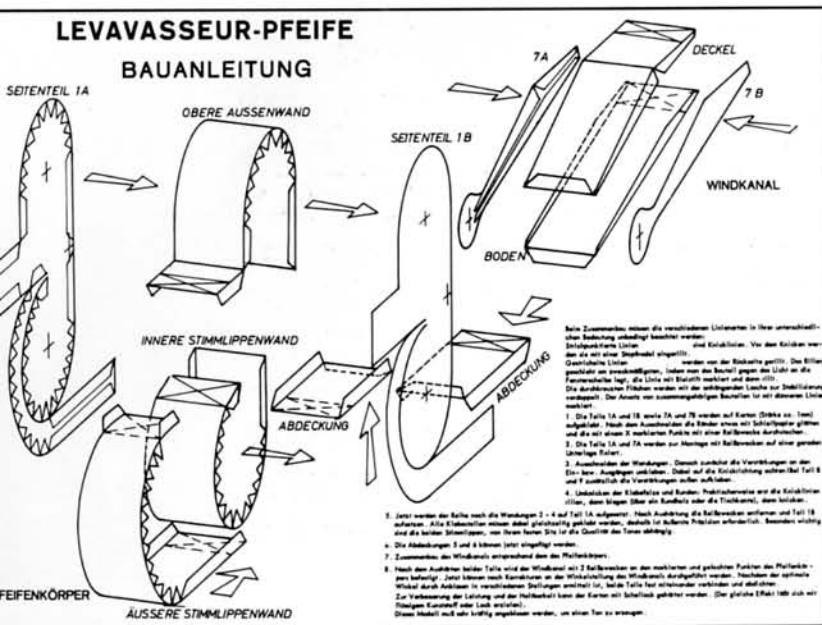


23

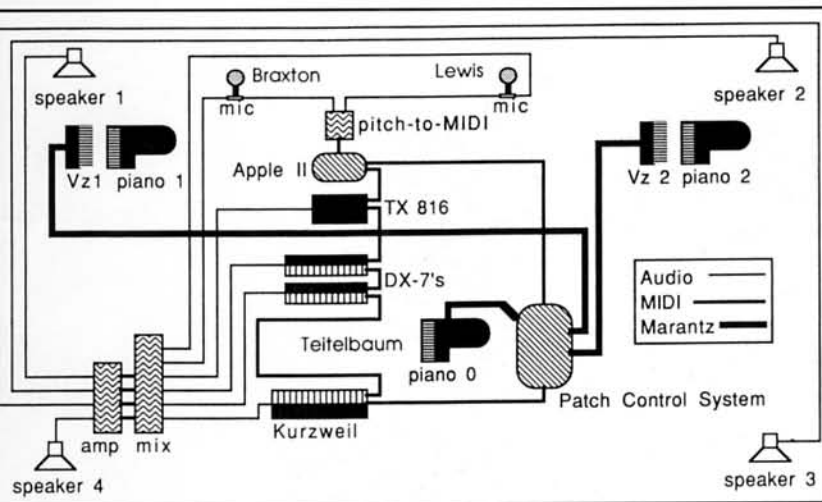
21 Igor Sacharow-Ross, Koordinat System, Klang-Objektbild mit Spiegeln, holografischen und elektronischen Elementen (Ausschnitt), 1976

22 Plakat der Ausstellung »Für Augen und Ohren«, Akademie der Künste, Berlin, 1980

23 Porträtmontage Dieter Schnebel/John Cage, 1977, von Hans Kumpf



24



25

- 24 Gunter Demnig, Bauanleitung für eine Infraschall-Pfeife, 1985
- 25 Richard Teitelbaum, Schaltschema für Concerto grosso, für menschliche Solisten und künstliches Orchester, 1985
- 26 Llorenç Barber, Partitur für ein Glockenkonzert
- 27 Ben Vautier, Réve d'Amour, Music for La Monte Young, 1986; Objekt mit aufgeklebter Schallplatte und tönendem Blechkreisel

1981

Paul Panhuysen beginnt (mit Johan Goedhart) mit Saiteninstallationen.
Ellen Fullman beginnt mit langen Saiteninstallationen.
Mauricio Kagel, RRRRRRR... Eine Radiophantasie.
Ulrich Eller beginnt mit Zeit, Bewegung und Klang zu arbeiten.
Gründung der Galerie gelbe Musik durch Ursula Block (Schwerpunkt der Galerie sind Künstlerschallplatten).

Laurie Anderson, O Superman (for Massenet) erreicht den zweiten Platz in der britischen (Rocksingel) Hitparade.

1982

Hans Peter Kuhn arbeitet an Performances, Hörstücken, Installationen; Theaterproduktionen zusammen mit Robert Wilson (zuletzt 1996 Hamlet nach Shakespeare).

Gordon Monahan: Speaker swinging in der Mercer Union Gallery, Toronto.

Intermediale ›Rollenwechsel‹, Hamburg, Konzeption von Helga de la Motte-Haber, durchgeführt zusammen mit Anne-Marie Freybourg, Matthias Osterwold, Barbara Barthelmes.

1983

Erstes Sound-Symposium in St. Johns, Neufundland.

David Rokeby präsentiert sein computergesteuertes Very Nervous System, das von einer Videokamera aufgenommene Bewegungen in Klang übersetzt.

›Der Hang zum Gesamtkunstwerk‹, Wanderausstellung, Konzeption von Harald Szeemann.

Gründung der ›Freunde Guter Musik in Berlin‹ (seit 1983 geleitet von Matthias Osterwold; seit 1992 gemeinsam mit Ingrid Buschmann und Dieter Scheyhing).

Seit Mitte der 80er Jahre arbeiten viele Künstler im Zwischenbereich von Visuellem und Akustischem. Klangskulpturen und Klanginstallationen entwickeln sich neben dem Ausstellungs- und Konzertbetrieb zu vielfältigen eigenständigen Formen.

1984

Robin Minard verläßt die traditionelle kompositorische Arbeitsweise und wendet sich Installationen zu: Music for Environment, Diffusion, Montréal 1984.

Tom Johnson konzipiert das radiophone Stück Signale; in folgenden Jahren entsteht eine größere Zahl von Radiostücken.

Claus Böhmler: Universum, Hör- und Sprechgarnitur.

Luigi Nono: Prometeo (Überarbeitung der elektro-akustischen und instrumentalen Teile 1985).

1985

›Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts‹, Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart, Konzeption von Karin von Maur.

›Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst‹, Wanderausstellung, Konzeption von Michael Baudson.

›Klangskulpturen '85‹, Städtische Galerie Würzburg.

Sarkis: La Chambre Sourde, Trio avec Piano, Viola d'amour, Flute de Guatemala.

Erstes Audio-Art-Symposium, Stuttgart, Folgeveranstaltungen 1986 Hasselt (Belgien), 1988 im Rahmen der Ars Electronica in Linz.

Gunter Demnig beginnt ›Instrumente‹ für Infraschall zu bauen (Abb. 24).

Erstes Festival ›Urban Aborigines‹ in Berlin, Konzeption von Matthias Osterwold (der Schwerpunkt ›Japan‹ wurde 1992 zum Ereignis).

1986

Ben Vautrier: Rêve d'Amour, Music for la Monte Young, Schallplatten als Teile von Skulpturen (Abb. 27).

Graham Weinbren und Roberta Friedman: The ErlKing, interaktives Video zu Franz Schuberts Erlkönig (Abb. 28).

1987

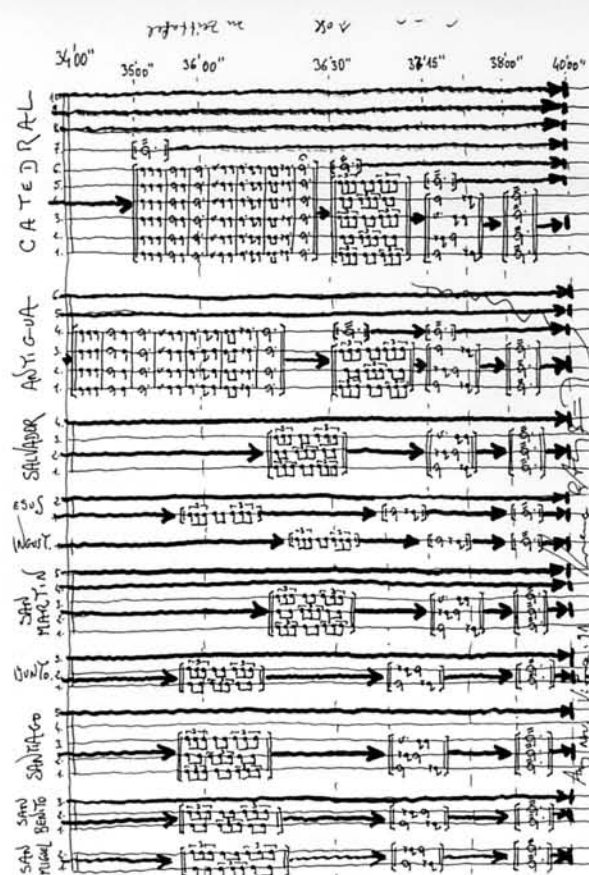
Bill Fontana: Erste Satelliten-Ohrbrücke Köln – San Francisco auf der ›Acustica International‹, Konzeption von Klaus Schöning.

Thema der ›Ars Electronica‹, Linz, ist ›Der freie Klang‹, Konzeption von Gottfried Hattinger.

Richard Teitelbaum, Golem I für Computermusiksystem, ein ›work in progress‹ entsteht (u.a. auch in Gestalt einer Video-Oper).

Basso continuo für Feuer und Luft; Andreas Oldörp versucht durch das Abbrennen von Pfeifen eine unmittelbare Umsetzung von Licht in Klang. In den folgenden Arbeiten, z.B. Singende Flammen (1988), Quinte (1994; Abb. 30), brennen Flammen in Glasröhren, deren Größe und Anordnung vom Raum abhängt. Die Flammen erzeugen durch ihre innere Frequenz sowohl Licht als auch Ton.

Der ORF (Österreichische Rundfunk) richtet das ›Kunstradio‹ ein (Leitung Heidi Grundmann), das eine ähnliche Funktion übernimmt wie das Studio für akustische Kunst des WDR in Köln (Leitung Klaus Schöning), das erst 1991 seinen Namen erhält. Die Produktionen bewegen sich im Feld zwischen Hörstücken und Klanginstallationen.



26



27



28

1988

Jack Ox malt Symphonie no 8 (nach Anton Bruckner).

Llorenç Barber, erstes Konzert für die Kirchenglocken einer Stadt (Oteniente für Valencia, Spanien), vgl. Abb. 26.

Ausstellung ›Broken Music. Artist's Recordworks‹, Berlin (1989 in Gent und Grenoble), Konzeption von Ursula Block und Michael Glasmeier.

Wolfgang Mitterer: Partitur für Sortisatio, für VC, Orgel und Computer (Abb. 29), eine Kombination von gesampelten und gespielten Klängen.

1989-1990

Hanne Daboven: opus 26, für Streichquartett.

1990

›Bauhütte Klangzeit‹, Wuppertal, Festival und Katalog, Konzeption von Johannes Wallmann.

›Virtuelle Welten‹ ist Thema der ›Ars Electronica‹, Linz.

28 Graham Weinbren/Roberta Friedman, The ErlKing, Installation im Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1986

29 Wolfgang Mitterer, Partitur für Sortisatio, für VC, Orgel und Computer, 1988-89

30 Andreas Oldörp, Quinte, 1994; Objekt mit ›singenden‹ Flammen

Rebecca Horn: Concert for Anarchy (Konzertflügel, Metall, Motoren).

Die Donaueschinger Musiktage öffnen sich für Klanginstallationen; beteiligte Künstler in diesem und den folgenden Jahren: Rolf Julius, Takehisa Kosugi, Christina Kubisch, Johannes Goebel, Bill Fontana, Josef Anton Riedl, Sabine Schäfer.

Sabine Schäfer beginnt mit den Topophonien (Sprache, Musik, Elektronik, Video).

Zbigniew Rybczynski: Trauermarsch, Videoclip zu Chopins Klaviersonate b-moll. Rybczynski wendete sich in den 80er Jahren vom experimentellen Film hin zum ›ClassicClip‹.

1991

Ausstellung ›Video Time – Video Space‹ als Retrospektive der Werke Nam June Paiks, Städtische Kunsthalle Düsseldorf.

Gründung der ›KlangArt‹ in Osnabrück, Konzeption von Bernd Enders.

