

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; ›Pfingstschema‹, 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

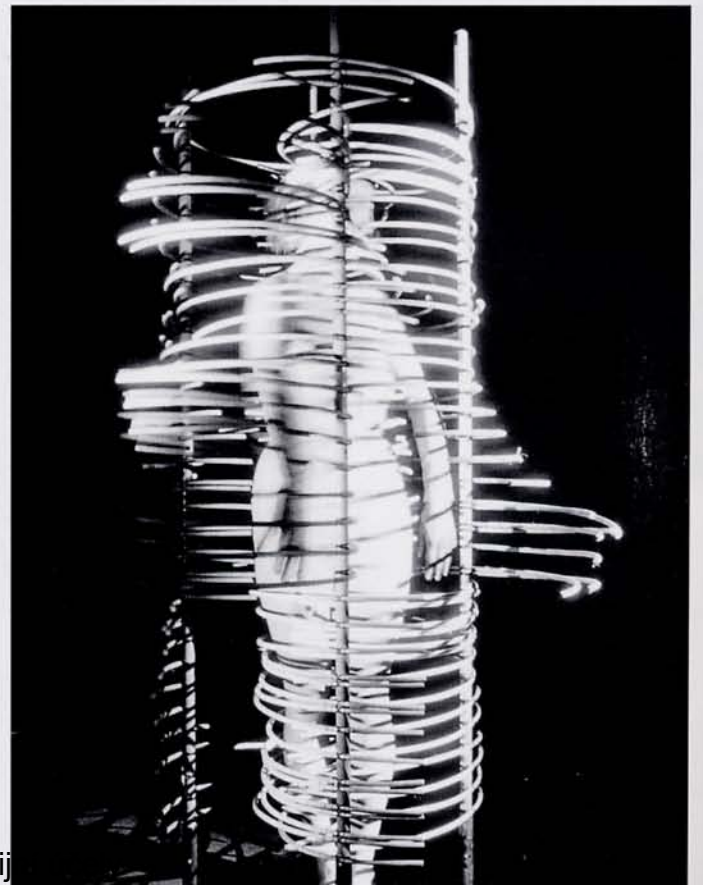
aus: Katrin-Bettina Müller, ›Galerie Notizen‹ in TIP Berliner Stadtmagazin 26/94

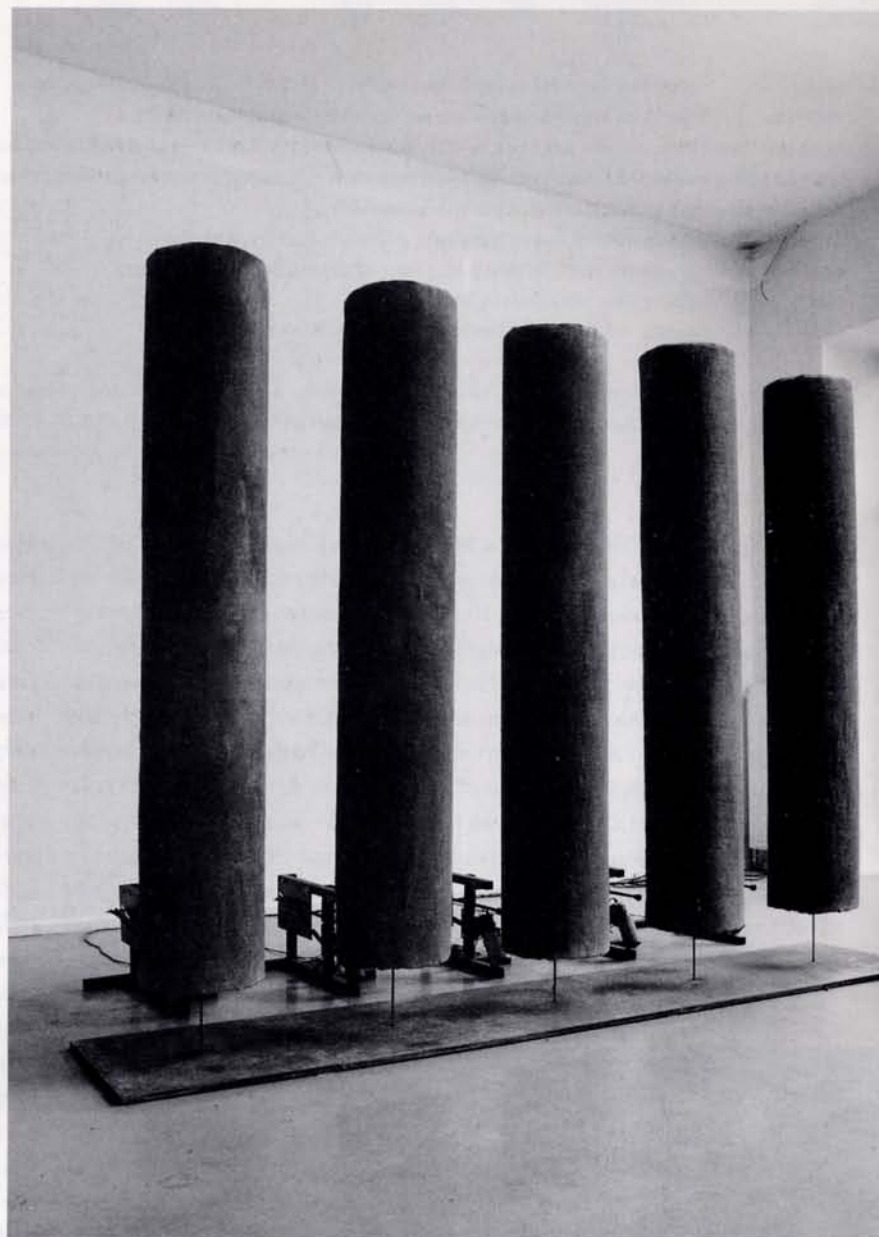
1 Ohne Titel, 1994, Installation, Schloß Plüschow

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

2 Skulptone, 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 Kunstaübung 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

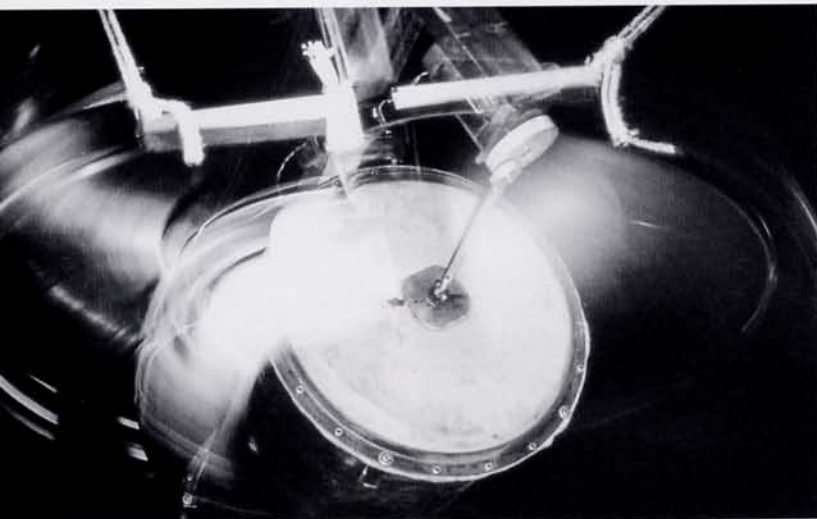
Musica ex Machina. Matt Heckerts **Mechanisches Klangorchester** ist im wörtlichen Sinn ›Heavy Metal‹: Hieronymus Boschs musikalische Hölle im Maschinenzeitalter, aufgeführt von Roboterinstrumenten wie Rhythmushämmern (eine Reihe motorisierter Metallhämmer drischt auf einen riesigen Stahltank ein), dem 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.

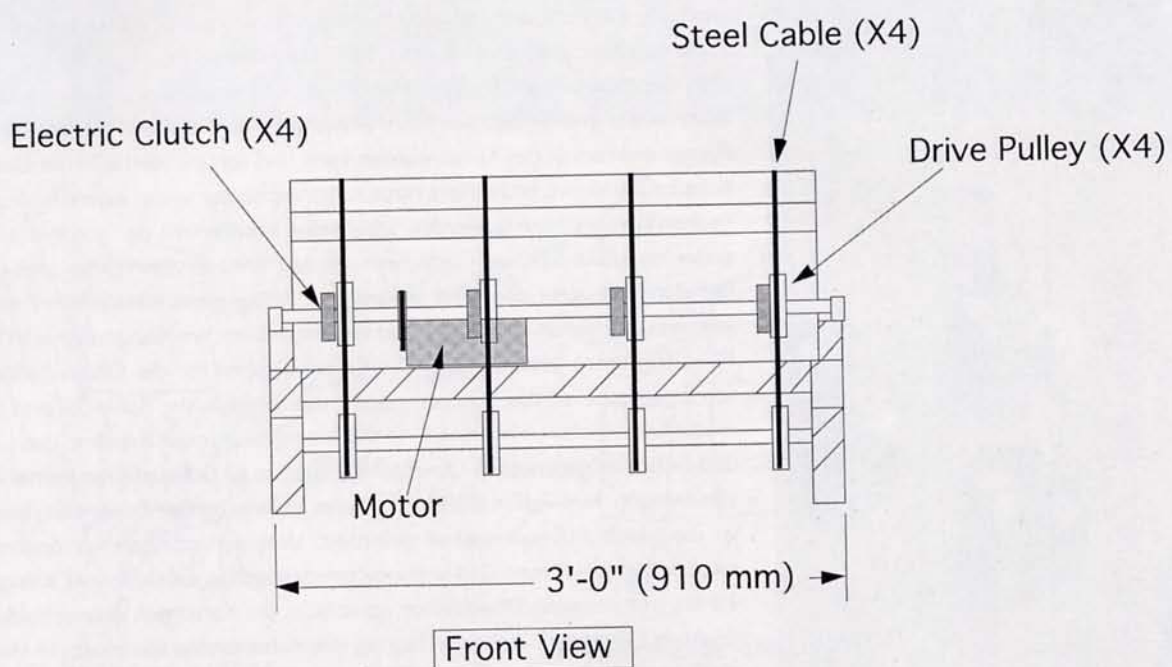
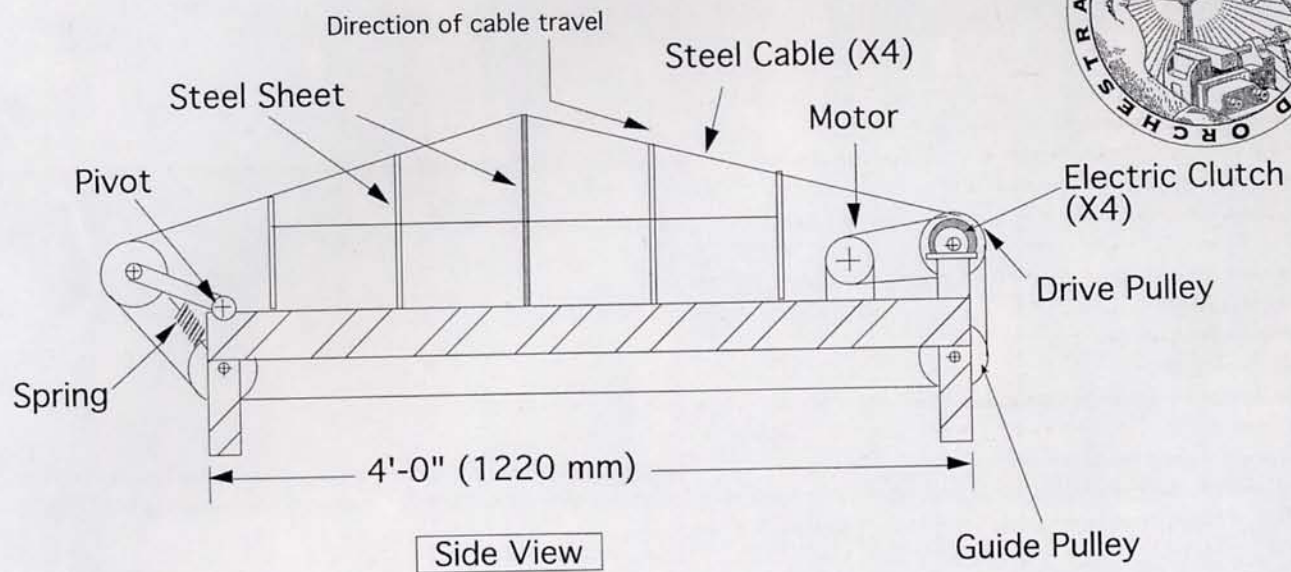
Mark Dery



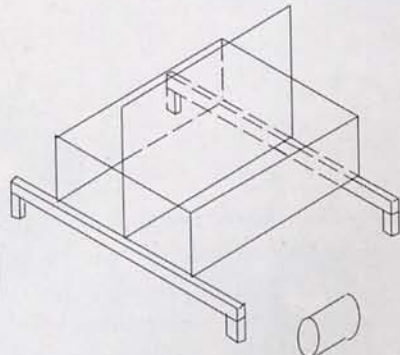
- 1 Rotary Resonator, 1990, Center of Contemporary Art, Seattle
- 2 Disc Cable Machine, 1994, Kunsthalle Tirol, Hall in Tirol
- 3 Oscillating Rings, Palais Xtra, Zürich
- 4 Rhythm Hammer mit Rings of Saturn



