

nicola sani

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

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

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

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

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

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

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

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

mario sasso

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

1953-57 Studium des Grafikdesign in Turin.

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

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

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

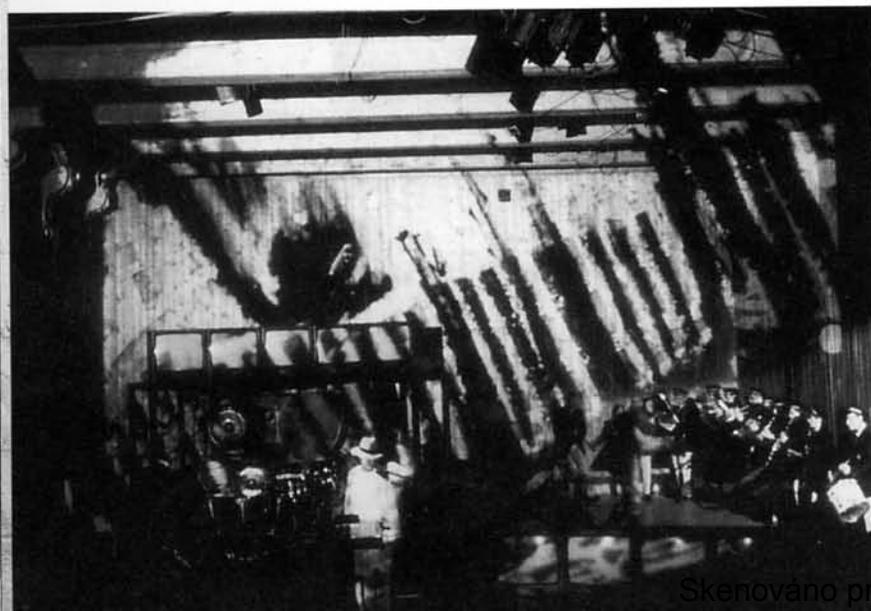
literatur: Achille Bonito Oliva/Dario Evola, Mario Sasso. *Pictogrammi, Videogrammi, on/off*, Rom o.J. Mario Sasso. *Architetture elettroniche. La città, la Televisione*, hrsg. v. Associazione Mara Coccia, Marco Maria Gazzano, Rom 1994