›Sound Culture‹, Sydney, Folgeveranstaltungen 1993 in Tokyo, 1996 in San Francisco.

1992

Uraufführung von John Cages One¹¹ and 103 (Film und Orchester) in Köln.

Andrea Sodomka arbeitet unter Benutzung von Biofeedbackgeräten am sinnlichen Übergang von Licht und Klang.

1993

Ingo Güttler, Wir messen nicht, wir raten (Granit, Elektronik).

Jack Ox, Visual Performance of The Ursonate von Kurt Schwitters.

›The Arts for Television – Image/Theatre/Literature/Dance/Music/Television‹ Ausstellung im Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

›Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft‹, Konzeption von Wulf Herzogenrath.

Steve Reich und Beryl Korot, The Cave, Video-Oper.

Gründung des ›Atelier des recherches et créations acoustiques, Espaces Nouveaux‹, Paris, Leitung: Louis Dandrel.

1993-1994

Bill Viola, Video zu Déserts von Edgard Varèse, das ursprünglich zur Kombination mit einem Film geplant war.

Mauricio Kagel: Nah und Fern, radiophones Stück für Glocken und Trompeten.

1994

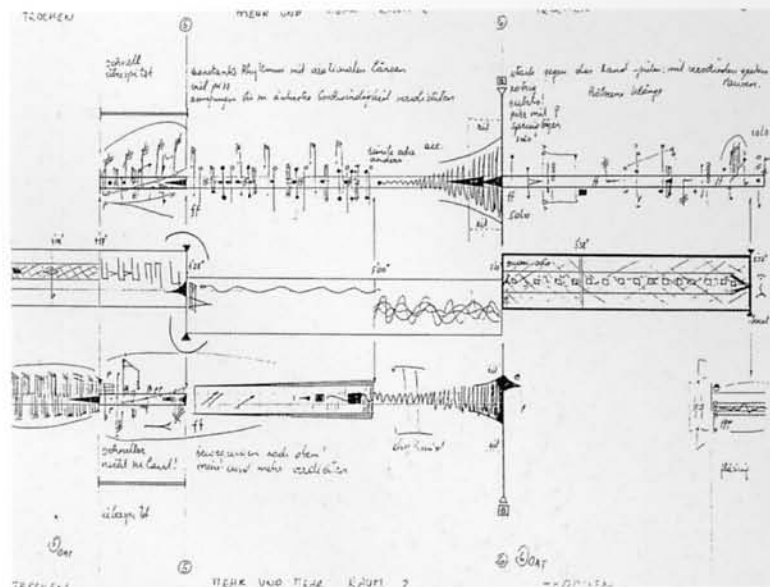
Wolfgang Mitterer: Waldmusik für ein Sägewerk, 3 Holzarbeiter, Singstimme, Dialektsprecher, 13 Hackbrettspieler und Lautsprecher.

›Irrton‹, Festival der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Konzeption von Sabine Sanio, Bettina Wackernagel, Susanne Winterfeldt.

›Zeitgleich‹, Ausstellung in Hall und Innsbruck, erster Klangkunst-Katalog mit CD-Rom, Konzeption von Heidi Grundmann.

›Klingende Dinge – Sounding Things‹, Ausstellung im Schloß Ottenstein (Niederösterreich), Konzeption von Gottfried Hattinger.

›Multiple Sounds‹, Festival in Maastricht an historischen Plätzen. Eröffnung mit Klangort von Johannes Schmidt-Sistermanns für einen 8-Ton a capella Chor, öffentlichen Raum und 24 Innenbereiche.



1995

›SoundArt 95‹, Festival im Stadtraum von Hannover, Konzeption von Georg Weckwerth, Robert Jacobsen, Hans Gierschik.

›Horizontal Radio‹, weltweites Radio und Internetprojekt, Konzeption von Heidi Grundmann.

›Klangskulpturen, Augenmusik‹, Ausstellung im Ludwig Museum, Koblenz, Konzeption von Daniëlle Perrier.

Der SFB eröffnet die ›Klanggalerie‹ (Konzeption von Manfred Mixner) mit Tableau I-III, Hörbild von Sabine Schäfer.

Johannes Wallmann: Glocken Requiem, Dresden, für 129 Kirchenglocken anlässlich des Gedenkens an das Ende des Zweiten Weltkriegs.

Manos Tsangaris: Wortmühlen, Wandinstallation; Licht- und Luftmaschine.

›Sonderton: Musik, Labyrinth, Kontext, Performance und Installation, Offenes Kulturhaus Linz, Konzeption von Thomas Dézsy und Christian Utz.

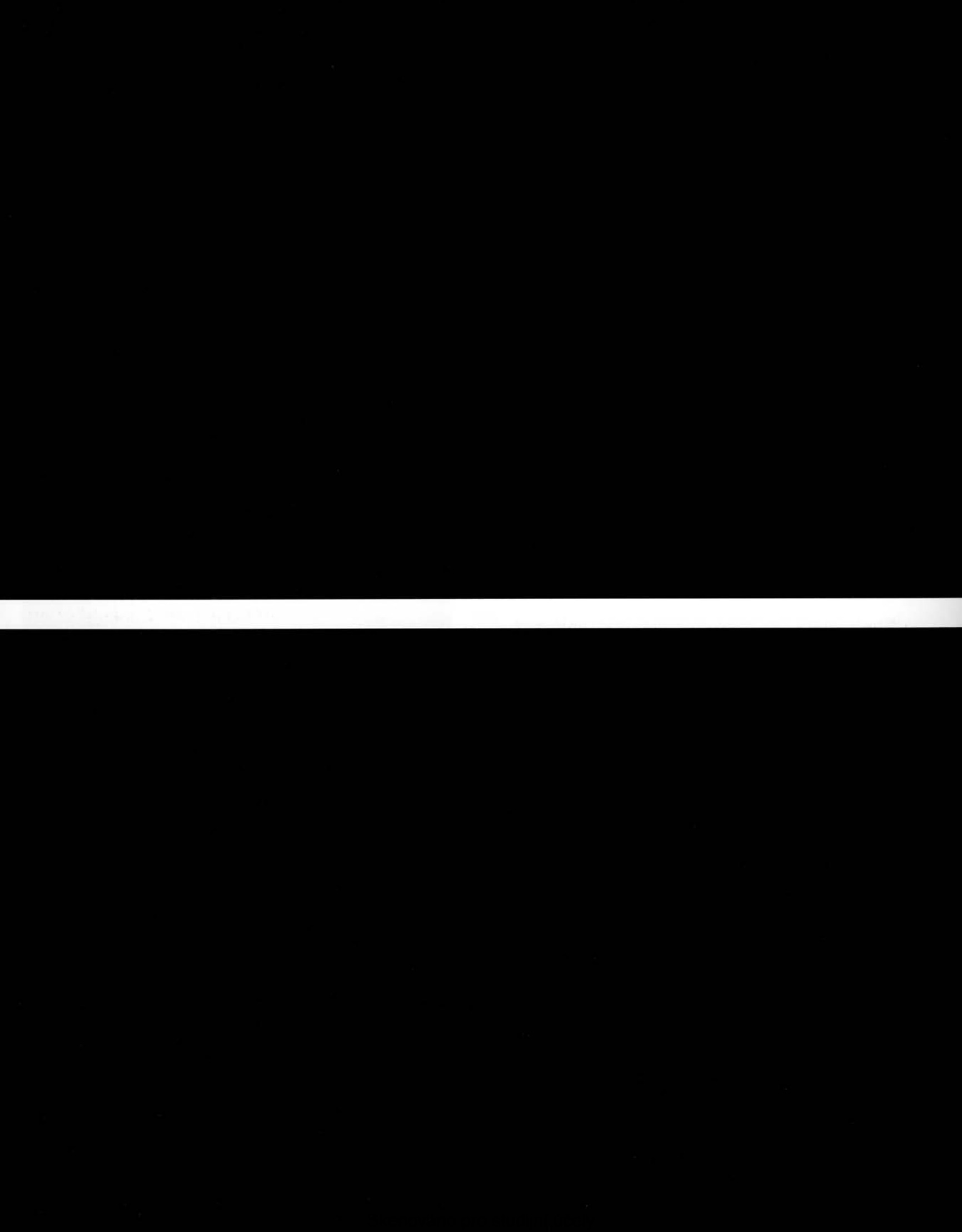
Winfried Ritsch: House of Sounds, Klangarbeit im Internet.

Karlheinz Stockhausen: Helikopter Streichquartett.

1996

Das Internationale Musikinstitut Darmstadt realisiert anlässlich seines 50jährigen Jubiläums ein audiovisuelles Projekt von Richard Kriesche und Simon Stockhausen, das eine Video-Konferenzschaltung zwischen Darmstadt und Graz vorsieht.





literatur / register

ausgewählte literatur

Weitere Literaturangaben zu einzelnen Künstlern siehe Seiten 34-183

spartenübergreifende darstellungen

Het Apollohuis. Five Years 1985-1990, Dokumentation, Eindhoven 1990

Ars Electronica, Ausstellungskataloge Linz 1987 ff. [vgl. auch Im Netz der Systeme]

Art & Experimental Music [Themenheft], Studio International 192, 1976, Nr. 984

Audio Scene '79. Veranstaltungsreihe zum Thema Sound, Medium der bildenden Kunst, Wien 1979

Für Augen und Ohren – Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1980

René Block → Samling ...

Decade. The First Ten Years of The Music Gallery [Auszüge aus der Zeitschrift Musicworks], Toronto 1985

Dialogue. Kunst, Musik, Poesie, hrsg. v. Rainer Goetz, Würzburg 1995

Echo. The Images of Sound, Ausstellungskatalog Het Apollohuis, hrsg. v. Paul Panhuysen, Eindhoven 1987 [vgl. auch René van Peer, Echo II ... Interviews]

Ecouter par les yeux. Objets et environnements sonores, Ausstellungskatalog Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1980 [mit Bibliographie]

Geräusche. Eine Ausstellung, Ausstellungskatalog Museum für Gestaltung, Basel 1993

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Ausstellungskatalog, Aarau 1983

Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. v. Karin von Maur, München 1985

Der Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Design, hrsg. v. Arnica-Verena Langenmaier, München 1993

Klangräume, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Landeshauptstadt Saarbrücken, Saarbrücken 1988

Klangräume – Raumklänge, hrsg. v. Jürgen Wörenkemper, Kassel 1991

Klangzeit Wuppertal '92. Zeitklang in Landschaft und Architektur. Bauhütte Klangzeit Wuppertal, hrsg. v. Johannes Wallmann, Wuppertal 1992

Klingende Dinge, Ausstellungskatalog Galerie Schloß Ottenstein, hrsg. v. Gottfried Hattinger, Auroldmünster 1994

Moltkerei Werkstatt. Projekte 1981-1994, Dokumentation, Köln 1994

Im Netz der Systeme. Für eine interaktive Kunst, Dokumentation anlässlich der 'Ars Electronica', Linz 1989, hrsg. v. Gerhard Johann Lischka und Peter Weibel [= Kunstforum International Bd. 103, Sept./Okt. 1989]

Paris ville lumière. Projets d'artistes pour l'espace public parisien, Ausstellungskatalog Espace Electra, Paris 1993

René van Peer, Interviews with Sound Artists taking part in the festival 'Echo. The Images of Sound II', Het Apollohuis, Eindhoven 1993

Raum, Zeit, Stille. Ausstellung zum Jahr der Romanischen Kirchen in Köln, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, hrsg. v. Wulf Herzogenrath, Köln 1985

Rubato. Sechs Künstlerinnen und Künstler im Grenzbereich der bildenden Kunst und Musik, Hamburg 1991

Samling, Sammlung, Collection Block, Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1992

von cordula jasper und volker straebel

Sehen um zu Hören. Objekte und Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf, hrsg. v. Inge Baecker, Düsseldorf 1975

Sonorità Prospettiche (Perspective sonorities). Suona, Ambiente, Immagine, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Franco Masotti, Roberto Masotti, Veniero Rizzardi und Roberto Taroni, Rimini 1982

Sound/Art, Ausstellungskatalog The Sculptor Center New York, BACA/DOC Gallery, Brooklyn, New York 1983

Sound/Vision, Ausstellungskatalog Plymouth Arts Center, Spacex Gallery, Exeter 1985

Sound. An Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Spaces, Ausstellungskatalog Institute of Contemporary Art, Los Angeles 1979

A Sound Selection. Audioworks by Artists, Ausstellungskatalog Artists Space, New York 1980

Die Stillen. Klangräume, Klanginstallationen, Klangwelten, Ausstellungskatalog Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 1994

Zeitgleich, Ausstellungskatalog Haus der Modernen Kunst, Hall, Tirol, und Transit Verein, Innsbruck, Wien 1994

theorie

Klaus-Ernst Behne, Gehört, gedacht, gesehen: zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik, Regensburg 1994

Sabine Breitsameter, 'Vom Hören des Alltags. Verluste, Segmentierungen, Klanginstallationen in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 13, 1992, S. 10-15

Gustave Bourgogne, La peinture musicale, Qu'est que le musicalisme?, Paris 1990

Bricolages sonores [Themenheft], Positionen. Beiträge zur neuen Musik 25, 1995

Collette Chattopadhyay und Josef Woodard, 'Noisemakers. Sound Art in the Nineties' in Artweek 23, 16, 21. Mai 1992, S. 4 f.