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

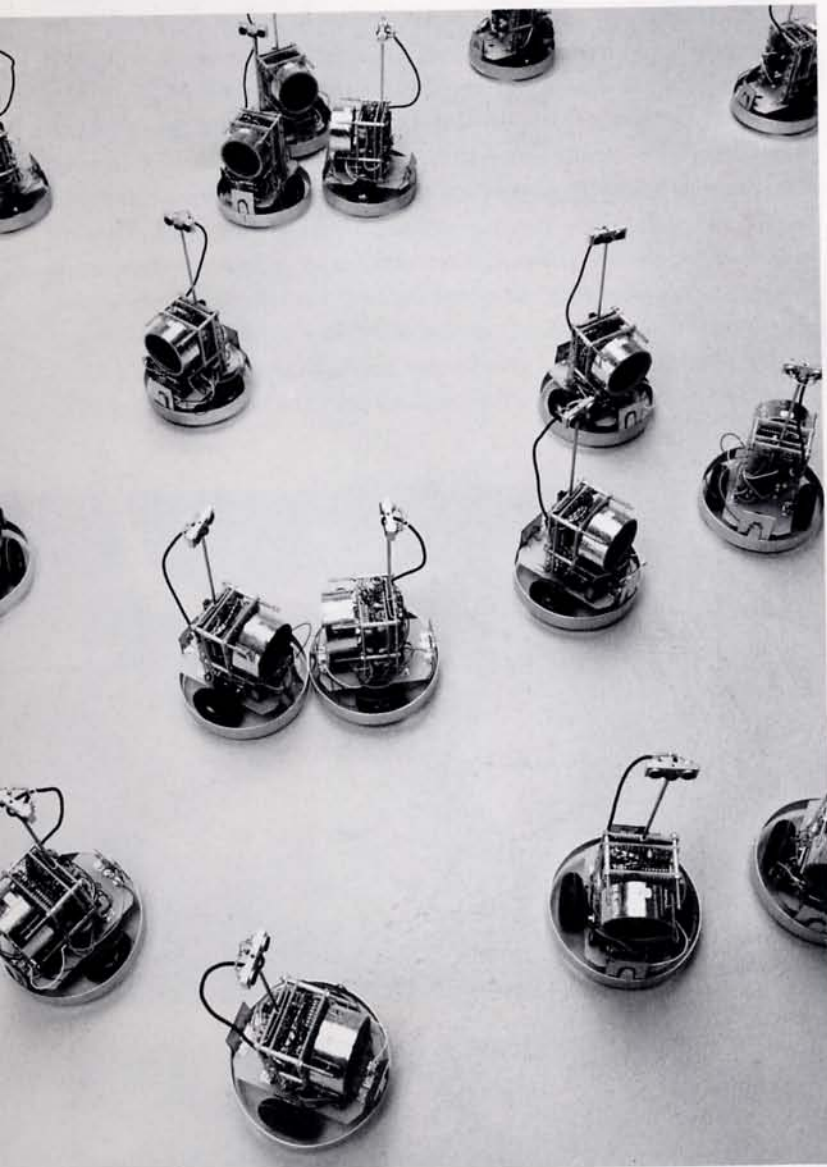
Ich halte Musik für die geeignetste Kunstform, um die besonderen Eigenschaften von Maschinen darzustellen. Maschinen sind heute Teil unseres Lebens, es ist daher nur natürlich, wenn Menschen etwas für sie empfinden. Die Kunst würde sich ein Armutszeugnis ausstellen, wäre sie nicht in der Lage, mit diesen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

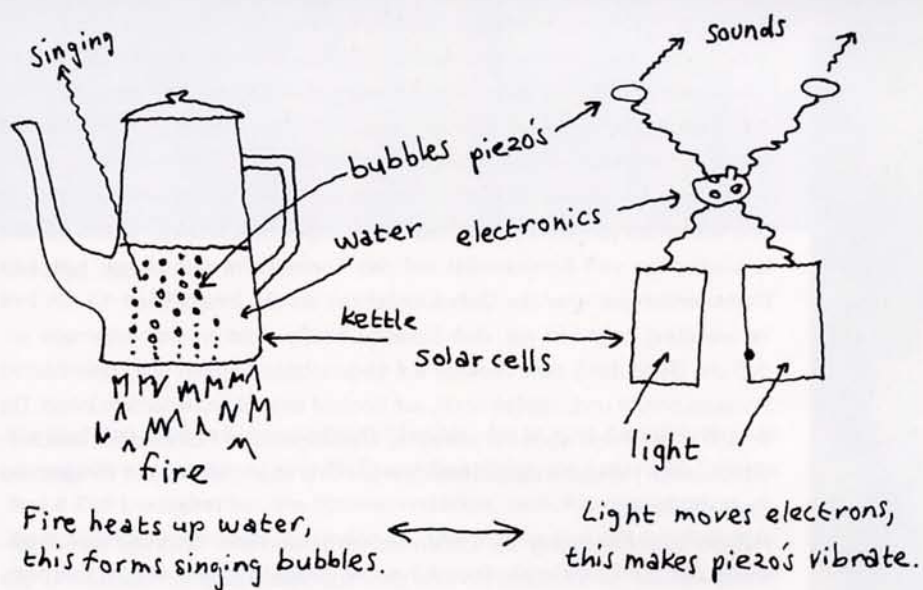
literatur: Felix Hess: Boomerangs, Aerodynamics and Motion, Groningen 1975 »Felix Hess: Electronic Sound Creatures« in Prerational Intelligence in Robotics. From Sensorimotor Intelligence to Collective Behavior in Zentrum für interdisziplinäre Forschung, Universität Bielefeld, Report 10, Mai 1994, S. 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

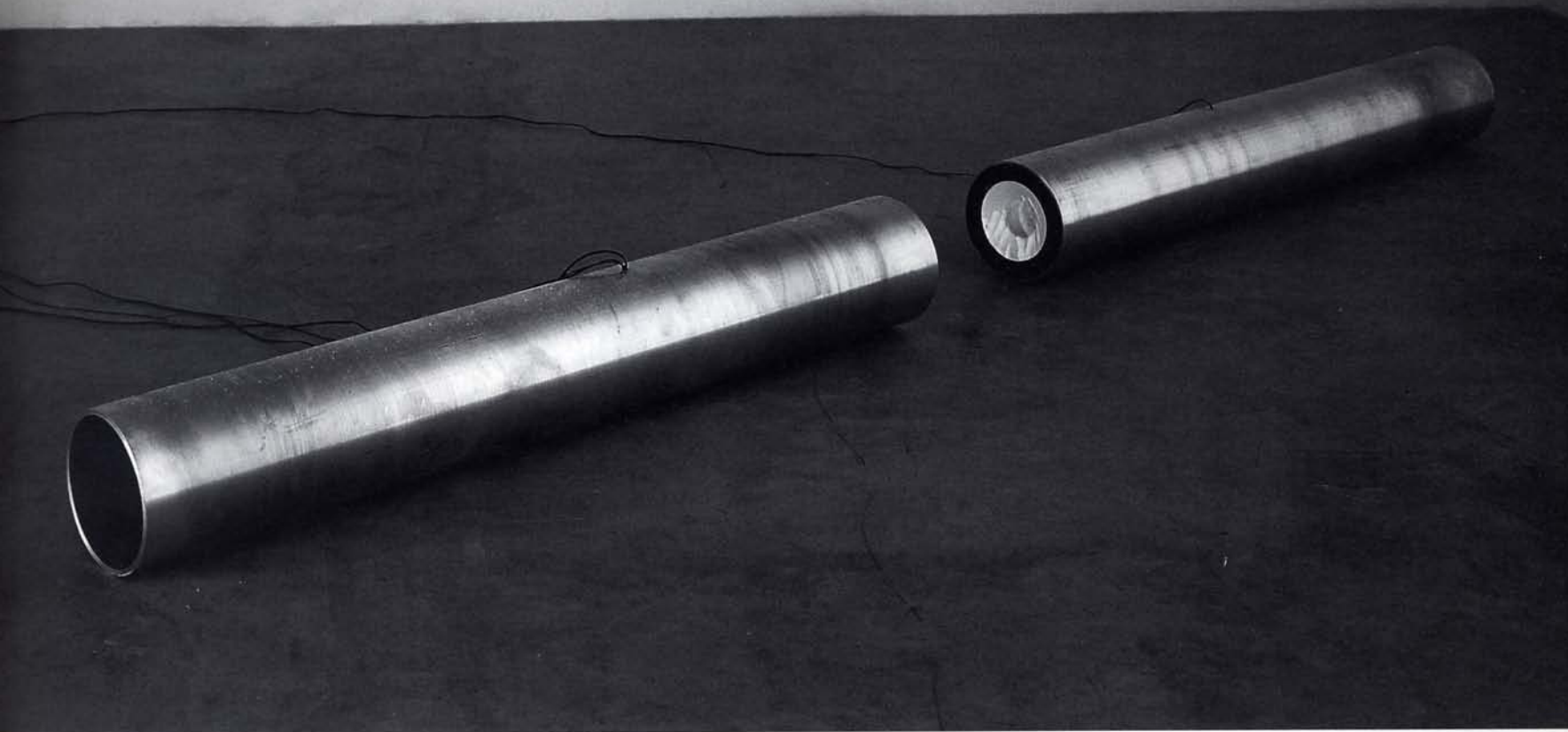
großen Schritt, auch bei seinen ersten Videos mit Ton zu arbeiten, obschon dies beim damaligen Stand der Technik nur sehr wenige andere Videokünstler taten. In *Mesh* hatte ein lautes Summen die Funktion, einen physischen Raum einzuzugrenzen. Beim kurz danach entstandenen Werk *Glass Onion* diente anstelle 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.

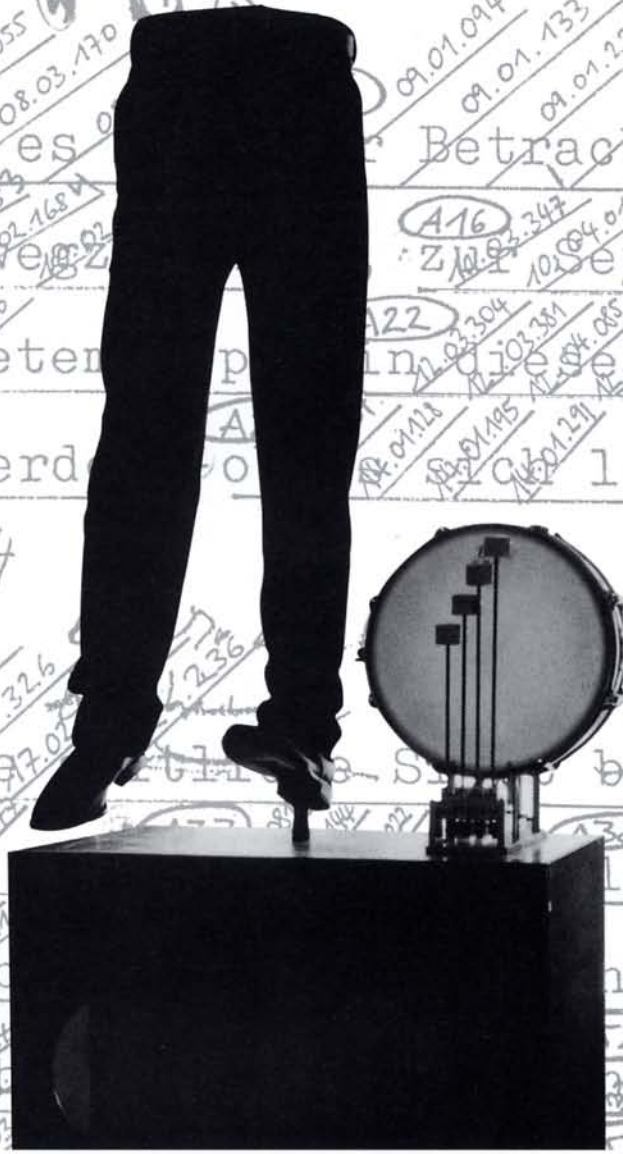
Carsten Ahrens



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.