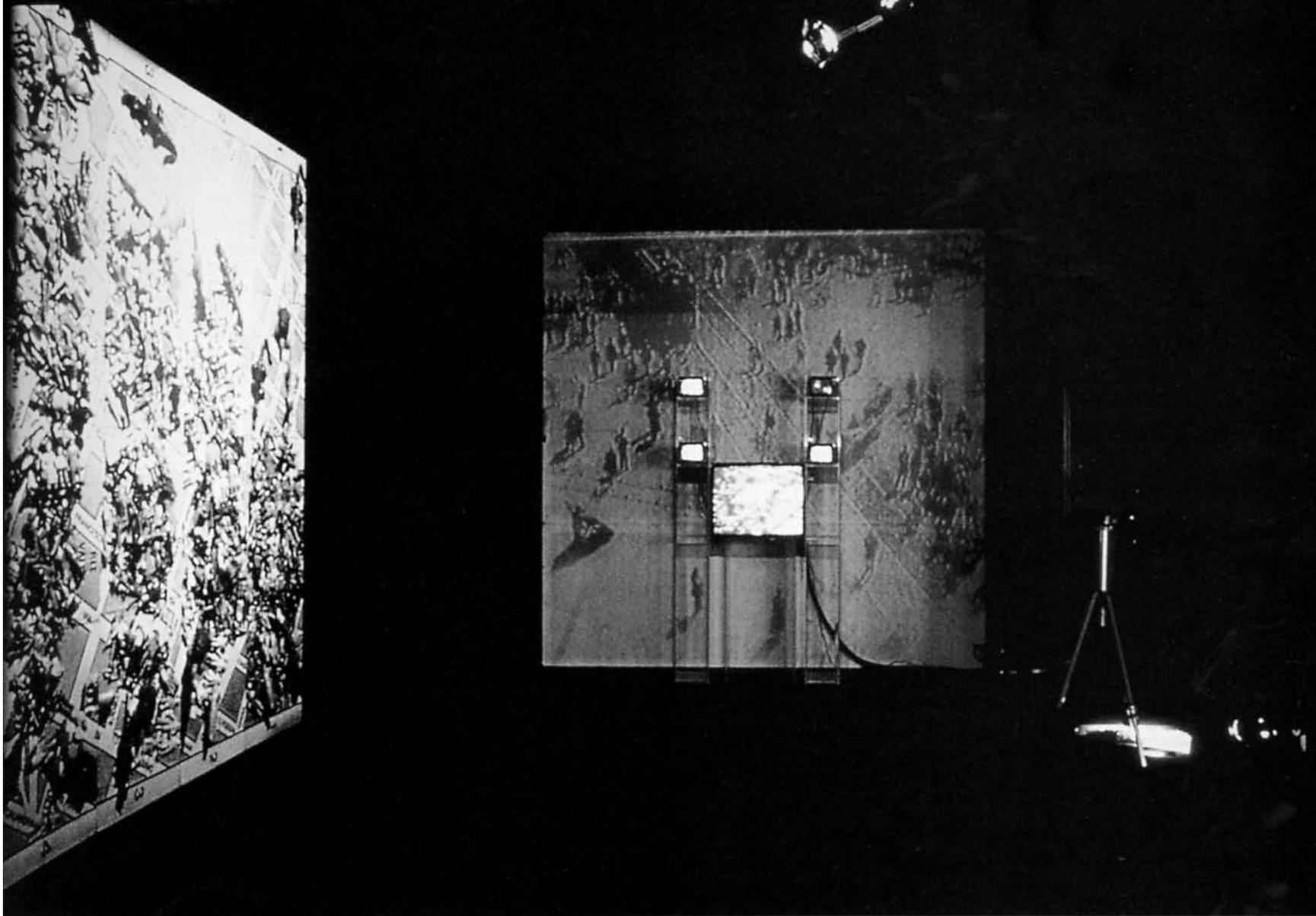
Mario Sasso ist ein Künstler, dessen Suche nach einer originären Ausdrucksform mit der Malerei begann, und er ist ihr in seiner Arbeit für Fernsehen und Film, später mit elektronisch erzeugten und per Computer transformierten Bildern stets verbunden geblieben. Diese Beziehung zwischen Malerei und neuen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

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

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

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





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

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

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

Marco Maria Gazzano

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

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

Nicola Sani

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

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

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

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

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

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

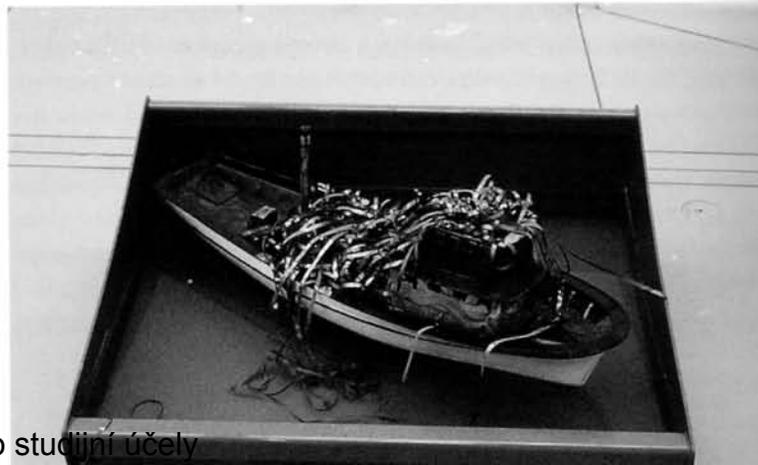
tektur und der Musik aller Epochen. Matthias Grünewald ist einer seiner Götter. Sarkis liebt es, Geschichten zu lauschen, er ist ein leidenschaftlicher Leser und ein passionierter Koch; ein großer Sammler, der seinen inneren Schatz bildet.