Jürgen Claus, Treffpunkt Kunst. Gegenwart und Zukunft des Schöpferischen in Natur, Medien, Politik, Bonn 1982

Jürgen Claus, ChippuppKunst. Computer, Holographie, Kybernetik, Laser, Frankfurt/Main 1985

Environments of Musical Sculpture You Can Build, hrsg. v. John Grayson, Vancouver 1976

Bulat M. Galeyev, 'The Fire of Prometheus. Music-Kinetic Art Experiments in the USSR' in Leonardo 21, 1988, Heft 4, S. 383-396

C. Greenberg, 'Intermedia' in Arts Magazine 56, 2, Okt. 1981, S. 92 f.

Der hörbare Raum [Themenheft], Daidalos 17, 1987

Klaus Hübner, Lärm-Reise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik, Augsburg 1992

Interaktive Musik [Themenheft], Positionen. Beiträge zur neuen Musik 21, 1994

Kinetic Art. Theory and Practice. Selections from the Journal Leonardo, hrsg. v. Frank J. Malina, New York 1974

Hugo Kükelhaus, Hören und sehen in Tätigkeit [Zürcher Beiträge zur Medienpädagogik], Zug 1978

Bernhard Leitner, Ton: Raum. Sound: Space, Köln 1978

Michael Lentz, ›Musik? Poesie? Eigentlich ... Lautpoesie. Musik nach 1945‹ in Neue Zeitschrift für Musik 157, 1996, Heft 2, S. 47-55

Maschinenmusik [Themenheft], Neue Zeitschrift für Musik 156, 1995, Heft 2

Andrew McLennan, ›A Brief Topography of Australian Sound Art and Experimental Broadcasting‹ in Continuum (Australien) 8, 1994, Heft 1, S. 302-317

Robin Minard, Klangwelten. Musik für den öffentlichen Raum, Akademie der Künste, Berlin 1993

Helga de la Motte-Haber, ›Die Ästhetisierung der Umwelt‹ in Musik-Psychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Bd. 2, 1985, S. 7-14

Helga de la Motte-Haber, ›Zum Raum wird hier die Zeit‹ in Österreichische Musikzeitschrift 41, 1986, Heft 6, S. 282-288

Helga de la Motte-Haber, Musik und Bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990

Musik und Raum, hrsg. v. Thüning Bräm, Basel 1986

Musik und Raum. Kunsträume [Themenheft], Positionen. Beiträge zur neuen Musik 8, 1991

Musik und Technik [= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Bd. 36], hrsg. v. Helga de la Motte-Haber und Rudolf Frisius, Mainz 1996

Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen, hrsg. v. Georg Jappe, Köln 1989

S. Reynolds, ›Chill, the New Ambient. Muzak of the Fears‹ in Artforum 33, 1995, Heft 5, S. 60 ff.

David Rosenboom, Biofeedback and the Arts, Aesthetic Research Center of Canada, Vancouver 1976

Richard Murray Schafer, The Tuning of the World, New York 1977 [dt: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens, Frankfurt/Main 1988]

Christian Scheib, Raum als musik-ästhetische Kategorie, Diplomarbeit Hochschule für Musik Wien 1987

Sichtbare Musik [Themenheft], Positionen. Beiträge zur neuen Musik 14, 1993

Le sonore et le visuel, hrsg. v. Jean-Yves Bosseur, Paris 1991 [engl: Sound and the Visual Arts. Intersections Between Music and Plastic Arts Today, Paris 1993]

Sound by Artists, hrsg. v. Dan Lander und Micah Lexier, Toronto 1990 [mit Bibliographie]

David Toop, ocean of sound. aether talk, ambient sound and imaginary worlds, London/New York 1995

Barry Truax, ›The Soundscape and Technology‹ in Interface 6, 1977, S. 1-8

Barry Truax, Acoustic Communication, Norwood 1984

Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören [Schriftenreihe Forum, Bd. 2], hrsg. v. Uta Brandes, Göttingen 1994 [mit Bibliographie]

Hans U. Werner, Soundscapes. Akustische Landschaften. Eine klangökologische Spurensuche, Basel 1991

Klanginstallationen

Acustica International. Klangskulpturen Metropolis Köln / Through the Golden Gate. Satelliten-Ohrbrücke Köln – San Francisco (Bill Fontana), Ausstellungskatalog WDR und Museum Ludwig, Köln, hrsg. v. Gerhard Kolberg und Klaus Schöning, Köln 1987

Sam Auinger → Garten

Sam Auinger → Secrets...

Barbara Barthelmes, ›Musik in Landschaft und Architektur. Zur Ästhetisierung der Umwelt in Klanginstallationen und musikalischen Enviroments‹ in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 9, 1991, S. 15-20

Andres Bosshard, ›Aufführung als Erzeugen von Klang und Raum‹ in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 26, 1996, S. 39-42

Alvin Curran, ›Music from the Center of the Earth. Three Large-Scale Sound-Installations‹ in Leonardo Music Journal 1, 1994, S. 1-8

Ulrich Eller, Ausstellungskatalog Berliner Kunstverein/Stadtgalerie Saarbrücken, Berlin 1992

Peter Erskine → Bruce Odland

Golo Föllmer, Klanginstallation und öffentlicher Raum Magisterarbeit Technische Universität, Berlin 1995

Bill Fontana → Acustica...

Bill Fontana, ›The Relocation of Ambient Sound. Urban Sound Sculpture‹ in Leonardo 20, 1987, Heft 2, S. 143-147

Garten der Zeiträume. Klanginstallation von Bruce Odland und Sam Auinger, Ausstellungskatalog Schloßmuseum Linz, hrsg. v. Wilfried Seipel, Linz 1990

Frank Gollmann – Colourfalls, Liquid Crystals, Dokumentation, Mainz 1994

mit Klang, Ausstellungskatalog hrsg. v. Rolf Langebartels, Edition Giannozzo, Bd. 23, Berlin 1982

Klang, Bewegung, Raum. Eine Klanginstallation in den Herrenhäuser Gärten [Walter Fähndrich], hrsg. v. Klaus-Ernst Behne, Hannover 1990

Klanginstallationen, Ausstellungskatalog Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen 1987

Christina Kubisch, ›Grenzgänge. Über klingende Räume und räumliche Klänge‹ in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 5, 1990, S. 8-10

Christina Kubisch. Zwischenräume, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Saarbrücken, hrsg. v. Bernd Schulz, Saarbrücken 1996

Robin Minard. Neptun ... zwischen Himmel und Erde, Ausstellungskatalog Landesmuseum Joanneum, Graz 1996

Musik und Raum, Ausstellungskatalog Mathildenhöhe, Darmstadt 1989

Max Neuhaus, Sound Works, Ostfildern 1994

Bruce Odland → Garten...

Bruce Odland → Secrets...

Carter Ratcliff, ›Max Neuhaus. Aural Spaces‹ in Art in America 75, 10 Okt. 1987, S. 154-163

Sabine Schäfer. Topophonien. Ein künstlerisches Entwicklungsvorhaben. Projektdokumentation, hrsg. v. Sabine Schäfer, Karlsruhe 1994

Secrets of the Sun. Millennial Mediations. A Solar Artwork by Peter Erskine, Sound Installations by Bruce Odland and Sam Auinger, *Ausstellungskatalog Mercati di Traiano, Rom 1992*

George K. Shortess, ›Interactive Sound Installations Using Microcomputers‹ in *Leonardo 20, 1987, Heft 2, S. 149-153*

Karen Frimkess Wolff, ›Drawing with Sound‹ in *Leonardo 24, 1991, Heft 1, S. 23-29*

Klangskulptur

Actes du Colloque ›Jeu, son, espace‹, *Paris 1986*

François und Bernard Baschet → *Plastik...*

François und Bernard Baschet ›Sound Sculpture. Sounds, Shapes, Public Participation, Education‹ in *Leonardo 20, 1987, Heft 2, S. 107-114*

Horst H. Baumann → *Klangobjekte...*

Franz Buchholz → *Klangobjekte...*

Terry Fox. Articulations, Labyrinth, Text Works, *Ausstellungskatalog Goldie Paley Gallery, Philadelphia/University Art Museum, Berkeley/Otis Gallery, Los Angeles/Santa Monica Museum of Art 1992*

Paul Fuchs. Carry B, *Ausstellungskatalog Kulturzentrum Gasteig, München/Kunstraum Klosterkirche Traunstein, München 1995*

Mayo Graham – Another Dimension, *Ausstellungskatalog National Gallery of Canada, Ottawa 1977*

Stephan von Huene – Klangskulpturen, *Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1983*

Joe Jones – Music Machines From The Sixties Until Now, *Ausstellungskatalog Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1990*

Klangobjekte und Laserbilder (Horst H. Baumann und Franz Buchholz), *Ausstellungskatalog ›Klang, Licht, Bewegung‹, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1990*

Klangskulpturen '85, *Ausstellungskatalog Städtische Galerie Würzburg [im Rahmen der Tage der Neuen Musik '85], Würzburg 1985*

Klangskulpturen, Augenmusik. Grenzgänge zwischen Musik und Plastik im 20. Jahrhundert, *Ausstellungskatalog Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Koblenz, hrsg. v. Daniëlle Perrier, Koblenz 1995*

Alvin Lucier – Klangskulpturen, *Ausstellungskatalog Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1991*

Martin Riches Machines, *Ausstellungskatalog Museum der Elektrizität, Hamburg 1995*

Plastik + Musik (François und Bernard Baschet), *Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln, Köln 1971*

Wolfgang Rainer und Kurt Weidemann, Walter Giers. Elektronische Kunst, *Berlin 1987*

Sound Sculpture: A Collection of Essays by Artists Surveying The Techniques, Applications and Future Directions of Sound Sculpture, *Ausstellungskatalog Vancouver Art Gallery, hrsg. v. John Grayson, Vancouver 1975*

Peter Vogel, *Ausstellungskatalog Galerie Carzaniga & Ueker, Basel 199*

performance

Maryanne Amacher → *Helga de la Motte-Haber*

Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance, Musik, Ästhetik, Berlin 1989*

Henning Christiansen → *Michael Glasmeier*

Michael Glasmeier und Niko Tenten, ›Pick-up on Henning Christiansen‹ in *Siksi 1991, Heft 4, S. 4-16*

RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the Present, New York 1979, 2. veränderte und erweiterte Auflage 1988*

Happenings and Other Acts, hrsg. v. Mariellen R. Sandford, *London/New York 1995*

Interferenzen I [und II]. *Performance-Kunst in Bewegung, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst, Wien 1991*

Alfred Jan, ›Survival Research Laboratories‹ in *High Performance 8, 1985, Heft 2, S. 32-35*

Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozeß, München 1993*

Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings, New York 1966*

Helga de la Motte-Haber, ›In den Extremen der Dynamik. Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften‹ in *Positionen. Beiträge zur neuen Musik 10, 1991, S. 33-36*

Musik, Labyrinth, Kontext. *Musikperformance, Festivalbuch ›Das innere Ohr‹, Kulturhaus Linz, hrsg. v. Thomas Dézsy und Christian Utz, Linz 1995 [= Sondernummer Ton]*

Winfried Nöth, *Strukturen des Happenings, Hildesheim/New York 1972*

Outside the Frame. *Performance and the Object. A Survey History of Performance Art in the USA since 1950, Ausstellungskatalog Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland 1994*

Performance Art [Themenheft], Studio International 192, 1976, Nr. 982

Performance und kein Ende, Dokumentation Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1986

Survival Research Laboratories → Alfred Jan

medien

Rudolf Arnheim, *Radio. An Art of Sound, London 1936 [dt: Rundfunk als Hörkunst, München 1979]*

Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien, München 1990*

Broken Music. *Artist's Recordworks, Ausstellungskatalog Daadgalerie Berlin, hrsg. v. Ursula Block und Michael Glasmeier, Berlin 1989 [mit Bibliographie]*