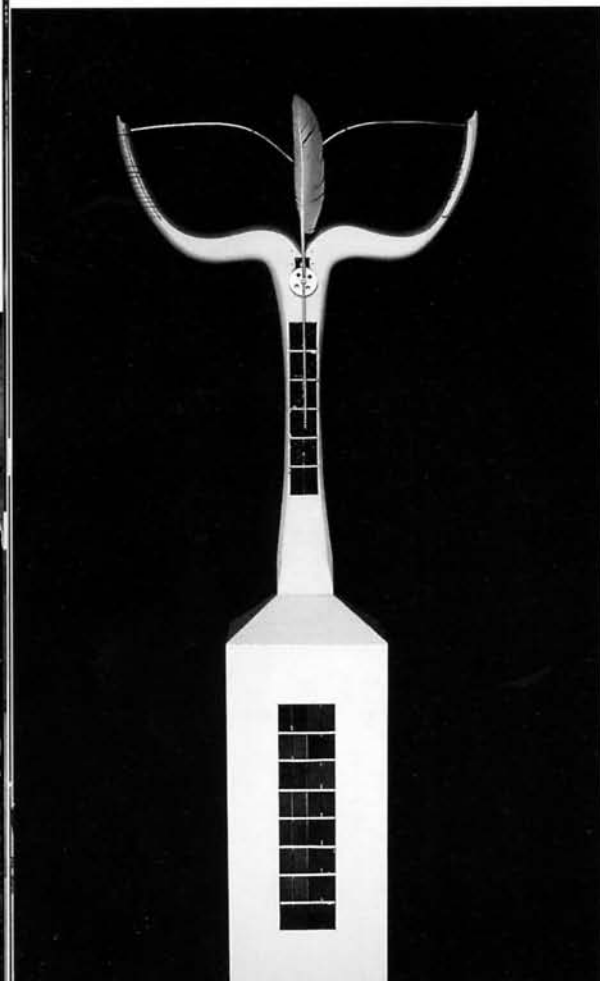
In einer Zeit, in der technische Errungenschaften scheinbar Unmögliches

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

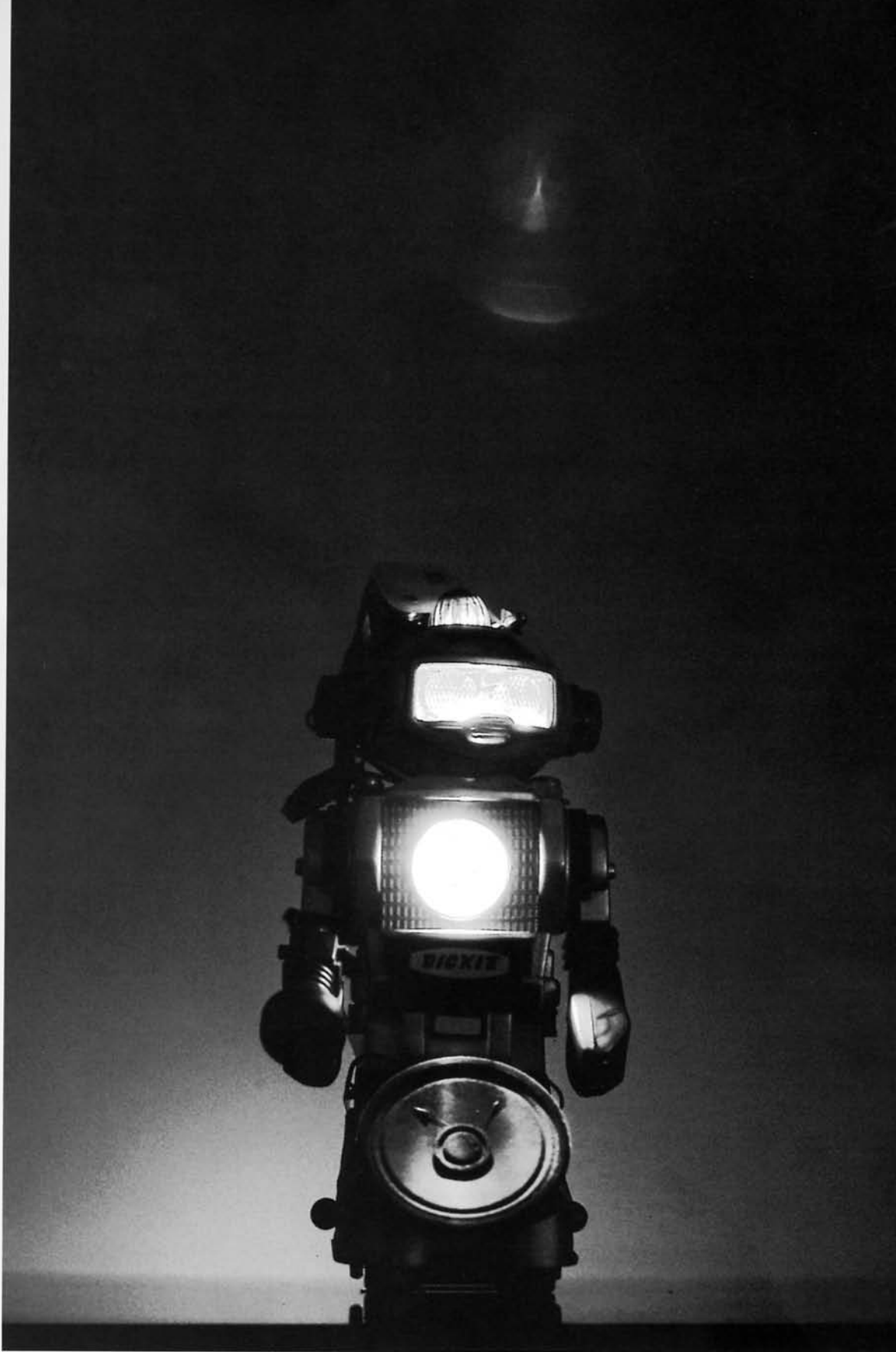
An einem wunderschönen Sommerabend am Meer, freut sich der Schüler und frohlockt zum Meister: »Welch ein wunderschöner Abend, was sollte uns noch widerfahren können!« Daraufhin haut der Meister seinem Schüler eins aufs Maul und belehrt ihn lächelnd: »Erwarte jederzeit und jeden Augenblick das Unerwartete!« — 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

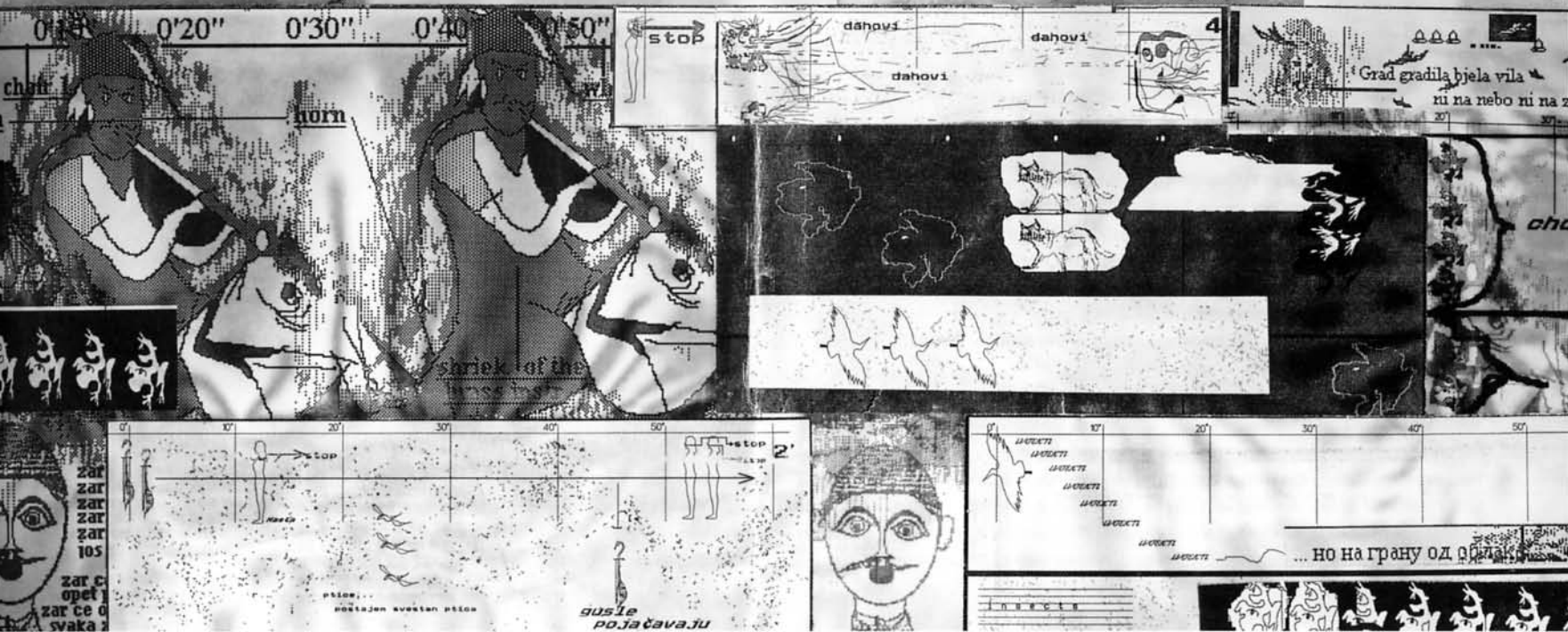
erdachte er eine phantastische, poetische und dennoch äußerst realistische Musik. In dieser Musik ist im Sinne von John Cage alles Klingende enthalten. Die Klänge, derer sich Jovanović in seinen radiophonen Werken bedient, sind von Natur aus leicht zu erkennen, so daß die Radiokompositionen nur allzu 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 Studientechniken 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



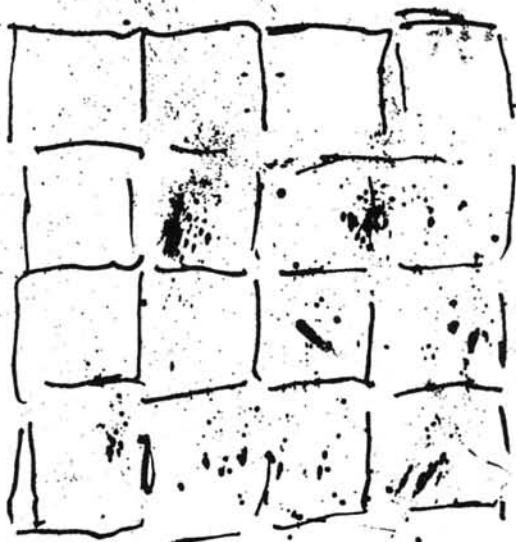
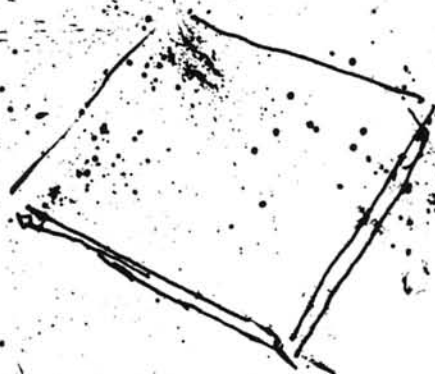
- 1 6 Räume (Zellen), Nr. 2 Steine (städt.), 1991, Installation, Zeche Zollverein, Essen; Steine, Lautsprecher, Farbe, Audiocassette mit elektroakustischen Klängen
- 2 Dark Cloud, 1993, Jan Turner Gallery, Los Angeles; 8 hängende Lautsprecher, Grafitpigmente

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).

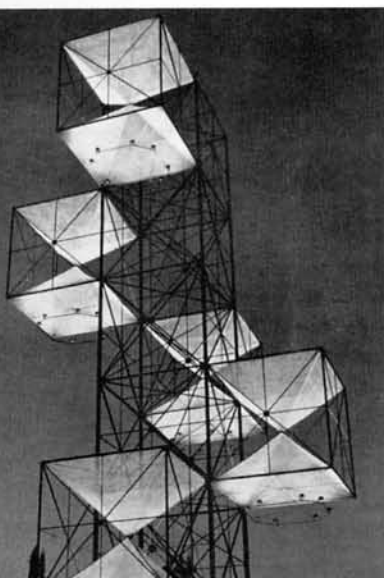
Wollte man das umfangreiche und vor allem äußerst vielfältige Schaffen Mauricio Kagels durch einen einzigen zentralen Aspekt charakterisieren, so böte sich seine Auseinandersetzung mit dem Wesen des Klanges und dessen Hervorbringung an. Für seine musikalische Arbeit ist kennzeichnend, daß er nicht allein 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.