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

Pontus Hulten

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

- 1 Ma Chambre de la rue Krutenau en satellite, 1989, Musée d'art moderne, Straßburg
- 2 La Fin des Siècles, le Début des Siècles, 1984, Musée d'art moderne, Paris





Bei meiner Ausstellung ›Geistesblitz‹ in der Vleeshal in Middelburg fiel durch grüne Gelatine gefärbtes Tageslicht auf die Skulptur. Zu ihrer Rechten gab es eine Tür, die auf den Hof führte. Jedesmal, wenn jemand die Ausstellung durch die Eingangstür betrat, öffnete sich die Hoftür ganz leicht, und es entstand ein Luftzug, der die Tonbänder und damit auch die grünen Lichtreflexe in Bewegung setzte. Es war, als ob die Skulptur in ihrem Raum atmete. Ich sage ihr Raum, denn dies war vielleicht die erste Ausstellung, in der ich den Eindruck vermitteln wollte, daß der Raum gemäß meiner Skulptur gebaut wurde.

Ich habe diese Skulptur auch in Perugia in Italien ausgestellt, in einem Bauwerk aus dem 15. Jahrhundert, das damals päpstlichen Soldaten als Unterschlupf diente. Es wurde kürzlich restauriert und ist nun ein Ausstellungsraum ohne jede Struktur. Die ›Geistesblitz‹-Skulptur strukturierte den Raum wie ein Dirigent. Eine ganz oben auf der Skulptur befestigte Neonhand gab den Einsatz; sie kündigte an, daß wir uns im ersten Raum befanden und daß dieser den Takt für die vier weiteren angab. In jedem Raum war eine Neonhand an einem Kerzenleuchter befestigt, der im Stil dem Bauwerk entsprach. Die Räume waren nur durch das Licht der Neonhände erhellt. Die Besucher konnten es nicht als eine Ausstellung betrachten, die Anwesenheit der Objekte schien ihnen so natürlich, als wären sie schon immer Teil des Raumes gewesen. Es gab keine Wärter. Die Besucher, die meine Installation gesehen haben, wurden nie gezählt.

Sarkis, 1995

aus: Sarkis 26.9.19380, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1995

leo schatzl

1958 geboren in Obernberg, Österreich; lebt seit 1987 in Wien.
1976-87 Studium an der Hochschule für Künstlerische und Industrielle Gestaltung, Linz; seit 1992 dort Lehrauftrag für projektorientierte Film- und Videogestaltung.
1984-88 Zusammenarbeit mit der Musikgruppe ›Monochrome Bleu‹; gemeinsame Musik- und Videoprogramme sowie Performances.
Künstlerische Arbeiten im Bereich Rauminstallationen, Objekte, Malerei, Fotografie, Video- und Computerarbeiten.

Projekte und Ausstellungen (Auswahl):

1985 Rufe ins Hinterland, ›Media Festival‹, Kassel
1987 From the Suitcase, 128, New York
1991 Akzidenz, ›Ars Electronica‹, Linz
1992 Wall, Freihaus, Wien

literatur: Platz der Kunst, Ausstellungskatalog Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 1989 Intimitäten, Ausstellungskatalog Offenes Kulturhaus, Linz 1991