Klaus vom Bruch. *Arbeiten 1987-1989, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1989*

Clip, Klapp, Bum. *Von der visuellen Musik zum Musikvideo, hrsg. v. Veruschka Bódy und Peter Weibel, Köln 1987*

Reinhard Döhl, *Das Neue Hörspiel [= Geschichte und Typologie des Hörspiels, Bd. 5], Darmstadt 1988*

Evan Eisenberg, *The Recording Angel. Explorations on Phonography, New York 1986 [dt: Der unvergängliche Klang. Mythos und Magie der Schallplatte, Frankfurt/Main 1990]*

Hörstücke [Themenheft], Positionen. Beiträge zur neuen Musik 15, 1993

Intermedia [Themenheft], Positionen. Beiträge zur neuen Musik 16, 1993

Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft, Festivalbuch, hrsg. v. Mediale-Büro, Hamburg 1993

Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt/Main 1969

Neues Hörspiel. Texte, Partituren, hrsg. v. Klaus Schöning, Frankfurt/Main 1969

Nam June Paik, Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen, Briefe, Texte, hrsg. v. Edith Decker, Köln 1992

Nam June Paik. Eine Data Base, Ausstellungskatalog Biennale di Venezia, hrsg. v. Klaus Bussmann und Florian Matzner, Ostfildern 1993

Radio Rethink. Art, Sound and Transmission, hrsg. v. Dan Lander und Daina Augaitis, Banff 1994

The Record as Artwork. From Futurism to Conceptual Art, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Germano Celant, Fort Worth 1977

Klaus Schöning, Hörstückbeschreibung. Zur Audiothek Documenta 8, Kassel 1987

Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, hrsg. v. Edith Decker und Peter Weibel, Köln 1990

Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde, hrsg. v. Douglas Kahn und Gregory Whitehead, Cambridge, Mass./London 1992

Zeitgenössisches Hörspiel [Themenheft], Akzente. Zeitschrift für Literatur 16, 1969, Heft 1

künstler zwischen den sparten

Terry Allan → Colette Chattopadhyay

Llorenç Barber → Rubén Lúpez Cano

Peter Behrendsen, ›Musik aus und über Musik. Nicolas Collins – ein amerikanischer Live-Elektronik-Komponist‹ in MusikTexte 48, Febr. 1993, S. 4-8

Rubén Lúpez Cano, ›Stimmen der Städte. Zu den Glockenkonzerten von Llorenç Barber‹ in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 27, Mai 1996, S. 45-48

Colette Chattopadhyay, ›A Conversation with Terry Allen‹ in Artweek 24, 14, 22. Juli 1993, S. 11 f.

Carlfriedrich Claus. Lautprozeß-Raum, Ausstellungskatalog Städtische Kunstsammlung Chemnitz, hrsg. v. Susanne Anna, Chemnitz 1995

Nicolas Collins → Peter Behrendsen

Shaun Davies ›The Melodic Voice Box. [Interview with Paul DeMarinis]‹ in Essays in Sound, Sydney 1992

Paul DeMarinis → Shaun Davies

Paul van Emmerik, ›Cage-Bibliographie 1939-1985‹ in Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart 5, 1984/85, S. 394-431

Gün. Arbeiten 1991-92, Ausstellungskatalog Aya Jirini Exhibition, Istanbul 1992

Felix Hess, ›Electronic Sound Creatures‹ in Prerational Intelligence in Robotics. From Sensorimotor Intelligence to Collective Behavior, Zentrum für interdisziplinäre Forschung, Universität Bielefeld, Report 10, Mai 1994, S. 63-68

Douglas Hollis → Meredith Tromble

Rolf Julius. Small Music (Grau), hrsg. v. Bernd Schulz und Hans Gercke, Heidelberg 1995

Mauricio Kagel. Theatrum Instrumentorum. Instrumente, experimentelle Klangerzeuger, Akustische Requisiten, stumme Objekte, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1975

Mauricio Kagel, Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele, München 1991

Wolf Kahlen, ›Ein- und Ausatmen von Zeit. Über meine Klanginstallationen, Klangskulpturen, Klangperformances 1970-1991‹ in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 9, 1991, S. 30-36

Ron Kuivila, ›Sound Installations‹ in Words and Spaces, hrsg. v. Stuart Smith und Tom DeLio, Lanhan 1989

Tod Lippy. The Sound of Fluxus. FluxAttitudes, Ausstellungskatalog Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo/Museum of Contemporary Art, New York, hrsg. v. Cornelia Lauf und Susan Hapgoos, Gent 1991

Alvin Lucier, Reflections. Interviews, Scores, Writings, hrsg. v. Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln 1995

Christian Marclay, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1994

Gordon Monahan → Matthias Osterwold

Bert Noglik, Klangspuren. Wege improvisierter Musik, Frankfurt/Main 1992

Achille Bonito Oliva und Dario Evola, Mario Sasso. Pictogrammi, Videogrammi, on/off, Rom o. J.

Ed Osborn, ›Local Conditions and Perceptual Concerns. Notes on Several Sound Works‹ in Leonardo Music Journal 1, 1991, S. 89-93

Matthias Osterwold, ›Music from Nowhere. Gordon Monahans fluxoid-solenoide Objekte‹ in Klingende Dinge. Ausstellungskatalog Schloß Ottenstein, hrsg. v. Gottfried Hattinger, Arolzmünster 1994, S. 39-46

Hans Otte. Visuelle Musik. Klänge, Texte, Bilder, Ereignisse, Theater, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hrsg. v. Hans Albert Peters, Baden-Baden 1979

Paul Panhuysen, ›Kunst für das Jetzt für das Leben‹ in Positionen. Beiträge zur neuen Musik 19, Mai 1994, S. 31-35

Don Ritter, ›Interactive Video as a Way of Life‹ in MusicWorks 56, 1993, S. 48-54

Gerhard Rühm, Text, Bild, Musik, Wien 1984

Dieter Schnebel [= Musik-Konzepte, Heft 16], München 1980 [mit Bibliographie]

Dieter Schnebel, Anschläge – Ausschläge. Texte zur neuen Musik, München 1993

Akio Suzuki. Stone, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1994

Eric Tamm, Brian Eno. His Music and the Vertical Color of Sound, Boston 1989, aktualis. Aufl. New York 1995

Mark Trayle, ›Nature, Networks, Chamber Music‹ in Leonardo Music Journal 1, 1991

Meredith Tromble, ›A Conversation with Douglas Hollis‹ in Artweek 24, 18, 23. Sept. 1993, S. 15 f.

La Monte Young, Selected Writings, München 1969

La Monte Young, [Conversation La Monte Young and Marian Zazeela with William Duckworth] in: William Duckworth, Talking Music. Conversations, New York 1995, S. 209-265

Kursive Ziffern verweisen auf Abbildungen, halbfette auf eine ausführliche Darstellung im Kapitel „Künstler und Projekte“

- Abbado, Daniele 128
 Abbenes, Arie 81
 Abe, Shuya 114
 Acconci, Vito 287 f.
 Adam, Andreas 81
 Adorno, Theodor W. 12
 Adrian, Marc 284
 Aezopos, Yannis 228
 Ahrens, Carsten 72, 163
 Albers, Josef 280
 Alberti, Leon Battista 205
 Alexandrow, Grigorij 170
 Amacher, Maryanne 158, 285, 285
 Ampère, André Marie 251
 Anderson, Laurie 7, 8, **34/35**, 34/35, 54, 233, 243, 250, 286, 287 f., 290
 Andó, Roberto 128
 Angelico, Fra 206
 Antheil, George 278
 Appleton, Peter 243
 Arrieu, Claude 280
 Artaud, Antonin 15, 163, 207, 279, 279
 Ashley, Robert 138, 236, 242, 243
 Attali, Jacques 210
 Augustinus 273
 Auinger, Sam 7 f., **36/37**, 36/37, 172, 214
 Austermann, Mechthild 81
 Avraamov, Arsenij 278, 278
 Babbage, Charles 137
 Babbitt, Milton 94
 Babel, Zoro 9, 58
 Bach, Johann Sebastian 106, 127, 251
 Bad Sector 178
 Baecker, Inge 12, 287
 Baginsky, Nicolas Anatol 178
 Ball, Hugo 276
 Bandt, Ros 288
 Baranoff-Rossinó, Wladimir 277
 Barber, Llorenç 9, **38/39**, 38/39, 102, 112, 291, 292
 Barron, Bébé 256
 Barron, Louis 256
 Barthelmes, Barbara 50, 100, 233-239, 290
 Barthes, Roland 210
 Bartók, Béla 127
 Barzun, Henri Martin 276
 Baschet, Bernard 282, 287
 Baschet, François 282, 287
 Bastien, René 245
 Bates, Donald 227
 Baudelaire, Charles 163, 232
 Baudrillard, Jean 126
 Baudson, Michael 291
 Bauer, Conrad 107
 Baumeister, Mary 114
 Baurmann, Gisela 226-229
 Bayle, François 287
 Beach Boys 171
 Beatles 258, 267
 Beethoven, Ludwig van 14, 170
 Behrmann, David 138, 236
 Bell, Alexander Graham 47, 252
 Benjamin, Walter 232
 Bennett, Justin 179
 Bense, Max 262
 Berghaus, Ruth 158
 Bergson, Henri 232
 Berlioz, Hector 207
 Bernhard, Thomas 261
 Bertoia, Harry 17, 243, 281, 287
 Bertoncini, Mario 287
 Besson, Benno 158
 Beuermann, Nicolai 92
 Beuys, Joseph 9, 15, 42, 56, 183, 219, 282, 284
 Bey, Katja von der 98
 Beyer, Frank Michael 177
 Beyer, Robert 281
 Bielecki, Bob 35
 Biggs, Simon 8, 127
 Binás, Sabine 175
 Binder, Konstanze 127
 Birot, Pierre Albert 277
 Bischoff, John 256
 Bischoff, Ulrich 68
 Bitzenhofer, Benedikt 81
 Bizet, Georges 73
 Blaauw, Marco 81
 Bloch, Ernst 135
 Block, René 6, 12, 289
 Block, Ursula 290, 292
 Blonk, Jaap 178
 Blum, Eberhard 122
 Blum, Harold 210
 BMB Con 178, 179
 Boccioni, Umberto 248
 Böcklin, Arnold 13
 Böhme, Jacob 204
 Böhmeler, Claus 291
 Böhlinger, Hannes 68
 Boivin, Jean Marie 90
 Bolt, Dick 155
 Booth, Laura 84
 Bordoni, Isabella 8 f., **112/113**, 112/113, 177
 Börner, Wolfgang 258
 Bosch, Peter 246, 265
 Bosseur, Jean-Yves 242-246
 Bosshard, Andres 8, **40/41**, 40/41
 Boulez, Pierre 108, 116, 207, 247, 282, 285
 Bowie, David 54
 Brahms, Johannes 170
 Branca, Glenn 116
 Brand, Jens 220, 220
 Braque, Georges 14, 276
 Braxton, Anthony 158
 Brech, Martha 54
 Brecht, Bertold 158, 279
 Brecht, George 222, 223, 224, 233, 247 f., 283, 286
 Brede-meier, Reiner 158
 Breindl, Martin **136/137**, 136/137, Farbtafel IV
 Breitsameter, Sabine 213-215
 Brendel, Alfred 234
 Brentano, Clemens 204 f.
 Britten, Benjamin 226
 Brown, Earle 281
 Bruch, Klaus vom 9, **162/163**, 162/163
 Bruck, Wilhelm 80
 Bruckner, Anton 14
 Brümmer, Ludger 177
 Bruszewski, Wojciech 183
 Buchen, Bill 287
 Buchen, Mary 287
 Buchwald, Kurt 183
 Buggles 249, 289
 Bild, Heiner 258-260
 Burke, James 155
 Burroughs, William 248
 Bury, Pol 243
 Buschmann, Ingrid 290
 Bushell, Bohdan 35
 Busoni, Ferruccio 276
 Buuren, Ad van 245
 Byrne, David 54
 Cage, John 6, 13, 15, 35, 56, 76, 94, 104, 114, 117, 127, 176, 183, 204, 205 f., 216, 222-224, 225, 230-234, 236, 242, 247-249, 247, 256, 276, 280-283, 285, 287, 289, 289, 292
 Cahill, Thaddeus 276
 Cale, John 54
 Cardew, Cornelius 236
 Carels, Edwin 144
 Cargnelli, Christof 41
 Carnahan, Sumner 138
 Carter, Elliott 158
 Casper, Co 178
 Cézanne, Paul 206
 Cha, Ouhí 183
 Charles, Christophe 9
 Charles, Daniel 242
 Chávez, Carlos 219, 280
 Chi 178
 Chiari, Giuseppe 183, 283
 Childs, Lucinda 285
 Choloniewski, Marek 181
 Chopin, Frédéric 292
 Chopin, Henry 102, 282
 Choulet, Louis 228
 Chowning, John 253
 Christian, Abraham David 183
 Christiansen, Henning 9, **42/43**, 42/43
 Čiurlionis, Mikalojus K. 12
 Claiborne, Robert 228
 Clair, René 278
 Clark, Catherine 110
 Clinton, Bill 212
 Coho, John 228
 Collins, Nicolas 8, **44/45**, 44/45, 96
 Colt, Samuel 155
 Coltrane, John William 106
 Conjugate 178
 Conrad, Tony 116
 Cook, Lynne 70
 Corbett, John 138
 Corner, Phil 183, 204, 205, 233, 283, 285, 289
 Costa, Claudio 183
 Cotera, Rebecca 228
 Cowell, Henry 278 f.
 Crandon, Mina 147
 Craven, Arthur 15
 Cross, Burnet 127, 281
 Cross, Lowell 242
 Chrysler, Julie 124
 Cunningham, Merce 114, 148, 281
 Curran, Alvin 9, **158/159**, 158/159, 173, 180, 215, 233, 236 f., 285, 287
 Curtis, Alexander 172
 Dahlhaus, Carl 231
 Dandrel, Louis 292
 Daniels, Dieter 247-250
 Darboven, Hanne 14, 272, 289, 292
 Darilyoupolos, Thrafia 183
 Davenport Brothers 147
 Davies, Hugh 236, 243, 245
 Daxl, Heiko 166
 De Keersmaeker, Anne Teresa 144
 De Neuze, Gilbert 155
 Debord, Guy 124, 248
 Delacroix, Eugène 13
 Delaunay, Robert 6
 Delius, Frederick 127
 DeMarinis, Paul 7 f., **46/47**, 46/47, 251 f., Farbtafel II
 Demers, Louis-Philippe 8, 48/49, 48/49, Farbtafel IX, X
 Demnig, Gunter 7 f., **50/51**, 50/51, 290, 291
 Depero, Fortunato 16, 276, 277
 Dery, Mark 66
 Descharrières, Véronique 228
 Deutsch Nepal 178
 Deyhim, Suan 107
 Dézsy, Thomas 293
 Diederichsen, Diedrich 267-269
 Disney, Walt 280
 Dixon, Bill 106
 Dobriban, Arpad 183
 Dohnányi, Christoph von 158
 Dolphy, Eric 267
 Dorfman, Bruce 70
 Dresen, Adolf 158
 Driesch, Roswitha von der 175
 Driscoll, John 180, 236
 Dubuffet, Jean 284
 Duchamp, Marcel 6, 15, 114, 206, 248, 264, 276, 282
 Dufrene, Francois 281
 Dumas, Marlene 68
 Dumreicher-Ivanceanu, Alexander 9, 170 f.
 Duwe, Mickie 177
 Dyffort, Jens-Uwe 175
 Eastley, Max 243, 244, 289
 Edelstein, Phil 236
 Edgar, Ray 236
 Edison, Thomas 251 f.
 Eggebrecht, Hans Heinrich 162
 Eggeling, Viking 277
 Eimert, Herbert 281
 Eisenstein, Sergej Michajlowitsch 170
 Eller, Ulrich 7 f., 16, **52/53**, 52/53, 183, 290, Farbtafel XVI
 Ellington, Duke 127
 Enders, Bernd 292
 England, Phil 44
 Eno, Brian 7 f., 34, **54/55**, 54/55, 250, 288
 Eötvös, Peter 236
 Erhel, Jean-François 228
 Etant Donnés 178, 233
 Fahlström, Öyvind 285
 Fähndrich, Walter 217, 289
 Farocki, Harun 166
 Felber, Bernadette 137
 Feldman, Morton 205, 281
 Fenz, Werner 136
 Ferneyhough, Brian 256
 Ferrari, Luc 284, 286
 Ferrer, Esther 285
 Fetisch Park 178
 Fiala, Erwin 132
 Filou, Robert 283, 288
 Fischer, Jochen 183
 Fischer, Linda 236
 Fischinger, Oskar 170, 171, 278 f., 278
 Föllmer, Golo 92, 216-218
 Fontana, Bill 16, 180, 213 f., 214, 221, 244, 262, 287, 287, 289, 291 f.
 Ford, Mary 258
 Förster, Julia 60
 Forward, Fast 106
 Foucault, Michel 124, 166
 Fox, Terry 7 f., **56/57**, 56/57, 288
 Frank, Roland 92
 Freud, Sigmund 210
 Freybourg, Anne-Marie 290
 Freyer, Achim 9, 134, **158/159**, 158/159
 Friedman, Roberta 291, 292
 Friedrich Kiesler 137
 Friedrich, Caspar David 13