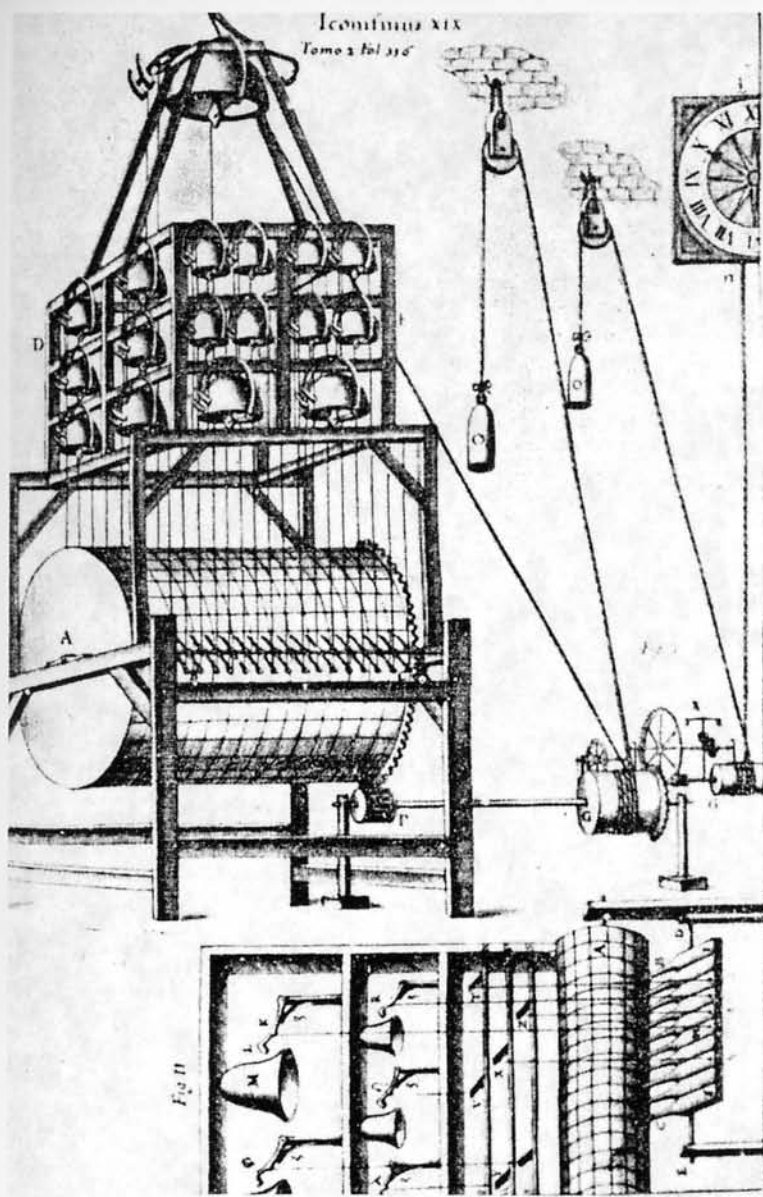
Die Praxis der experimentellen Klangerzeugung macht indes nicht vor den traditionellen Instrumenten halt, wie an den ungewöhnlichen Spieltechniken etwa in *Match, für drei Spieler* (1964), einem Schlüsselstück des von Kagel so bezeichneten ›Instrumentalen Theaters‹, deutlich wird. Wie bei den experimentellen 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, manch einer 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

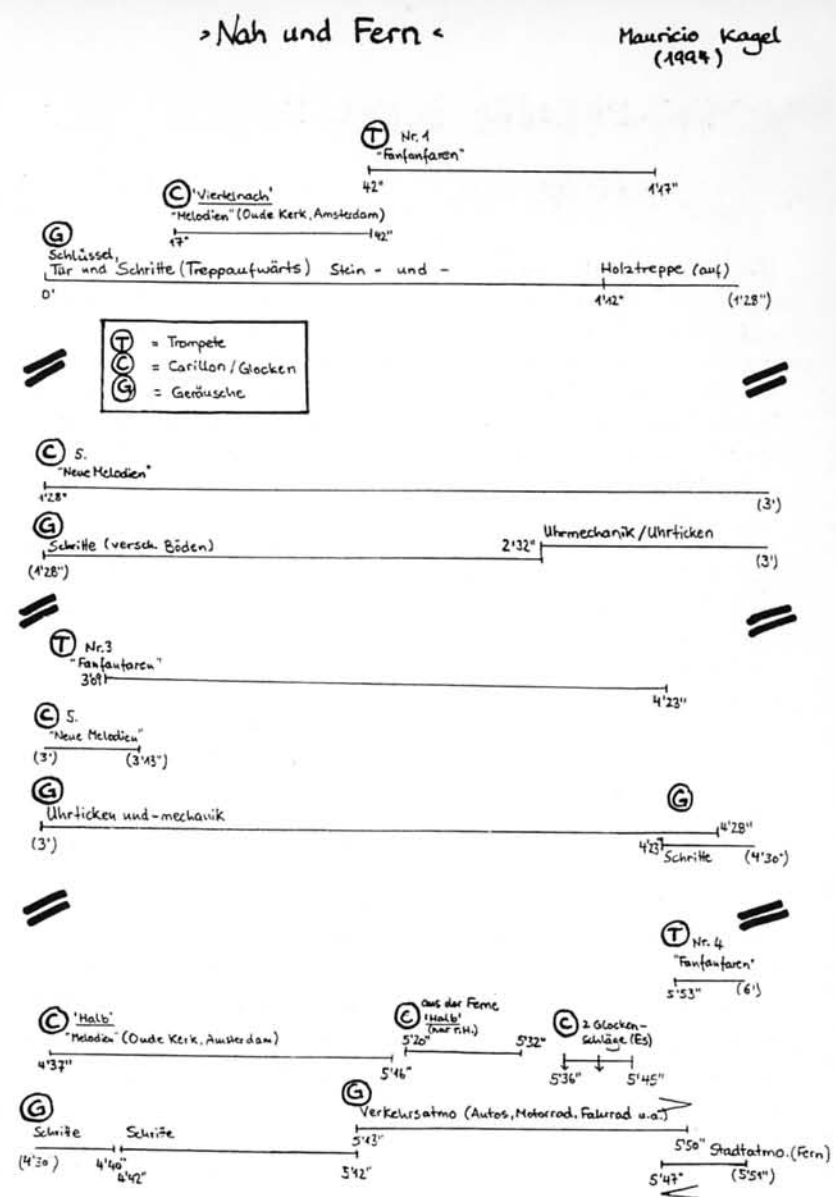


Darstellung eines Glockenspiels aus der Musurgia universalis von Athanasius Kircher, 1650
Nah und Fern, 1994; erste Seite des Synchronisationsplans

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 Urträger 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.

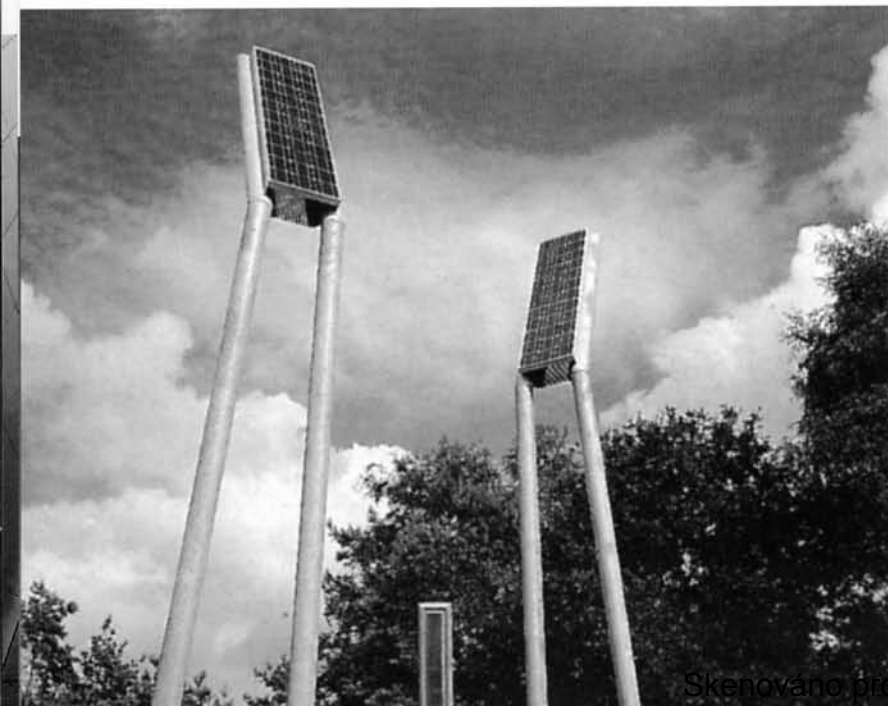
Ungewöhnliche Räume zogen vermehrt die Aufmerksamkeit von Kubisch auf sich. Ein Bunker unter der U-Bahn (**Planetarium**, 1987) oder eine unterirdisch angelegte Pferderemise (**Kraterzonen**, 1988) wurden umgestaltet. Meist waren diese Räume stockdunkel, in ihnen leuchteten geheimnisvoll phosphoreszierend 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.

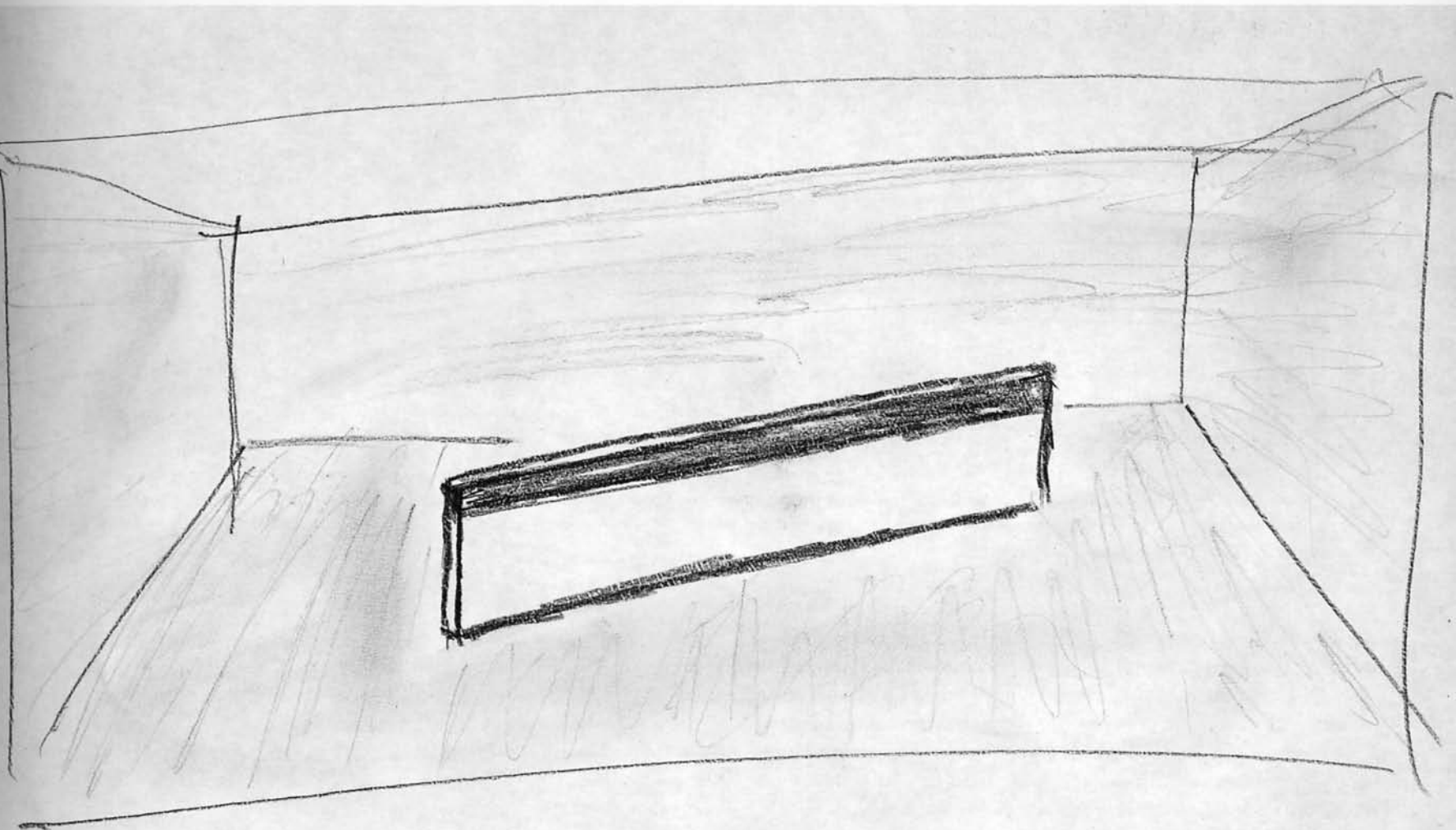
1995 stellten wir zusammen für den Berliner Merve Verlag ein kleines Tondenkmal her: *You Can't Judge a Book by Its Cover*. Auf der CD sollten die über die Jahre von den Verlegern gesammelten Stimmen der Autoren so präsentiert werden, daß man sie unabhängig von ihrem und anders als mit ihrem Text hören 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 verlassenene 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



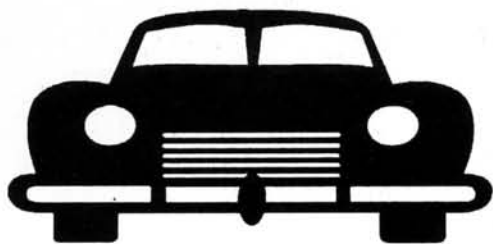
Mit dem Moment der Überraschung spielt jede Arbeit von ›Klangfach 6‹. Gleichwohl halten die Installationen höfliche Distanz. Nur dezent werben sie um Aufmerksamkeit, und ohnehin haben Rezipienten in Durchgangsräumen die Freiheit, eine Auseinandersetzung mit der Arbeit zu vermeiden oder aber sich ihr 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-

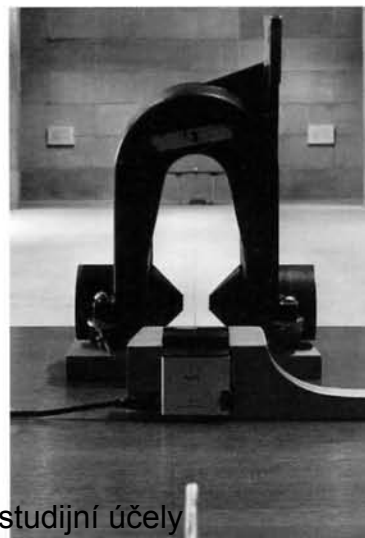
mengefaßt werden: Neugier. Was wird passieren, wenn...? ist die Frage, mit der alle Projekte Luciers beginnen.