Einige Arbeiten Leo Schatzls suchen immer wieder das ›Reale‹ und dessen mediale Konstitution bzw. Inszenierung zu thematisieren. Die durch eine unablässige Mediatisierung hervorgerufenen Transformationen und Metamorphosen der Realität bzw. des Gesehenen als Realitätsinstanz stehen im Zentrum seiner Arbeit. Den reflex-reflektierenden Inszenierungen sind sowohl die materiellen Räume und Wirklichkeiten als auch die zum Einsatz kommenden Medien wie Fotografie, Video und Computeranimationen ausgesetzt. Diese verengen sich aber nicht allein auf den ›dokumentarischen‹ Gebrauch, sondern exponieren sich parallel zum materiellen Geschehen in ihrer autonomen ›selbstgenügsamen‹ Autoreferenzialität – die mediale ›Spiegelung‹ bricht sich an den abgebildeten Objekten, an deren ›Wirklichkeit‹ und transformiert damit meist die gesamte Inszenierung in ein mediales Ereignis. Die Präsentation der Mediatisierungsmechanismen wird zu einem erneuten Medien-Geschehen.

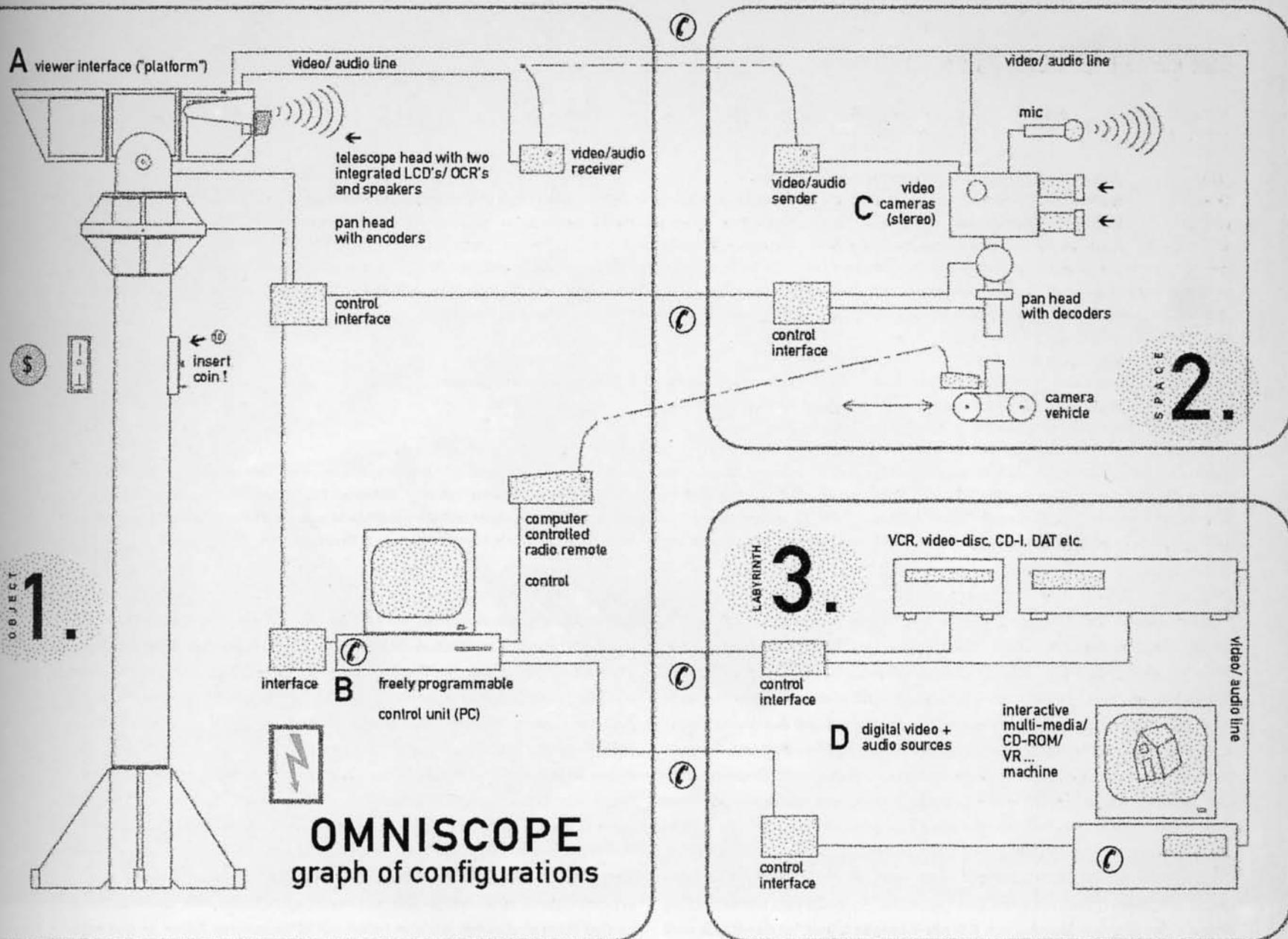
In **Omniscope II** thematisiert Schatzl die vermeintliche Vollständigkeit und Authentizität der visuellen Mediatisierung. Dabei wird in Form des Aussichts- teleskops als ›Beobachter-Schnittstelle‹ auch die Geschichte des abendländischen Visualismus, die schlußendlich zum Phantasma der medialen Omniscope führte, zitiert. Die ersten Teleskope von Kopernikus und Galilei (die formal und funktionell im Aussichts- teleskop erhalten sind) weisen aber bereits voraus auf die weiteren Etappen der visuellen Medien: Fotografie, Film, Telekommunikation und VR-Technologie. Licht und Geschwindigkeit materialisieren sich zu repräsentativen bis stimulierenden Bildern – auf der Netzthaut, als Foto-Abzug und am energetischen Bildschirm.