- Fripp, Robert 54
Fritsch, Johannes 236
Fuchs, Paul 7-9, **58/59**, 58/59
Fujishima, Yutaka 176
Fülepp, Ingeborg 166
Fuller, Buckminster 181
Fullman, Ellen 290
Gabriel, Peter 34, 54
Galilei, Galileo 132
Galloway, Kit 289
Ganglbauer, Petra 137
Gare, Lou 236
Gauthier, Douglas 228
Gazzano, Marco Maria 128 f.
Gehlen, Arnold 232
Gertich, Frank 122
Gibb, Stanley 242
Gibson, William 66
Gierschik, Hans B, **60/61**, 60/61, 293
Gillet, Françoise 228
Giorgione 206
Glandien, Lutz B, **160/161**, 160/161, 166
Glasmeyer, Michael 34, 42, 96, 204-206, 292
Glass, Philip 116, 158
Godje, Cilia 74
Goebel, Johannes 292
Goedhart, Johan 181, 290
Goethe, Johann Wolfgang von 14, 102, 264
Goeyvaerts, Karel 21
Gogh, Vincent van 270
Golyschew, Jefim 277
Gomringer, Eugen 262
Görres, Joseph 204 f.
Gorsch, Achim 81
Götz, Karl Otto 249
Goude, Jean-Paul 170
Govan, Elisabeth 228
Goyette, Marie 236
Grainger, Percy 126 f., 281
Gray, Elisha 47
Grieg, Edvard 42
Groschup, Sabine 9, **172/173**, 172/173
Großkopf, Erhard 158, 166
Grundmann, Heidi 263, 291, 293
Guaccero, Domenico 128
Gün B, **62/63**, 62/63
Günschel, Josefine 7 f., **64/65**, 64/65
Gutman, Benny KH 183
Güttler, Ingo 292
Haentjens, Michael 177
Hampel, Gunter 107
Hanayagi, Suzushi 84
Händel, Georg Friedrich 73, 130
Handke, Peter 262
Hanfeld, Folke 183
Harrison, Lou 287
Hartmann, Victor A. 289
Hattinger, Gottfried 36, 264-266, 291, 293
Hawking, Stephen W. 35
Hay, Alex 285
Hay, Deborah 285
Hebel, Johann Peter 135
Hecker, Zvi 227
Heckert, Matt 8 f., **66/67**, 66/67, 178, 264 f., 266, 288, Farbtafel VIII
Hee, Hans 259
Heidsieck, Phil 183
Heile, Björn 80
Heintje 259
Heinz, Günther 166
Helfritz, Hans 183
Henning, Erhardt 228
Henry, Pierre 242, 262, 281, 284
Herriger, Dietmar 183
Hertling, Nele 6, 12, 289
Herzogenrath, Wulf 292
Hespos, Hans-Joachim 162
Hess, Felix 7, **68/69**, 68/69, 180
Hesse, Herrmann 210
Hidalgo, Juan 285, 285
Higgins, Dick 12, 15, 242, 247, 283, 286
Hill, Gary 7 f., **70/71**, 70/71, 288
Hiller, Lejaren 256, 285
Hindemith, Paul 279
Hirsch, Michael 134
Hirschfeld-Mack, Ludwig 278
Hobbs, Christopher 236
Hobijn, Erik 178
Hoffmann, Christine 65
Hofmann, Werner 183
Hofstetter, Aleks 182
Holden, Kim 228
Holowina, Thaddeus 104
Honegger, Arthur 264
Honnef, Klaus 183
Hooft, Wikke 't 179
Horn, Rebecca 292
Horvers, Toine 183
Hoykaas, Madelon 183
Hsien-Chen, Chang 127
Huber, Klaus 162
Huchard, Paul H. 228
Huelsenbeck, Richard 223, 276
Huene, Stephan von 7 f., **72/73**, 72/73, 285, 287
Huffman, Kathy Rae 178
Hulten, Pontus 130
Hunt, Jerry 139, 238, 238, 287
Hutchinson, Gavin 228
Idelberger, Udo 181, 215
Inanna 178
Ingarden, Roman 231
Ives, Charles 6, 127, 209, 276
Ives, George 6
Jackson, Richard 145
Jacobsen, Robert 8, 60, **74/75**, 74/75, 293, Farbtafel III
Jahn, Hartmut 166
Janco, Marcel 276
Janello, Cesar 80
Jardins, Gregory des 108
Jens, Walter 177
Jinshi, Zhu 183
Jobs, Steve 253
Johansson, Sven-Åke 234
Johnson, Tom 122, 181, 216, 265, 289 f.
Jolivet, André 278
Jones, Grace 170
Jones, Joe 173, 180, 230, 284, 286
Jones, Stuart 236
Jovanović, Arsenije **76/77**, 76/77
Jühlich, Michael 289
Julius, Rolf 8, 16, **78/79**, 78/79, 164, 164, 180, 183, 214, 232, 236, 288 f., 292, Farbtafel V
Kafka, Franz 134
Kagel, Mauricio 9, 56, **80/81**, 80/81, 158, 208, 209, 262, 281, 281, 284, 286, 286, 288, 290, 292
Kahlen, Timo 183
Kahlen, Wolf 183, 286
Kahn, Douglas 222-225
Kalve, Martin 236
Kandinsky, Wassily 6, 12, 14, 206, 248, 276
Kant, Immanuel 232
Kapotte Muziek 178
Kaprow, Allan 15, 219, 222-224, 283
Karkowski 178
Katzer, Georg 160, 166
Kaufmann, Friedrich 264, 265
Keißling, Herrmann 183
Keller, Edward 228
Kepler, Johannes 204
Kiebranz, Johannes 107
Kienholz, Ed 286
Kieselbach, Edmund 231
Kiesler, Friedrich 277
Kikauka, Laura B, 178, 238, 265
Kilanowicz, Zofia 145
Kircher, Athanasius 81, 256
Kirchner, Heinrich 58
Kirkeby, Per 42
Klee, Paul 6, 13
Klein, Yves 15, 206, 280, 281, 283
Klink, Gerhard 50
Kneisel, Christian 6-10, 177
Knilli, Friedrich 174, 262
Knittel, Krzysztof 181, 181
Knižák, Milan 284
Knowles, Alison 204
Koenig, Gottfried Michael 256
Koep, Daniel A. 90
Kolb, Richard 261
Köner, Thomas 178
Konfuzius 210
Kong, Chui 228
Kontarsky, Alois 236
Koolhaas, Rem 227
Kopernikus, Nikolaus 132
Kornejewa, Irena 98
Korot, Beryl 292
Kösters, Johannes M. 163
Kosugi, Takehisa 164, 173, 180, 233, 234 f., 242, 284 f., 287, 292
Kowalski, Tom 228
Krause, Wolfgang 178
Krebs, Petra 177
Kreisler, Fritz 126
Kreisler, Josef 126
Kren, Kurt 171
Kretzer, Ernst Ludwig 42
Kriesche, Richard 293
Krutschynich, Alexej 276
Kubelka, Peter 171
Kubisch, Christina 7 f., 16, **82/83**, 82/83, 183, 232, 242 f., 245, 287, 289, 292, Farbtafel I
Kubrick, Stanley 171
Kuhn, Hans Peter 8 f., 16, **84/85**, 84/85, **164/165**, 164/165, 183, 290, Farbtafel XVIII
Kuivila, Ron 8, 46, **86/87**, 86/87, 146, 180
Kumpf, Hans 289
Kunz, Martin 56
Kupković, Ladislav 286
Kurpershoek, Reinier 182
Laibach 178
Lang, Markus 137
Langebartels, Rolf 180 f., 288
László, Alexander 277
Le Corbusier 14, 226, 282
Le Forbici di Manitu 178
Lebkücher, Klaus 175
Lederle, Bernd 228
Lee, Jeanne 107
Léger, Fernand 278
Leitner, Bernhard 7 f., 16, **88/89**, 88/89, 183, 215, 232, 286 f.
Lemberg, Götz 7 f., **90/91**, 90/91
Lerman, Richard 236, 237, 287
Les Rita Mitsouko 170
Lessing, Gotthold Ephraim 13
Lettau, Reinhard 73
LeWitt, Sol 286
Leyk, Dietmar 228
Libeskind, Daniel 227 f., 228
Lietzau, Hans 158
Ligeti, György 171, 256
Limoges, Alain 38
Lindberg, Magnus 256
Linz, Rainer 127
Liss, Eckhart 50
Lotz, Beate 8, **92/93**, 92/93
Lubbe, Martinus van der 182
Lucier, Alvin B, 44, **94/95**, 94/95, 208, 220, 221, 232, 236 f., 242, 285 f.
Lüders, Malte 8, **160/161**, 160/161
Lully, Jean-Baptiste 204
Lux, Antal 166
Lye, Len 170
Lynn, Greg 228, 228
Maceda, José 176, 176
Maciunas, George
Mager, Jörg 278
Magritte, René 273
Malewitsch, Kasimir 128
Mallarmé, Stéphane 206, 248
Manzoni, Piero 15, 267
Marc, Franz 276
Marc, Marc 178
Marchetti, Walter 285
Marclay, Christian B, 44, **96/97**, 96/97, 267, Farbtafel XI
Marinetti, Filippo Tommaso 14, 276
Martenot, Maurice 278, 280
Martusciello 178
Math, Norbert 137
Mathews, Max 253
Mathieu, George 223
Matjuschin, Michail 276
Maubrey, Benoît 8, **98/99**, 98/99, 181, Farbtafel VII
Maur, Karin von 12, 291
McFarland, Daniel 228
McInturf, Michael 228
McLaren, Norman 170, 171
McLuhan, Marshall 210, 272
Mechow, Nina von 182
Mechtler, Peter 137
Mersenne, Marin 251
Messiaen, Olivier 117, 278
Meyer-Eppler, Susanne 120
Meyer-Eppler, Werner 281
Mihm, Christa 107
Milhaud, Darius 278
Minard, Robin 8, 92, **100/101**, 100/101, 175, 217, 218, 245, 290, Farbtafel VI
Minarelli 183
Minck, Bady 9, 170 f.
Minton, Phil 107, 127
Miranda, Fátima 9, **102/103**, 102/103
Miro, Joan 242
Miroglio, Francis 242
Mitterer, Wolfgang 292 f., 293
Miwa, Masahiro 176, 176
Mixner, Manfred 112, 174, 177, 261-263, 293
Moholy-Nagy, László 277-279
Möller, Christian 172
Monahan, Gordon 8, **104/105**, 104/105, 175, 181, 215, 236 f., 238, 265, 266, 290, Farbtafel XIX
Mondino, Jean-Baptiste 170
Mondrian, Piet 128, 206
Mönnich, Rudolf 168
Monnier, Jacques 243