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

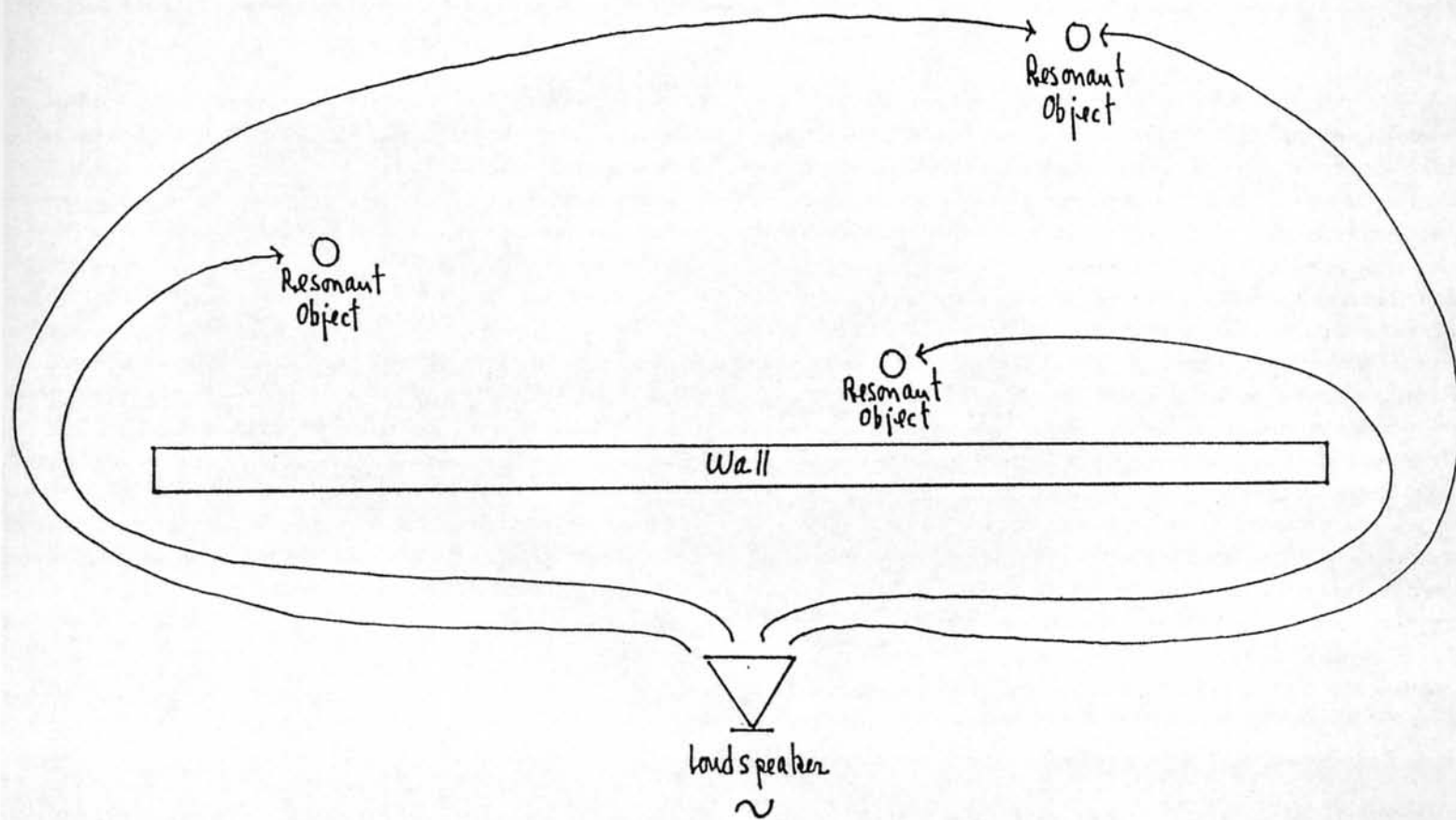
aus: Daniel Wolf, ›Ein Komponist in der Galerie. Die Klanginstallationen von Alvin Lucier‹ in Alvin Lucier, Sol LeWitt chambers, Ausstellungskatalog Stadtgalerie Kiel, 1995



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



Skennov 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.

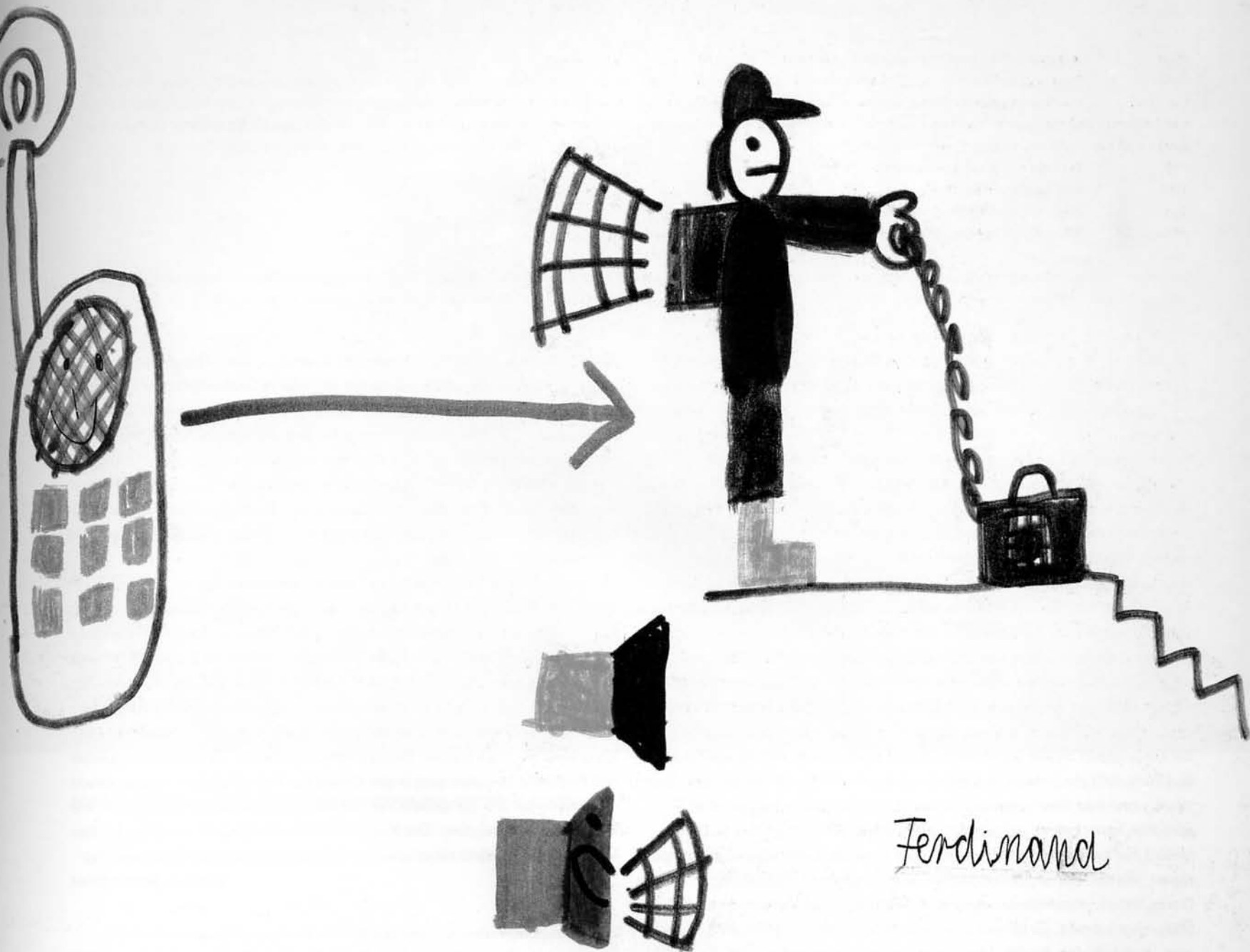
Das Medium der Kunst Maubreys ist die heute so selbstverständliche und vertraute digitale Unterhaltungs-Elektronik, die gewöhnlich eher dazu dient, Ersatz für den Dialog mit der Umgebung zu bieten, am besten demonstriert durch den abschottenden Walkman. Als Bestandteil der Audio-Kleider wird diese Technik 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

- 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.

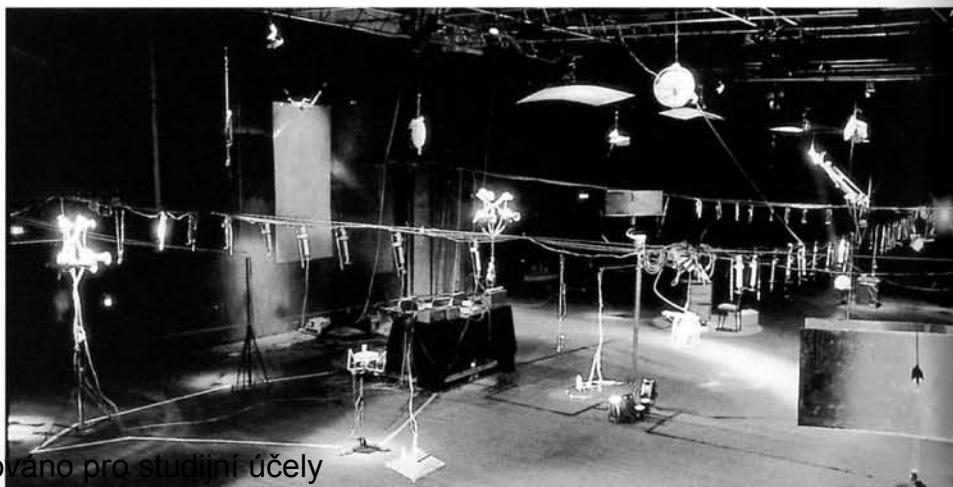
Ich habe auch eine Reihe von Wasser-Versionen gebaut, die ich Aquaeolsharfen nenne. Eine in der Form eines Wasserwirbels hatte ich in der Hall of Science in New York aufgestellt. Das Instrument demonstrierte, daß Wind-Musik in Wasser-Musik »transponiert« werden kann. Mein nächster Schritt in dieser Serie 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

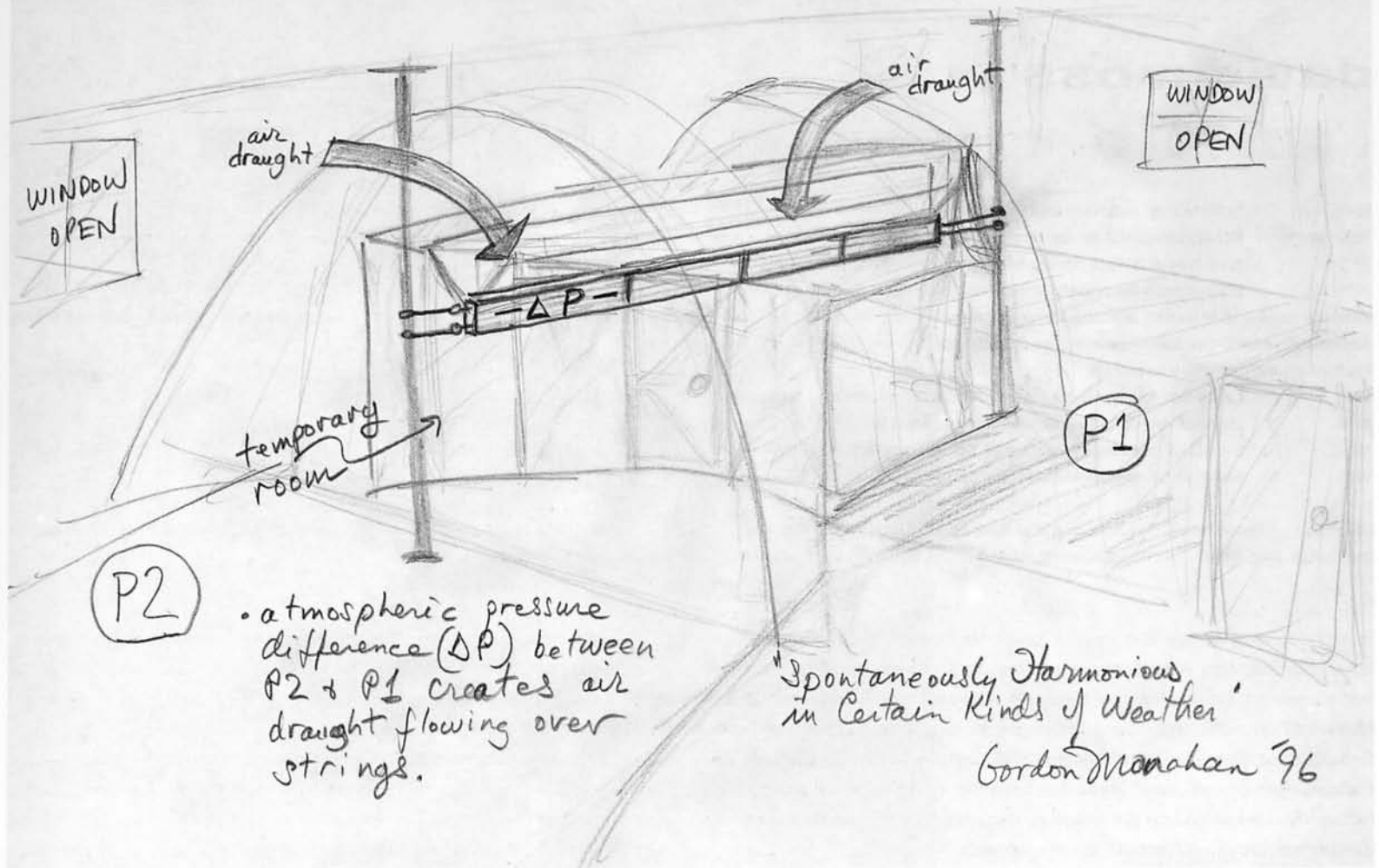
schwimmender Müll (meist Blätter und Plastiktüten) an den Saiten festhaken und die Saitenvibrationen völlig zum Stillstand bringen konnte. So betrachteten die meisten Leute das Stück als eine nette Idee, die allerdings danebengegangen ist; aber wenn ich genau darüber nachdenke, halte ich diese Installation 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 Materialschichten, 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.