Die Aufstellung der Kamera an einem nicht zugänglichen, nicht ›öffentlichen‹ Ort verstärkt die Differenz zwischen dem Blick in das Teleskop (und den erwarteten Aussichts- bildern) und dem Realillusionismus der Kamerabilder, die das ›entfremdete‹ Teleskop bietet. Die Realität der visuellen Telepräsenz, die durch die Kamera suggeriert wird, ist in Wahrheit aber nur eine Sequenz, ein rudimentärer Schnitt durch die Wirklichkeit des Repräsentierten. Die flimmernden Bildserien blenden u. a. die Geschichtlichkeit und das ›Sinnganze‹ der abgebildeten Wirklichkeit als Bedeutungsebene aus. Diese Fragmentierung des Realen durch die dominante Visualisierung wird mit Hilfe der zusätzlich eingespielten Informationssegmente (Text, Ton- und Bildzuspielungen bzw. VR-Sequenzen) einerseits wahrnehmbar und andererseits auch wieder ergänzt und vervollständigt. Das Projekt unterläuft derart die halluzinatorische und illusorische Präsenz des Bildes als vollständigen Informations- und Wirklichkeitsmodus. **Omniscope II** arbeitet dem Defizit der medientechnischen Omniscope entgegen und entlarvt diese als verführerisches Phantasma einer techno-rationalen Realitätskonstruktion.

Erwin Fiala



- 1 Tabu Zone II, 1993-98, Verschließung des Geländes, Münzbach, Oberösterreich
- 2 Maschinenkampf FX versus LS, 1992, Voest, Linz



Omniscope II, 1996

Omniscope II ist eine Installation, die die konkrete Erfahrung künstlerisch gestalteter, künstlicher und entfernter Räume gestattet; ein Überschreiten der Grenzen körperlicher Einengung in den Sog möglicher und verdeckter Wirklichkeiten.

Münzfernrohre, wie sie jedermann von natürlichen Aussichtspunkten kennt, werden zu Sehmaschinen für virtuelle und telematische Räume.

Das formale Zitat des Münzfernrohrs ist Metapher für die Geschichte des ›Horizonts‹ und seiner Überwindung und zugleich ein Surrogat zur Befriedigung der (speziell europäischen?) Seh-Sucht.