- Monteverdi, Claudio 145
Moormann, Charlotte 114, 284 f., 287
Morris, Butch 96
Morris, Charles W. 216
Morris, Robert 284, 286
Morse, Samuel 155
Moss, David 9, **106/107**, 106/107, 172 f., 177
Motherwell, Robert 15, 281
Motte, Diether de la 173, 288
Motte-Haber, Helga de la 9, 12-17, 78, 82, 88, 118, 207-209, 276-293, 290
Motzkus, Elke 228
Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 251
Mozenigo, Gerolamo 145
Mühl, Otto 283
Müller, Heiner 63
Müller, Katrin-Bettina 64
Mumma, Gordon 236
Mundry, Isabel 256
Muslingauze 178, 179
Mussorgsky, Modest 288
Namchylak, Sainkho 107
Namuths, Hans 223
Nancarrow, Conlon 148, 264, 281
Naumann, Bruce 172 f., 286
Negroponte, Nicholas 155
Neugebauer, Hans 158
Neuhaus, Friedrich 8
Neuhaus, Max 7 f., **108/109**, 108/109, 183, 213 f., 216 f., 217, 219, 243 f., 262, 285, 288, Farbtafel XIV
Neumann, Uli 228
Nico 54
Niepce, Joseph Nicéphore 251
Nikolais, Alvin 242
Nitsch, Herman 283
Nobel, Alfred B. 155
Noel, Ann 183
Nogli, Bert 9, 106 f.
Nolting, Thorsten 140
Nono, Luigi 207, 283 f., 286, 291
Nergaard, Bjørn 9, 42, 42 f.
Normandeau, Robert 255
Nostradamus 152
Nottoli, Giorgio 128
Novalis 13, 15
O Yuki 178
O'Doherty, Brian 205
Odland, Bruce 8 f., **36/37**, 36/37, 172, 214
Olbrisch, Franz Martin 175
Oldenburg, Claes 286
Oldfield, Mark 145
Oldörp, Andreas 183, 291, 293
Oliveros, Pauline 235, 244
Ono, Koichi 183
Orbison, Roy 44
Osborn, Ed 8, **110/111**, 110/111
Osterwold, Matthias 6-10, 233-239, 290 f.
Otte, Hans 230, 231, 287
Ox, Jack 14, 292
Paci Daló, Roberto 8, **112/113**, 112/113, 177
Paik, Nam June 7 f., 13, 42, **114/115**, 114/115, 223, 242, 248 f., 248, 283-285, 284, 287 f., 292
Palestine, Charlemagne 9, **116/117**, 116/117, 178
Panhuysen, Paul 8, **118/119**, 118/119, 180, 215, 243, 245, 265 f., 284, 289 f.
Parkins, Zeena 44
Parlevliet, Nico 180
Parmerud, Åke 255
Partch, Harry 243, 279, 287
Pasquarelli, Gregg 228
Patterson, Ben 15
Paul, Jean 204
Paul, Les 258
Pauline, Mark 288
Paxton, Steve 285
Payne, Jason 228
Peer, René van 154
People Like Us 178
Perkins, Tim 256
Pernoud, Régine 144
Perrier, Daniëlle 12, 293
Perry, Chris 228
Persijn, Jurgien 144, 145
Pestalozza 128
Petigand, Dominique 178
Peymann, Claus 158
Pfenninger, Rudolf 170, 278
Piaget, Jean 207
Picabia, Francis 15, 248
Picasso, Pablo 14, 276
Plessi, Fabrizio 82, 287
Poelzig, Hans 174
Polo, Marco 144
Polock, Jackson 222-224
Pound, Ezra 67
Pratella, Ballila 276
Prevost, Eddie 236
Price, Paul 108
Prince 106
Proust, Marcel 232
Puckette, Miller 255
Pudowkin, Wsewolod 170
Qin, Yufen 7 f., **120/121**, 120/121, 183, Farbtafel XII
Quasha, George 70
Quast, Brigitta 183
Rabinowitz, Sherry 289
Raikowski, Mirosław 183
Rainer, Yvonne 285
Randon, Florian 137
Raspe, Margaret 183
Rauschenberg, Robert 15, 248, 281, 285 f.
Ravenna, Jutta 175
Ray, Man 204-206
Rayleigh, John William Strutt Lord 104
Reagan, Ronald Wilson 44
Reble, Jürgen 178
Reich, Steve 116, 285, 292
Reichert, Manfred 162 f.
Reilly, Bernice 126
Rémus, Jacques 245 f.
Reptilicus 178
Riches, Martin 8, **122/123**, 122/123, 264, 265, 289
Richter, Hans 15, 277
Riedl, Josef Anton 284 f., 287 f.
Riel, Ian van 178
Rihm, Wolfgang 9, **162/163**, 162/163
Riley, Terry 116, 283
Rische, Gerd 166
Risset, Jean-Claude 253
Ritsch, Winfried 293
Ritter, Don 8, **124/125**, 124/125
Robert, Jocelyn 86
Rockwell, John 34
Rohleder, Leo 183
Rokeby, David 290
Roloff, Peter 258-260
Roloff, Wolfgang 258, 259
Ronny 258
Rose, Jon 8, **126/127**, 126/127, 236, 288
Rosenberg, Harold 223
Rosenboom, David 287
Rosenthal, Susken 180
Rosseburg, Kay-Uwe 18-31
Rossum, Frans van 76
Rötzer, Florian 52
Rowe, Keith 236
Roxy Music 54
Rühm, Gerhard 14, 112, 271, 288
Runge, Philipp Otto 12 f.
Ruschkowski, André 253-257
Russolo, Luigi 14, 213, 222, 248, 264, 276, 277 f.
Ruttman, Walther 170, 170, 277, 279
Rybczynski, Zbigniew 170, 292
Rzewski, Frederic 158, 236, 285
Saariaho, Kaija 256
Sabanejev, Leonid 12
Sacharow-Ross, Igor 288, 288
Sainte-Claire Deville 251
Sala, Oskar 279
Salter, Richard 163
Samakh, Erik 245
Sani, Nicola 7 f., **128/129**, 128/129, Farbtafel XV
Sanio, Sabine 230-232, 293
Sarkis 8, **130/131**, 130/131, 287, 291, Farbtafel XVII
Sartorius, Joachim 62
Sasso, Mario 7 f., **128/129**, 128/129, Farbtafel XV
Satie, Erik 6, 42, 54, 130, 209, 213, 245, 249, 276-278, 281
Saussure, Ferdinand de 271
Schaeffer, Pierre 14, 262, 280 f.
Schafer, R. Murray 210-213, 218, 244, 286
Schäfer, Barbara 262
Schäfer, Sabine 231, 293
Schatzl, Leo 7 f., **132/133**, 132/133, 172
Schawinsky, Xanti 280
Schelling, Friedrich W.J. 12 f.
Scheyhing, Dieter 290
Schiller, Friedrich 13
Schmalz, Otto 168
Schmandt, Chris 155
Schmidt, Nadia 90
Schmidt-Langhoff, Ulli 183
Schmidt-Sistermann, Johannes 293
Schnebel, Dieter **134/135**, 134/135, 158, 283 f., 287, 289
Schneider, Sabine Monique 92
Schöffner, Nicolas 183, 242, 282
Schön, Eva-Maria 165
Schönberg, Arnold 134, 276
Schöning, Klaus 81, 263, 291
Schopenhauer, Arthur 13 f.
Schostakowitsch, Dimitri 279
Schubert, Franz 291
Schulte, Frank 107
Schulz, Pit 178
Schulz, Thomas 183, 262
Schumann, Robert 13
Schwerdtfeger, Kurt 278
Schwibbert, Dirk 8, **92/93**, 92/93
Schwitters, Kurt 14 f., 277, 279, 279, 292
Schwitzke, Heinz 261 f.
Scodanibbio, Stefano 112
Scott, Alan P. 152
Seiffarth, Carsten 175
Seitz, Rudolf 58
Seniuk, Jake 148
Serrano, Jacques 245
Sheaff, Lawrence 236
Signer, Roman 181
Simons, Simone 246, 265
Skrjabin, Alexander 6, 12, 276, 277
Sluik, Ron 182
Snow, Michael 183, 284
Sodomka, Andrea 9, **136/137**, 136/137, 172, 292, Farbtafel IV
Sonami, Laetitia 8, **138/139**, 139, 236
Spekle, Roland 116, 178
Spielberg, Steven 171
Spohr, Dietburg 163
Stache, Erwin 175, 181
Staiger, Emil 204
Stansfield, Lisa 183
Steckel, Ronald 183
Stein, Charles 70
Stein, Gertrude 84
Steiner, George 210
Steiner, Lucas 228
Stelarc 235, 237
Steuer, Christian 182
Stockhausen, Karlheinz 15, 94, 108, 114, 116 f., 127 f., 162, 171, 207, 208, 219, 242, 281-284, 281 f., 286, 293
Stockhausen, Markus 81
Stockhausen, Simon 293
Stokowski, Leopold 219
Stone, Oliver 258
Straebel, Volker 219-221
Stratmann, Kyra 7 f., **140/141**, 140/141
Strawinsky, Igor 14
Supper, Martin 221
Suzuki, Akio 8, **142/143**, 142/143, 164, 176, 183, 284
Suzuki, Daisetsu Teitaro 224
Suzuki, Nanae 183
Szalonek, Witold 183
Szeemann, Harald 12, 290
Szely, Peter 41
Takis, Vassilakis 243, 285
Talking Heads 54
Tan, Fiona 178
Tauchert, Hans Jörg 98
Taut, Bruno 14
Teitelbaum, Richard 158, 236, 285, 290, 291
Teschendorff, Della 228
Tesla, Nikola 251
The Hafler Trio 178
The Hub 256
Theremin, Leon (auch Lev Termen) 170, 277
Thevenon, Vincent 228
Tieck, Ludwig 204
Tilbury, John 236
Tinguely, Jean 16, 173, 243, 245, 282, 283
TMRX 178
Torfs, Ana 7 f., **144/145**, 144/145
Toxopeus, Rolf 179
Trautwein, Friedrich 279
Trayle, Mark 8, **146/147**, 146/147, 236
Tremlett, David 183
Trimpin 7 f., **148/149**, 148/149, Farbtafel XIII
Tsangaris, Manos 293
Tschumi, Bernard 227 f., 227 f.
Tsoupaki, Calliope 178
Tudor, David 15, 44, 236, 242, 262, 281, 285, 287
Tyler, John 155
Tzara, Tristan 276
U2 54
Uecker, Günther 286
Uelsberg, Gabriele 150
Unsworth, Ken 183
Utz, Christian 293
Varèse, Edgard 6, 14, 207, 208, 226, 276-280, 282, 282, 292
Vaucanson, Jacques de 264
Vautier, Ben 283, 291, 291
Vedder, Maria 166
Veit-Lup 166
Velte, Eugen Werner 162
Verdi, Giuseppe 170
Vertez, Robert 228