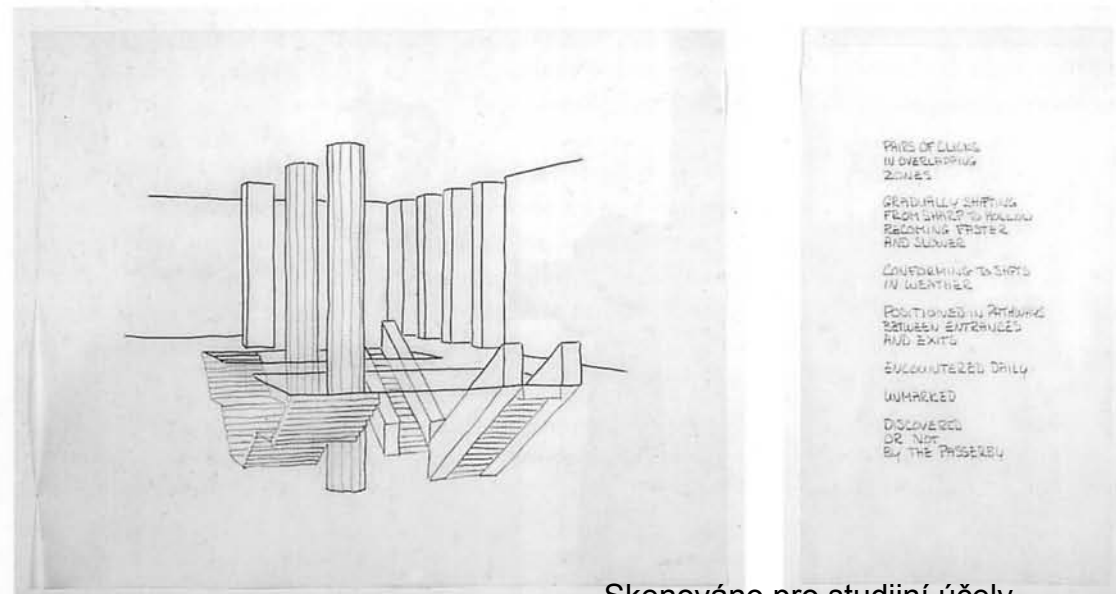
- 1939 geboren in Beaumont, Texas; lebt in New York und Paris.
 1957-62 Schlagzeugstudium bei Paul Price an der Manhattan School of Music, New York.
 1961 Bachelor of Music (1961), Master of Music (1962).
 1963-64 Solokonzerte in der Carnegie Hall, New York; 1966 Listen, erste unabhängige Arbeit als 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

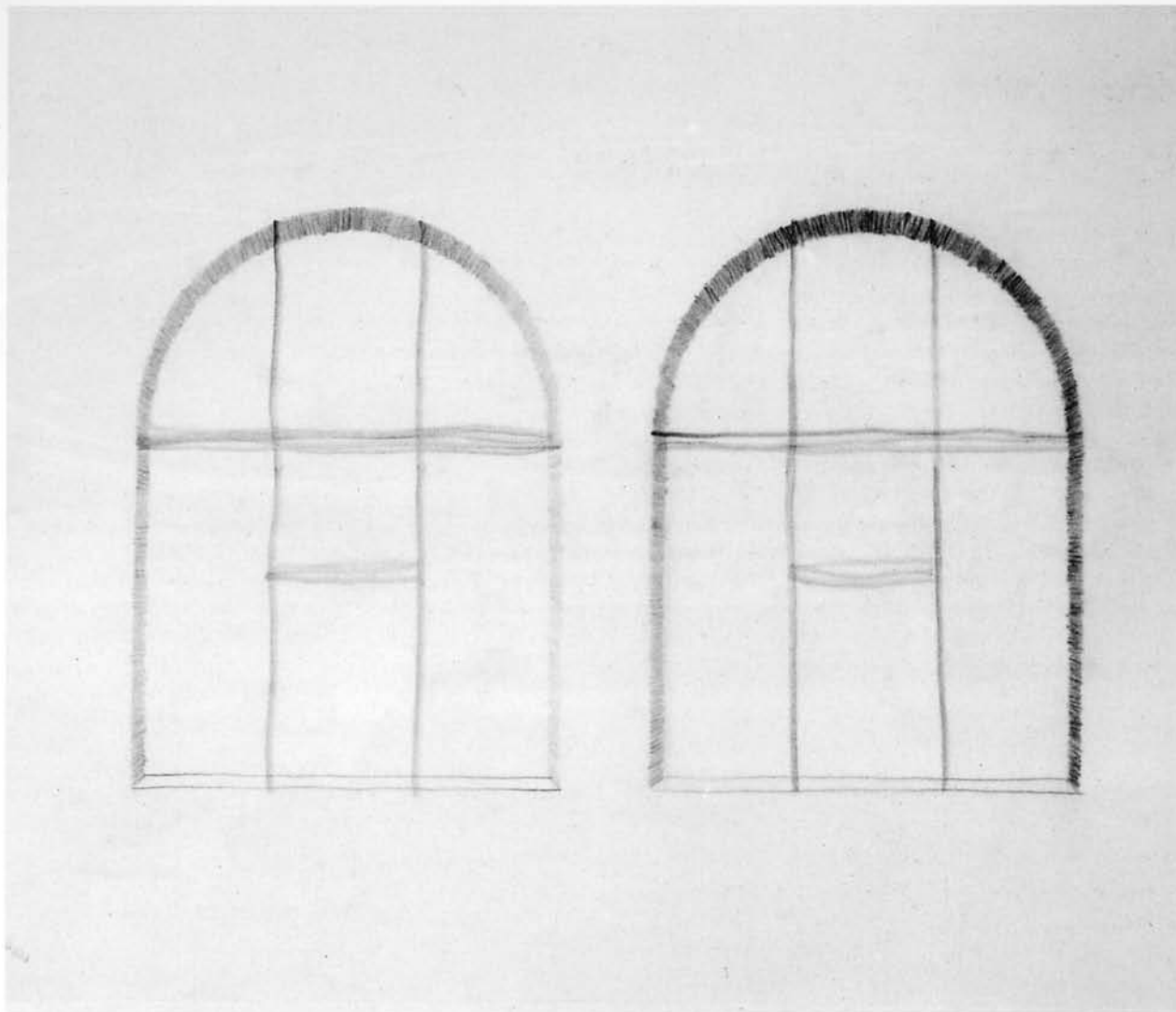
literatur: Max Neuhaus. **Sound Installation**, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Basel 1983 Max Neuhaus, *Édition du Centre d'Art, Locminé* 1987 Max Neuhaus. **Two Sound Works 1989**, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern und Kölnischer Kunstverein, Köln 1989 Max Neuhaus. **Elusive Sources and «Like» 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.

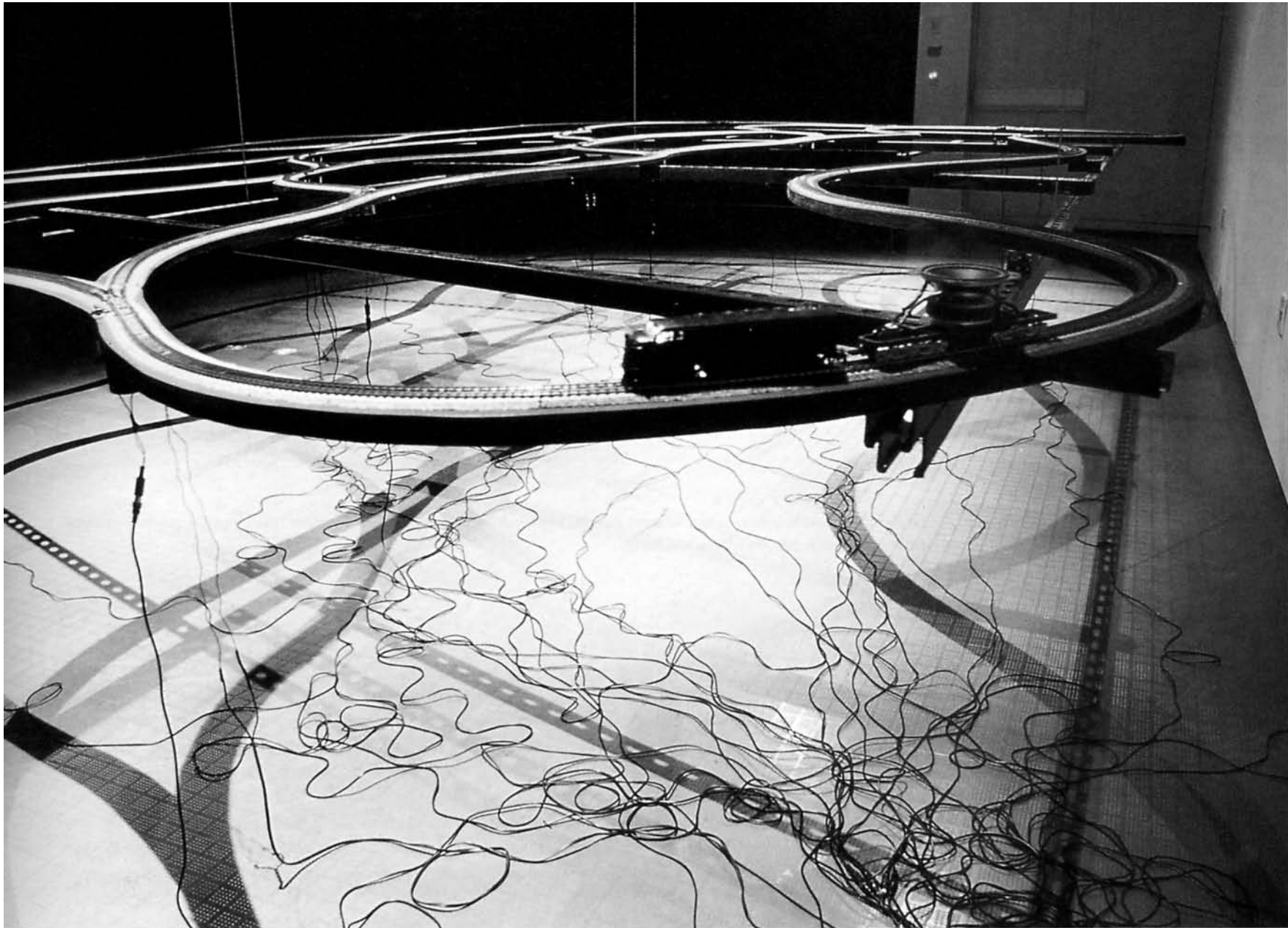
Die Bedeutung von Osborns Stücken bewegt sich oft in einem Spannungsverhältnis von Definition und Neudefinition. In seiner Installation **Blindfield** (1994), wird eine Reihe von Flügelventilatoren mit dünnen Drähten verbunden, an denen Kontaktmikrofone befestigt sind. Diese übertragen die Vibrationen 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. Teste guida
- C. Frammenti strumentali
- D. Demetrio

Luoghi (Italia/Olanda...)
archivio



(italiano/tedesco)

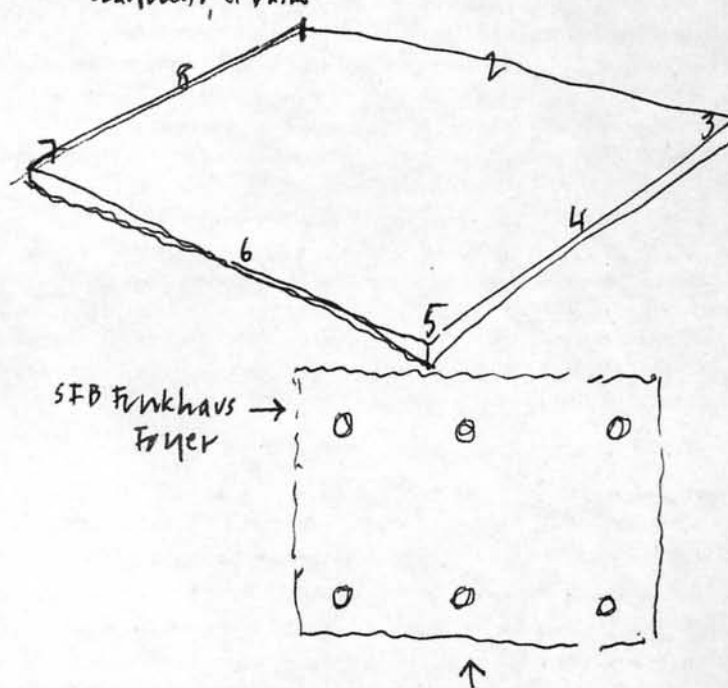
ebraico

Tifati

tradizione & Altare a Berlino

(chiedere a C. Lini)

Ensemble
viola, violino,
clarinetto, cl. basso



Orchestra: ca. 30' (entro)

[computer-controlled sound environment]