Der Blick durch ein Münzfernrohr an einem reizvollen Aussichtspunkt (panoramic viewpoint) ist getrübt, er geht durch einen mentalen Informationsfilter, einen Wissens- und Erwartungsraster (die grundsätzlichen Vorgaben findet man an der Schwenkkopfskala oder am Geländer der Aussichtsplattform aufgelistet) – die Weite ist programmiert, im Kopf des Schauenden. Die letzte Erfüllung könnte sein, daß der Horizont explodiert (!?)

Leo Schatzl

dieter schnebel

1930 geboren in Lahr, Baden-Württemberg; lebt in Berlin.

1949-55 Studium der Theologie, Philosophie, Musik und Musikwissenschaft in Freiburg und Tübingen, Promotion über Arnold Schönberg.

1956-76 Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern, Frankfurt am Main und München.

1976-95 Professor für Experimentelle Musik und Musikwissenschaft in Berlin.

Seit 1953 Autor musiktheoretischer Schriften und kompositorische Tätigkeit; anfangs serielle Werke; seit 1958 Entwicklung konzeptioneller Musikprojekte; seit Anfang der 60er Jahre Auseinandersetzung mit Sprache, vokalen Vorgängen, dem Sprechorgan und Spracherzeugung; 1959-61 phonetische Musik, räumlich strukturiert; 1960-67 sichtbare Musik, prozeßhaft strukturiert; 1981-88 experimentelles Theater für Stimmen und Gesten.

Kompositionen (Auswahl):

1959-61 Glossolie für Sprecher und Instrumentalisten

1959/89 Das Urteil (nach Franz Kafka), Raummusik für Stimmen, Instrumente und sonstige Schallquellen

1968-74 Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte

1987-92 Sinfonie X für großes Orchester.

Literatur: Dieter Schnebel, *Anschläge, Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, München 1993 (mit Bibliographie) Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-72*, hrsg. v. Hans Rudolf Zeller, Köln 1972 Dieter Schnebel, *Musik-Konzepte*, Heft 16, München 1980 (mit Bibliographie) Schnebel 60, hrsg. v. Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper, Hofheim 1990 Carla Henius, *Schnebel, Nono, Schönberg, oder: Die wirkliche und die erdachte Musik. Essays und Autobiographisches*, Hamburg 1993 Michael Hirsch, 'Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens. Dieter Schnebels theatrale Kompositionen' in *Positionen* 14, 1993, S. 9-13

Theatrale Komposition ist bei Dieter Schnebel keineswegs eine klar abgegrenzte Gattung. Die vielfältigen Möglichkeiten des dialektischen Spiels der beiden Oppositionspaare Theater/Musik und Material/Ausdruck ziehen sich als allerlei Mischformen mit den unterschiedlichsten Dosierungen ihrer Aspekte durch Schnebels Werk. Die Trennung von Materialaspekt und Ausdrucksaspekt wird in den in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Werken **Pan** und **Körper-Sprache** klar vollzogen. **Pan** ist als Komposition für Flöte und Begleitung im Materialaspekt eindeutig als Musik im traditionellen Sinn ausgewiesen. **Körper-Sprache** hingegen verzichtet als gestische Komposition vollkommen auf jegliches akustische Material und bezieht sich nicht einmal mehr auf musikalische Phänomene. Beim Ausdrucksaspekt beider Stücke verhält es sich hingegen genau umgekehrt. Denn obwohl das gestische Potential des menschlichen Körpers das alleinige Material von **Körper-Sprache** bildet, ist das Stück weit davon entfernt, in seiner Ausarbeitung 'Pantomime' oder gar 'Ballett' zu sein. Die gestischen Vorgänge sind Kompositionen strukturierter Zeitabläufe, Rhythmen und Tempi, genuin musikalischer Natur also. Ganz im Gegensatz dazu liegt dem Flötenstück **Pan** im Ausdrucksbereich ein Programm zugrunde, das konkreterzählerischer und dramatischer Natur ist. Die Flöte zeichnet einen Prozeß nach, der über die Stationen Erwachen, Sehnsucht und Lockung, Drängen-Jagen-Schrecken, Erfüllung (Ekstase), Erschlaffung, Träume und Einschlafen erlebnishaft psychologische Dispositionen und Handlungen erfahrbar macht.