fotonachweis

Vertov, Dziga 279
Vief, Bernhard 270-273
Viñao, Alejandro 255
Viola, Bill 236, 292
Vogel, Peter 123, 150/151, 150/151, 243, 287
Volta, Alessandro Graf 251
Vorn, Bill 8, 48/49, 48/49, Farbtafel IX, X
Vostell, Wolf 15, 173, 249, 262, 282-284, 286
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 204
Wackernagel, Bettina 293
Wada, Junko 9, 84, 142, 164/165, 164/165
Wagner, Richard 6, 12-14
Wahjudi, Claudia 92
Waisvisz, Michel 138, 236
Wallmann, Johannes 292 f.
Wallner, Klara 8, 168
Walz, Peter 137
Warhol, Andy 6, 250
Watt, Jay 281
Weber, Carl Maria von 265
Webern, Anton von 171
Weckwerth, Georg 6-10, 172, 226-229, 293
Weibel, Peter 288
Weill, Kurt 279
Weinbren, Graham 291, 292
Weirich, Susanne 183
Werner, Eric 288
Werner, Hans U. 40
Westerkamp, Hildegard 213
Westhoff, Jürgen 134
White, Red 7 f., 152/153, 152/153, Farbtafel XX
Whiting, Jim 178
Whitman, Robert 285
Whitney, Gebrüder (James und John) 171, 280
Wild, Daniel H. 182
Williams, Emmett 15, 183, 283 f.
Wilson, Robert 84
Winckel, Fritz 279
Winkler, Wolfgang 183
Winterfeldt, Susanne 293
Wishart, Stevie 127
Wit, Harry de 235, 235
Wittgenstein, Ludwig 140, 166
Wodzak, Jens 228
Wolf, Daniel 94
Wolff, Karen Frimkess 219, 220
Wozniak, Stephan 253
Wrede, Bert 166
Wyschnegradsky, Ivan 42, 280, 280
Xenakis, Iannis 14, 117, 207, 208, 226, 227, 254, 256, 282, 288
Yanobe, Kenji 178
Yi, Yan 212
Yoshihide, Otomo 107
Young Farmers Claim Future 7 f., 154/155, 154/155
Young, La Monte 116, 173, 183, 219, 221, 224, 232, 242, 283 f.
Youth, Sonic 116
Z'ev 234
Zacharopoulos, Denys 244
Zadkine, Ossip 226
Zapf, Helmut 166
Zazeela, Marian 183, 219
Zimmermann, Bernd Alois 207, 286
Zischler, Hanns 84
Zorn, John 44, 96
Zoviet France 178, 179
Zumpe, Angela 166

Die Bildvorlagen stammen von den Künstlern, den Autoren der Beiträge sowie aus folgenden Quellen (Ziffern sind Seitenverweise):

Akinbode Akinbiyi 164 links/rechts
·Archimedia, Linz 173 (Abb. 1)
Associazione Mara Coccia 129
Arthur Aubry 66 oben
·Für Augen und Ohren, Katalog Akademie der Künste, Berlin 1980 7, 34 oben, 108 (Abb. 5), 265 oben
John Berens 96 oben
Berliner Künstlerprogramm des DAAD 173 (Abb. 4)
Natalie Bewernitz 83
Konstanze Binder 127
Ben Blackwell 56 links/rechts
Jim Block 147 oben/unten
René Block 42 links
Copyright Cori Wells Braun 173 (Abb. 6)
Hans Breet 231 oben
Nico Catania 218
Manuel Çitak Farbtafel XII
Juan José Delgado 39
Anno Dittmer 54, 96 unten
Manuel Dominguez 103 oben
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 209, 269, 286 oben
Éditions Centre d'arts plastiques de Saint-Fons 116 rechts
EPPV/Bouchart 88 rechts
Michael Fanelli 94 rechts
Bernadette Felber 137; Farbtafel IV
Hanna Frenzel 158 rechts
Yutaka Fujishima 176 links
Courtesy Galerie Gebauer und Thumm 130 links/rechts, 131; Farbtafel XVII
Daniel Gerber 66 rechts unten
Jan Gerigk, Berlin 109 unten
Clemens Gießmann 136
Kersten Glandien 160
Reinhard Gorn 91
Marianne Haller 88 links
Courtesy Galerie Heimeshoff/Jochen Krüper, Essen Farbtafel V
William Hellermann 44 rechts
Copyright Henmar Press Inc., New York 247
Barbara Hinz, München 58
André Hoekzema, Amsterdam 44 links, 139 links/rechts
Herbert Huber 50 oben
Sjoerd van der Hucht 106 rechts
Hertha Hurnaus, Wien 132 oben
Yui Ishiyama 142 rechts
Nina Julius 233
Rolf Julius 173 (Abb. 8)
Gerhard Kassner, Berlin 84 links/rechts, 165, Farbtafel XVIII
Ursula Kaufmann 158 links
Robert Keziere - Courtesy Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto 173 (Abb. 2)
Matthias Krüger, Berlin 238 unten
Helmut Kunde, Kiel 95 oben
Rolf Langebartels 180 Mitte
Christian Lehmann, Berlin 175
Manfred Leve 249 oben/unten

Les Levine 116 links
Heidi Löhr 43 oben
Tom Loonan 217 oben
Phil Makanna 94 links
Roberto Masotti 284 oben
Benoit Maubrey 180 oben
Günter Meinke 265 unten
Peter Moore 114 links/rechts
Gregers Nielsen, Kopenhagen 42 rechts,
Arthur Nieuwenhuijs 179 u. links
Catherine Nuytens 154
Matthias Osterwold 237 unten
Giacomo Oteri, Berlin 100 links
Hans Otte 231 Mitte
·Nam June Paik, hrsg. v. K. Bußmann und F. Matzner, Ostfildern-Ruit (Edition Cantz)
Hélène Panhuysen 146
Nico Parlevliet 180 unten
Knud Peter Petersen, Berlin 277 oben
Andreas Pohlmann 51
Gennadij Prichodko 288
Dieter Rehm 59 links/rechts
Monika Rittershaus 34 unten, 135, 159
Gerda Rosenthal 98 rechts
Susken Rosenthal 181 unten
Kay-Uwe Rosseburg, Hamburg 9, 19-30, 60 rechts, 63 oben/unten, 77, 141, 151, 168, 178 links/rechts; Farbtafel I, III, XVI
Copyright San Francisco Art Institute 252
Sender Freies Berlin 174, 263
Jake Seniuk 149
Volker Schinkel 64 rechts
Ernst Schwitters 279 oben
Eric Shambroom 183 rechts
Sixth Street Studios 111
·Steirischer Herbst 181 links oben
Falk Stephan 182 links
John Stoel, Haren 68
Courtesy Jan Turner Gallery 78 rechts
Norbert Unfried 259
Stefan Vens 134 links/rechts
Junjo Wada 142 links
Don Wherry 104 links
Courtesy Donald Young Gallery, Seattle 70 oben/unten, 71
Johannes Zappe, Berlin 237 oben
Courtesy Zeche Zollverein, Essen 78 links
Hilde Zenker 7

sonambiente - festival für hören und sehen

Künstler und Orte

installationen / objekte / performances

laurie anderson Whirlwind, Installation 1 The Speed of Darkness, Performance¹, 8.9.96/20.30 Uhr 20

sam auinger/bruce odland Balance 1.0, Installation 1

ilorenc barber Spargens Sonum, Carillon- und Glockenkoncert, 18.8.96/5.54 Uhr–20.25 Uhr 17

andres bosshard Manandarbandr, Installation; Sound-Dream-Night I-III, Performances, 18.8., 31.8. & 6.9.96/23 Uhr–6 Uhr 5

henning christiansen u.a. Lagerplatz - Beuys Pit - 75 Jahre - Walhalla, Aktion, 11.8.96/16 Uhr–22 Uhr 7

nicolas collins When John Henry Was A Little Baby, Installation² 6

paul demarinis Gray Matter, Installation 3

louis-philippe demers/bill vorn The Frenchman Lake, Installation 9

gunter demnig Drei Schwarze Türme, Objekte 4

ulrich eller Im Kreis der Trommeln, Installation 4

brian eno Generative Roomscape 1, Installation 4

terry fox The School of Velocity, Installation 1

paul fuchs Der große Zeiger - High B - Ballastsaiten-Ensemble, Objekte 1 4 6

paul fuchs/zoro babel Ringing Material, Performance³, 11.8.96/12 Uhr 8

hans gierschik Monk's Matrix, Installation 10

gün un Hommage à Heiner Müller, Installation, Mai '96 21

josefine günschel o. T., Installation 3

matt heckert Metal Spine, Installation, 23.8.–8.9.96; Performance, 23.8., 24.8. & 7.9.96/22 Uhr 8

felix hess How Light is Changed into Sound, Installation 5

gary hill Cut Pipe, Installation 1

stephan von huene Der Mann von Jüterbog, Installation 1

robert jacobson Robots, Installation 6

arsenije jovanović Balkangezwitscher, Installation, Juni '96 21

rolf julius Eisenfeld, Installation 2

mauricio kagel Nah und Fern, Lautsprecherkonzert⁴, 25.8.96/12 & 17 Uhr 23

christina kubisch Über die Stille, Installation 3

hans peter kuhn Ballett, Installation 6

ron kuivila Hothouse, Installation 1

bernhard leitner Ton-Raum-Variationen (Firmament – Springer – Pendel – Vier mal Blau), Objekte 1

götz leMBERG Klänge der Stille, Installation 5

beate lotz/dirk schwibbert Schleife/Loop!, Installation 4

alvin lucier Locales, Installation 6

christian marclay Graffiti Composition, Plakataktion 1

benoit maubrey Cellular Buddies, Audio-Wächter⁵ 1 3 4 5 6

robin minard Still/Life, Installation⁶ 12

fatima miranda Concierto en Canto, Vokalperformance⁷, 6.9. & 7.9.96/20.30 Uhr 15

gordon monahan Spontaneously Harmonious in Certain Kinds of Weather, Installation⁸ 8

david moss/bert noglik Survival Songs, Ensemble-Performance⁹, 4.9.96/20.30 Uhr 16

max neuhaus Ausstellung Evoking the Aural 3; Vorschlag für eine Klangarbeit (noch nicht realisiert) 22

ed osborn Parabolica, Installation 6

roberto paci dalò/isabella bordoni Oz, Installation, März '96 21

nam june paik Requiem for Turkish Soldiers Who Died in the Korean War, Installation 4

charlemagne palestine Sonority for Carillon, Carillonkonzert, 11.8.96/11 Uhr 23 14 Uhr 17