ADAT

8 speakers

Si incorporano le voci e gli strumenti
iterazione a 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 Carilloneur 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

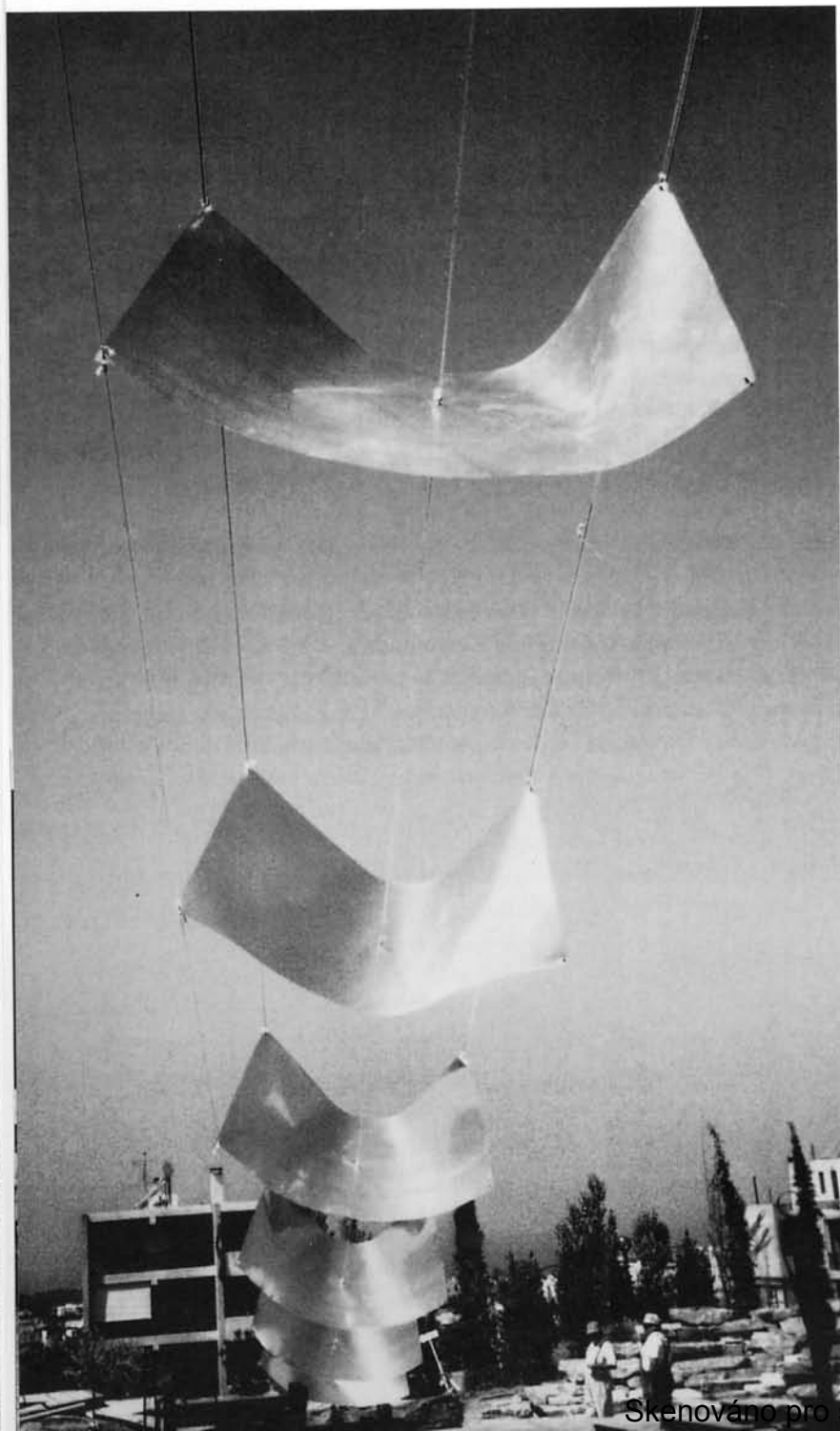
In der Version für Berlin hoffe ich einige Elemente dieser Arbeit auf eine neue Art weiterzuentwickeln Eine Art Medley aus 1700 seltsamen Episoden dieser meiner ersten offiziellen ewiglichen, minimalen klanglichen Untersuchung als Avant-Garde-Komponist der mit seinen gerade 17 Jahren als das Stück begann 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

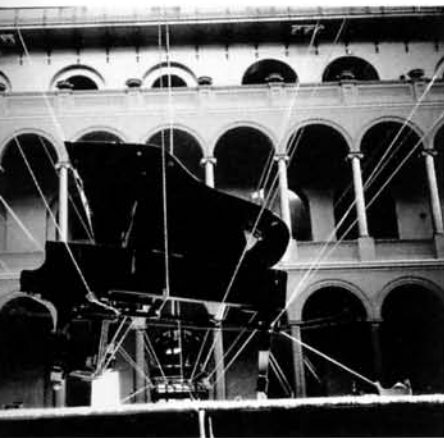
literatur: Paul Panhuysen, ›Kunst für das Jetzt für das Leben‹ in *Positionen*, 19, Mai 1994, S. 31-35 René van Peer, *Interviews with Soundartists*, Eindhoven 1993, S. 129-142



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

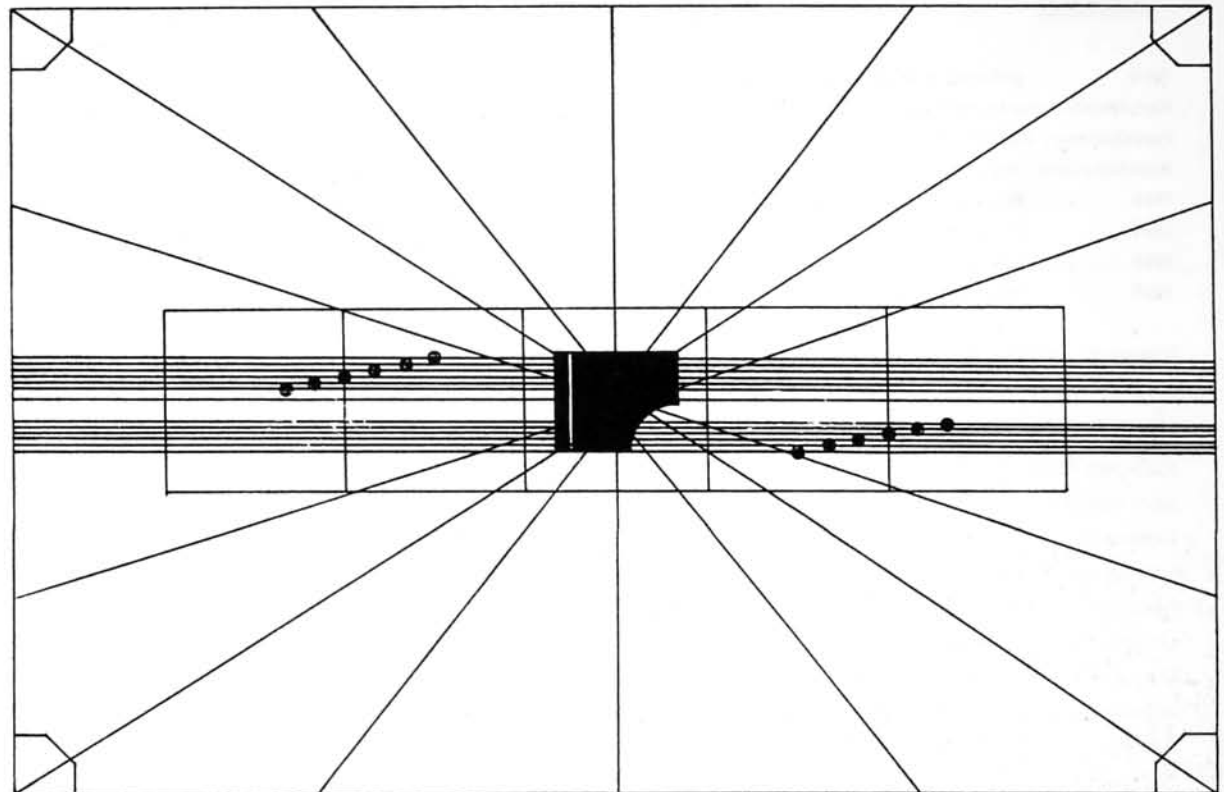
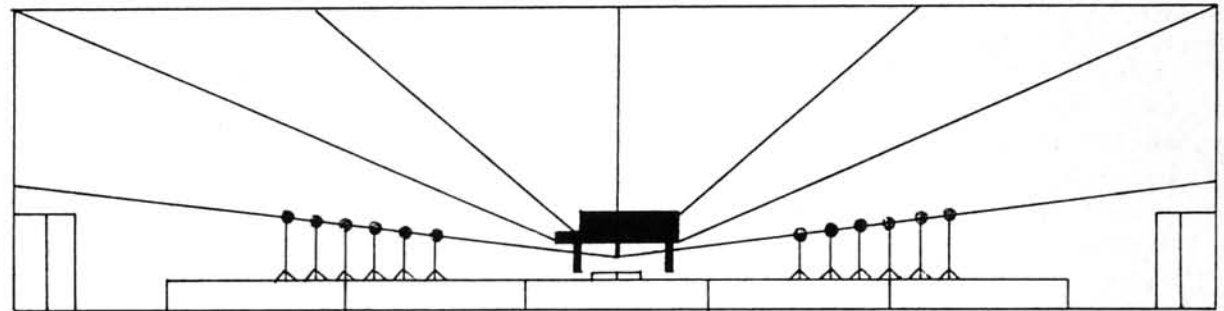


Diagram of a site-specific, computer-programmed, mechanical long string installation. Conceived for Sonambiente, Berlin, 1996. Title: "Grand Finale"



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.

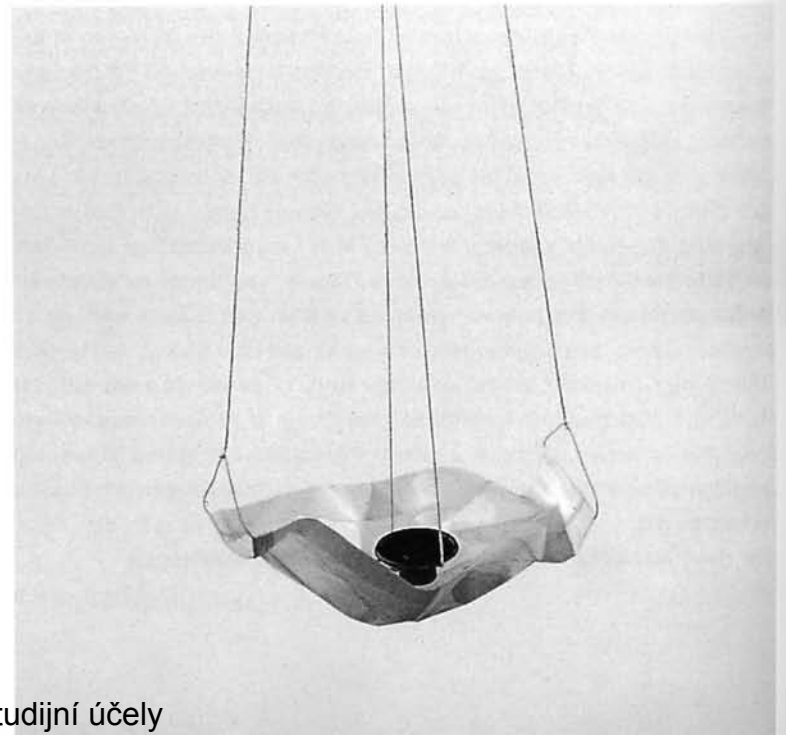
Auch in der Installation **Bambuswald** verwendet Yufen Qin ein Material, mit dem sie sich täglich umgibt. Bambus spielt darüber hinaus eine Schlüsselrolle in der chinesischen Tradition und trägt zahlreiche symbolische Bedeutungen. Im Alltag wird er als Nutzpflanze vielfältig eingesetzt; so werden Flöten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

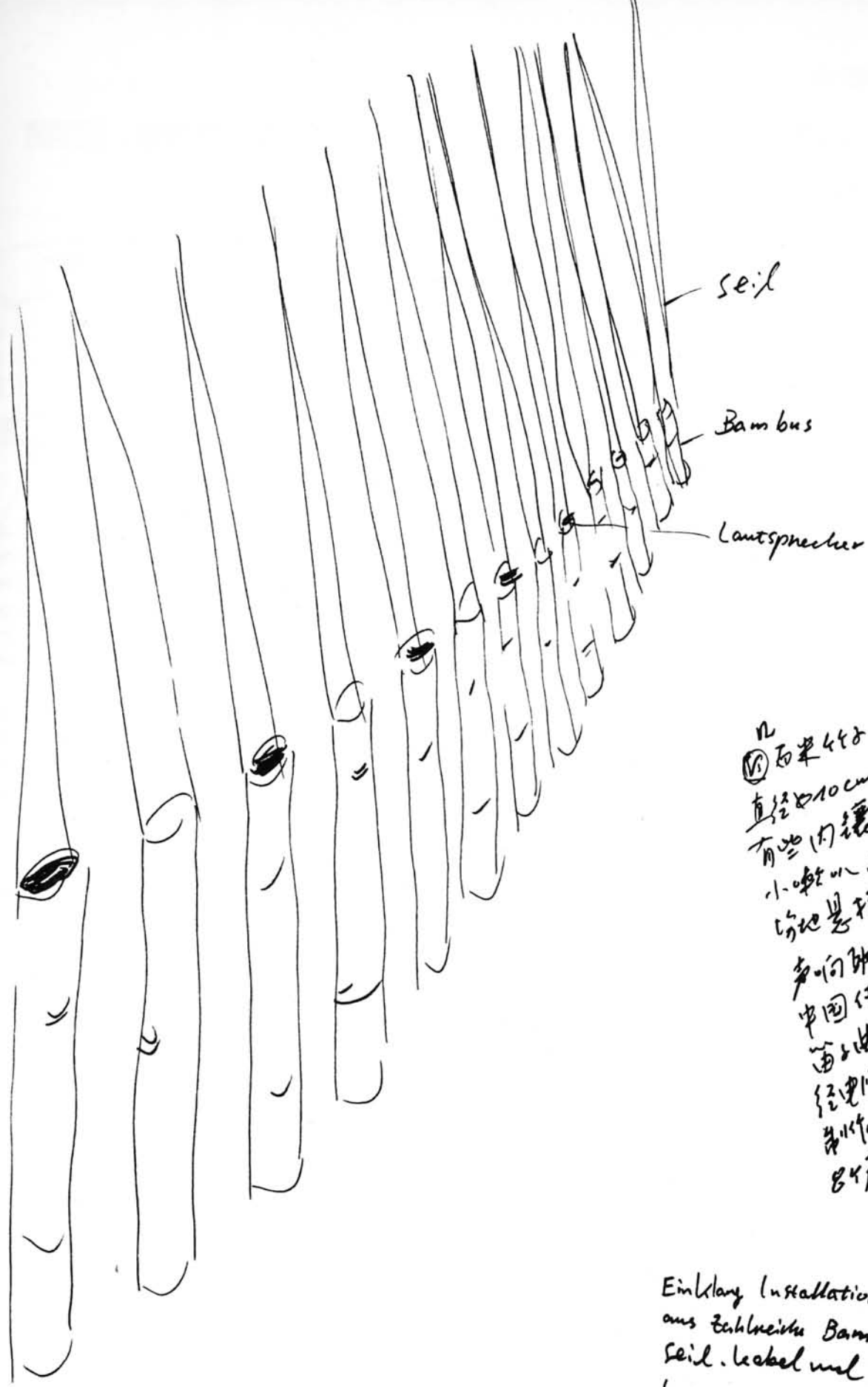
Die chinesische Musik ist ein wiederkehrendes Element in den Arbeiten Yufen Qins. Sie bietet der Künstlerin die Möglichkeit, die Poesie in den von ihr geschaffenen Räumen anklingen zu lassen. Der Betrachter soll von der meditativen Atmosphäre verzaubert werden und dem Reichtum und der Heiterkeit in den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

chen 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 Partiturmaterials 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.

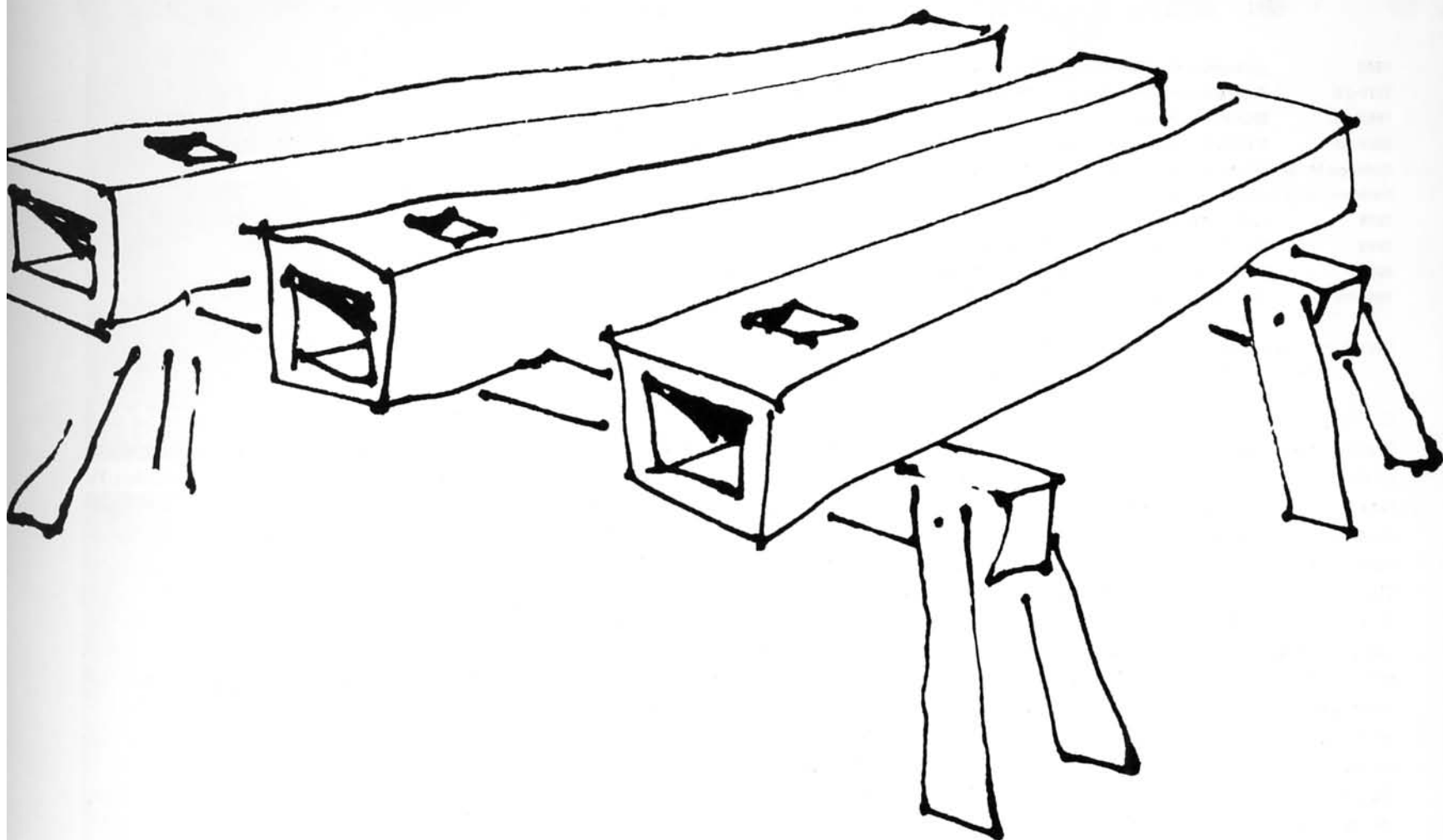
Neben der automatischen Flöte, einer selbstspielenden Geige und mehreren perkussiven Arbeiten konstruiert Riches Musikmaschinen mit Orgelpfeifen. Sein besonderes Interesse gilt darüber hinaus der synthetischen Sprach-erzeugung, zu welchem Zweck er 1990-92 seine **Talking Machine** anfertigte. Die Schallerzeugung 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.

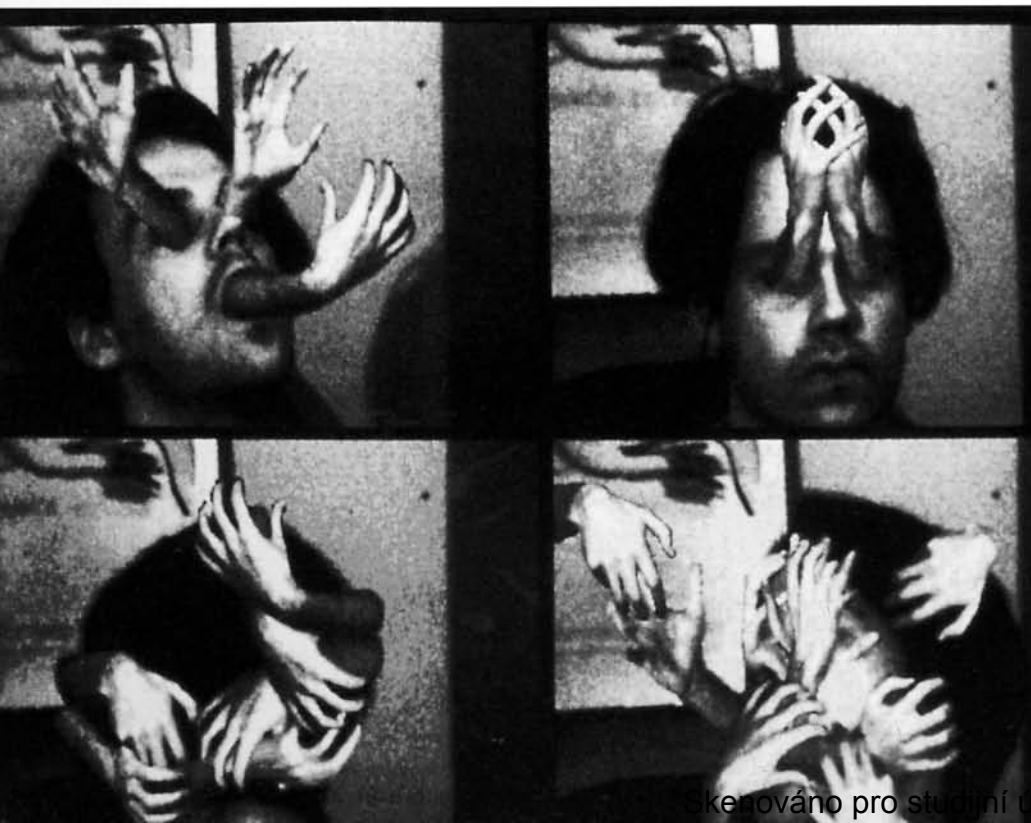
Wie seine Performances ermöglichen auch Ritters Installationen die ständige Kontrolle von Klang und/oder Bildern durch einen Menschen in Echtzeit. Grundsätzlich sind sie Kunstwerke zur Mitarbeit. Installationen wie seine Serie *Captured Moments* sind vom Zuschauer abhängig, der ihren Ablauf bestimmt.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

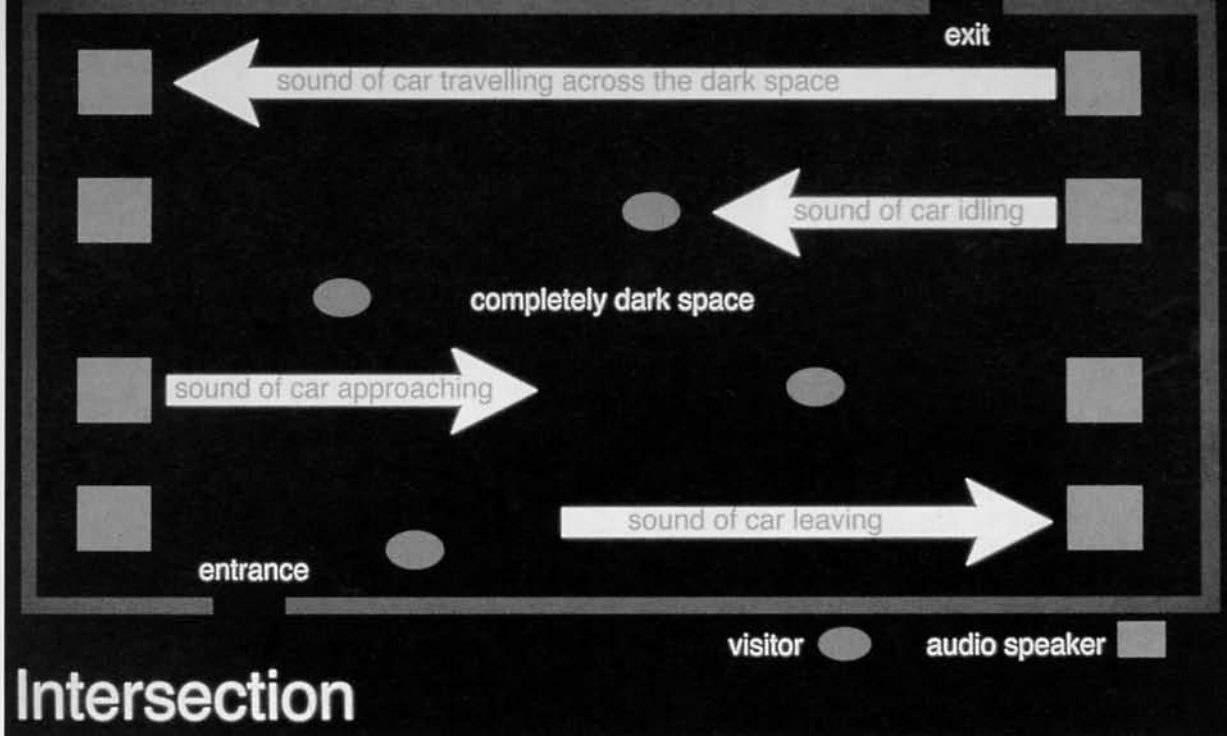
In Ritters Installationen ist der Beobachter von Technologie eingehüllt, er wird ebenso Teil der Arbeit wie die Sensoren, Lautsprecher und die Videoausrüstung. Menschliches Handeln wird mit technologischen Systemen verschmolzen und erzeugt einen symbiotischen und kybernetischen Hybriden. Indem er Teil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