paul panhuysen Grand Finale, Installation 5

yufen qin Zhu Lin (Bambuswald), Installation 5

martin riches Ein Ton–A Note, Installation, Juli '96 21

don ritter Intersection, Installation 6

jon rose u.a. Perks, Multimedia-Performance¹⁰, 10.8.96/20 & 22 Uhr 25

nicola sani/mario sasso Le città continue/La stanza di Vertov, Installation 5

sarkis Geistesblitz, Installation¹¹, 19.9.–20.10.96 13

leo schatzl Omniscopes II, Installation 3

dieter schnebel Jowaegerli, Szenisches Konzert¹², 3.9.96/20.30 Uhr 15

sodomka/breindl u.a. Die Differenzmaschine, Ensemble-Event¹³, 24.8.96/19.30 Uhr, 25.8.96/19.30 & 21.30 Uhr 16

laetitia sonami ...and She Keeps Coming Back for More, Performance, 23.8.96/20 Uhr 8

kyra stratmann o. T., Installation 4

akio suzuki Otodate, Aktion, 9.8.–8.9.96 11

ana torfs Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, Installation 4

mark trayle Arcana 33 1/3, Performance, 23.8.96/20 Uhr 8

trimpin Liquid Percussion, Installation 5

peter vogel Berliner Klangwand/Rhythmic Sounds, Installation, April '96 21

red white Wall Flowers, Objekt 1

young farmers claim future PotoMacs: Put-That-There, Installation 3

sonderprojekte

achim freyer/alvin curran In hora mortis, Klangtheater¹⁴, 30.8.–1.9.96/20.30 Uhr 15

lutz glandien/malte lüders Projekt Holle, Installation 24

wolfgang rihm/klaus vom bruch Séraphin-Spuren, Multimedia-Konzert¹⁵, 31.8.96/18 Uhr 2

junko wada/hans peter kuhn Who's Afraid of Anything, Tanz-Performance¹⁶, 28.8. & 29.8.96/20.30 Uhr 18

vortex–24 Stunden Berlin Video/Musikprojekt¹⁷ 4

sound bar–nightly irritainment Laura Kikauka/Gordon Monahan u.a.¹⁸, Mi–So ab 22 Uhr 7

a space without sound art 14

sonambiente-filmreihe Klangstakkato und Bilderflut, 12.8.–17.8.96/20 & 22 Uhr, zusammengestellt von Bady Minck & Alexander Dumreicher-Ivanceanu 2

a view of ears - ein tonfilm Filmprojekt von Sabine Groschup (noch nicht realisiert)

sfb-klanggalerie Installationen¹⁹, monatlich wechselnd 21

singuhr-hörgalerie Installationen²⁰, monatlich wechselnd, Gordon Monahan, 8.9.–9.8.96, Jutta Ravenna, 20.9.–7.10.96 u.a. 8

sound and environment The Kyoto International Contemporary Music Forum in Europe: Performances und Symposium²¹ mit Maceda, Miwa, Suzuki, Nakagawa, Fujishima u.a., 21.9. & 22.9.96 19

the listening room CD-Label für Klangkunst der Akademie der Künste²²

staalplaat Performances, Installationen und Ausstellungen²³, 1.8.–1.9.96 7

baitz mit klang Performances und Installationen²⁴ mit Goedhart, Idelberger, Langebartels, Maubrey, Stache, Suzuki u.a., 31.8. & 1.9.96 11

brand Installationen²⁵ von Faktor, de Groot, Hofstetter/Steuer/Wild, Sluik/Kurpershoek 6

ruine der künste Installation²⁶ von Andreas Oldörp, 11.8.–6.10.96 11

1 Kooperation Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz und sonambiente

2 mit Unterstützung durch LGB Großbahnen–Station Hardenberg

3 Kooperation mit Schaustelle Berlin und Kunstruimte Berlin

4 Produktion des WDR Köln/Studio Akustische Kunst

5 mit Unterstützung durch BlueTel Mobilkommunikation Berlin-Halensee

6 Kooperation Berliner Künstlerprogramm des DAAD und sonambiente

7 Koproduktion Hebbel-Theater, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und sonambiente; mit Unterstützung durch Spanisches Außenministerium und C.I.N.T. Vitoria

8 Kooperation mit Kunst in Parochial

9 Kooperation mit Oper Leipzig, jazzclub leipzig e.V. und Berliner Ensemble; Auftragswerk des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik

10 Kooperation mit Ballhaus Naunynstraße

11 Berliner Künstlerprogramm des DAAD in Kooperation mit sonambiente

12 Hebbel-Theater in Kooperation mit sonambiente

13 Kooperation mit Berliner Ensemble

14 Kooperation mit Hebbel-Theater, eine Produktion der Schwetzingen Festspiele

15 Auftragswerk von sonambiente und Ensemble 13/Manfred Reichert; Koproduktion mit Musik auf dem 49., Karlsruhe; in Zusammenarbeit mit ZKM, Karlsruhe

16 Kooperation mit Theater am Halleschen Ufer

17 mit Unterstützung durch Data Translation GmbH Bietigheim-Bissingen und Pandasoftware Dr.-Ing. Eden GmbH, Berlin

18 Kooperation mit Galerie o zwei und Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

19 Kooperation Sender Freies Berlin und sonambiente

20 Kunst in Parochial in Verbindung mit sonambiente

21 Kooperation Podewil und sonambiente, unterstützt von Japan Foundation

22 Akademie der Künste und edel company Hamburg

23 präsentiert von Galerie o zwei und Freunde Guter Musik Berlin e.V.

24 Kunstverein Giannozzo und Kunstflug Baitz in Kooperation mit sonambiente

25 Kunstruimte Berlin und Galerie Lutz Fiebig in Verbindung mit sonambiente

26 Ruine der Künste Berlin in Verbindung mit sonambiente

€ 42
1900p



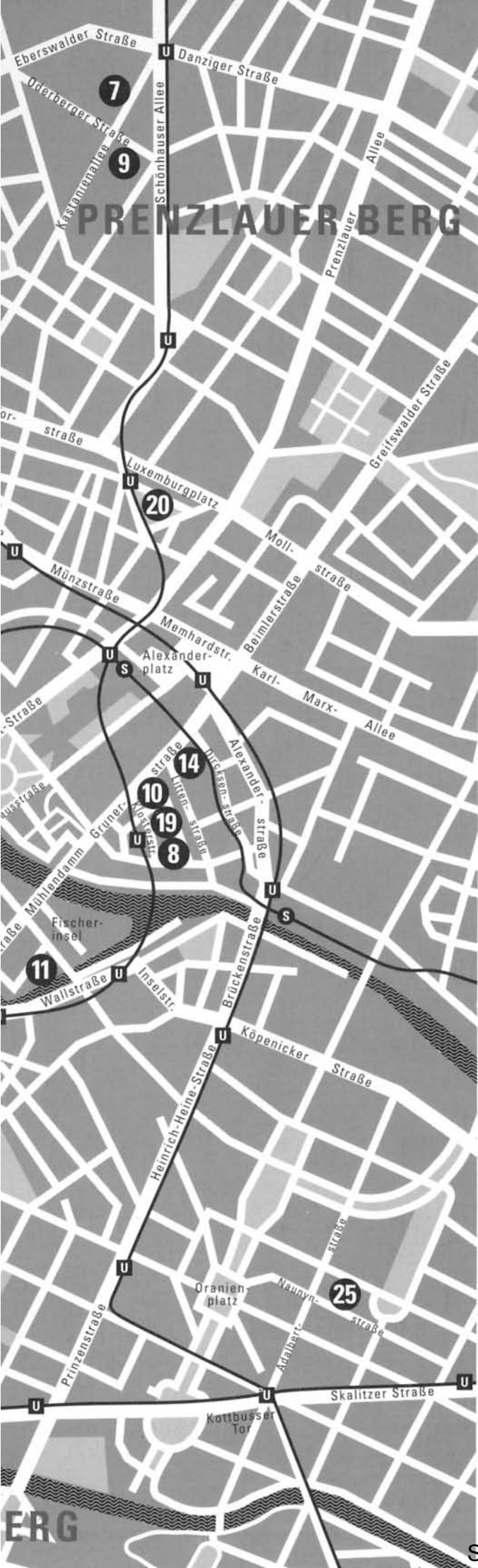
MOABIT

TIERGARTEN

MITTE

CHARLOTTENBURG

KRE...



Die Orte des Festivals

- 1 **Akademie der Künste** Pariser Platz 4 Laurie Anderson, Sam Auinger/Bruce Odland, Terry Fox, Paul Fuchs, Gary Hill, Stephan von Huene, Ron Kuvila, Bernhard Leitner, Benoît Maubrey, Red White
 - 2 **Akademie der Künste** Hanseatenweg 10 Rolf Julius, Wolfgang Rihm/Klaus vom Bruch, Filmreihe: Klangstakkato und Bilderflut, Künstlergespräch/Diskussion
 - 3 **Weinhaus Huth** Potsdamer Platz Paul DeMarinis, Josefine Günschel, Christina Kubisch, Benoît Maubrey, Max Neuhaus, Leo Schatzl, Young Farmers Claim Future
 - 4 **ehemaliges Staatsratsgebäude der DDR** Schloßplatz Gunter Demnig, Ulrich Eller, Brian Eno, Paul Fuchs, Beate Lotz/Dirk Schwibbert, Benoît Maubrey, Nam June Paik, Kyra Stratmann, Ana Torfs, Vortex - 24 Stunden Berlin
 - 5 **ehemaliges Postfuhramt** Oranienburger Straße Ecke Tucholskystraße Andres Bosshard, Felix Hess, Götz Lemberg, Benoît Maubrey, Yufen Qin, Nicola Sani/Mario Sasso, Trimpin
 - 6 **Sophiensäle** Sophienstraße 17/18 Nicolas Collins, Paul Fuchs, Robert Jacobsen, Hans Peter Kuhn, Alvin Lucier, Benoît Maubrey, Paul Panhuysen, Ed Osborn, Don Ritter, Kunsträume Berlin
 - 7 **Berliner Prater** Kastanienallee 7-9 Henning Christiansen u.a., sonambiente sound bar: Laura Kikauka/Gordon Monahan, Staalplaat
 - 8 **Parochialkirche** Ecke Klosterstraße Paul Fuchs/Zoro Babel, Matt Heckert, Gordon Monahan, Laetitia Sonami, Mark Trayle, singuhr-hörgalerie
 - 9 **Stadtbad** Oderberger Straße Louis-Philippe Demers/ Bill Vorn
 - 10 **Ruine der Franziskanerkirche Zum Grauen Kloster** Klosterstraße Hans Gierschik
 - 11 **Lustgarten und Fischerinsel** Akio Suzuki
 - 12 **daadgalerie** Kurfürstenstraße 58 Robin Minard
 - 13 **Kupferstichkabinett** Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Matthäikirchplatz Sarkis
 - 14 **Amtsgericht** Littenstraße 11 a space without sound art
 - 15 **Hebbel-Theater** Stresemannstraße 29 Achim Freyer/Alvin Curran, Fatima Miranda, Dieter Schnebel
 - 16 **Berliner Ensemble** am Schiffbauerdamm, Bertolt-Brecht-Platz David Moss/Bert Noglik, Sodomka/Breindl u.a.
 - 17 **Carillon am Haus der Kulturen der Welt** John-Foster-Dulles-Allee 10 Llorenç Barber, Charlemagne Palestine
 - 18 **Theater am Halleschen Ufer** Hallesches Ufer 32 Junko Wada/Hans Peter Kuhn
 - 19 **Podewil** Klosterstraße 68-70 Kyoto International Contemporary Music Forum in Europe: José Maceda, Masahiro Miwa, Akio Suzuki
 - 20 **Volksbühne** am Rosa-Luxemburg-Platz Laurie Anderson
 - 21 **Sender Freies Berlin** SFB-Klanggalerie im Haus des Rundfunks, Masurenallee 8-14 Gün, Arsenije Jovanović, Roberto Paci Dalò/Isabella Bordonni, Martin Riches, Peter Vogel
 - 22 **Hamburger Bahnhof** Museum für Gegenwart, Invalidenstraße Max Neuhaus (Vorschlag, noch nicht realisiert)
 - 23 **Französischer Dom mit Carillon und Friedrichstadtkirche** Gendarmenmarkt Charlemagne Palestine, Mauricio Kagel
 - 24 **Staatsbibliothek** Unter den Linden 8 Lutz Glandien/Malte Lüders
 - 25 **Ballhaus Naunynstraße** Naunynstraße 27 Jon Rose u. a.
- I **im Stadtraum und an den Veranstaltungsorten** Christian Marclay
- II **Baitz** bei Belzig, Brandenburg Baitz mit Klang: Johan Goedhart, Udo Idelberger, Rolf Langebartels, Benoît Maubrey, Erwin Stache, Akio Suzuki u.a.
- III **Ruine der Künste** Hittorfstraße 5 Andreas Oldörp