Musiktheater ist bei Schnebel nicht bloße Addition der spezifischen Mittel von Musik und Theater, sondern es ist ein Prozeß, in dem Musik und Theater durch die ihnen innewohnenden dialektischen Potentiale eins werden. Dadurch entsteht für den Zuhörer/Zuschauer die Möglichkeit, mit einem Wechsel in der Justierung seiner Wahrnehmungsorgane dasselbe Geschehen einmal musikalisch, einmal dramatisch zu erleben.

In den **Maulwerken** sind Organbewegungen, die zu akustischen Resultaten führen, kompositorisch vorgegeben. Hier ist die Ineinssetzung von Musik und Theater perfekt. Die Ausführenden sind mit dem Tätigkeitsfeld von Sängern oder Vokalistinnen nicht mehr zu identifizieren, sondern sie sind Darsteller von Vorgängen, die eine (Mikro-)Kosmogonie des Sprechens entwickeln.

In Schnebels Schaffen ist der Mensch bevorzugtes Arbeitsfeld. Material, Struktur und Form sind in den meisten Fällen nur Mittel zu einer Arbeit an den organischen, psychischen und gesellschaftlichen Bedingungen des Menschen. Das reicht von den äußeren Konditionierungen der Funktion seiner Organe und Bewegungsapparate bis hinunter in die tiefsten Schichten seiner psychischen Urkräfte. Der Komponist wird zum Menschen-Darsteller, eine Bezeichnung, die man gemeinhin sonst nur Theaterschaffenden verleiht. **Michael Hirsch**

aus: Michael Hirsch, 'Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels' in *Schnebel 60*, hrsg. v. Werner Grünzweig, Gesine Schröder, Martin Supper, Hofheim 1990

- 1 Maulwerke, 1968-74, Hochschule der Künste, Berlin, 1995; Ausführende: Die Maulwerker; Kostüme: Jürgen Westhoff
- 2 Museumsstücke, Bauernszene; Ausführende: Die Maulwerker





Vergänglichkeit: Jowaegerli, 1982-91, Hamburgische Staatsoper, 1991, in einer Inszenierung von Achim Freyer

»Lueg, hört isch d'Erde gsi, un selle Berg het Belche ghaibe! Nit gar wyt dervo isch Wislet gsi; dört han i au scho glebt un Stiere gwettet, Holz go Basel gfüehrt un broochet, Matte graust un Liechtspöö gmacht un gvätterlet bis an my selig End.« Solche Sätze sind voller Wirklichkeit: Namen bezeichnen markante Punkte der Landschaft, Orte, wo Menschen sich niedergelassen haben, und ihr Leben wird in wenigen Worten anschaulich: Handel und Wandel, Arbeit in Stadt und Land, verspielte Häuslichkeit bis hin zum Tod. Die Worte tönen kräftig, gar etwas rau, gewinnen am Ende warmen Klang, und ihr Rhythmus ist zunächst von fast dramatischer Gestik, die dann in strömende Bewegung übergeht. Johann Peter Hebel schrieb seine alemannischen Gedichte von 1800 bis 1802 und hat später nicht mehr in Mundart gedichtet.

In Jowaegerli wird die alemannische Sprachmusik Hebels mit einer entsprechenden Musiksprache versehen, in der die Töne und Geräusche in ihrer Weise von Vergängnis und Werden sagen und singen.

Die Klänge von Schalmel, Trompete, Gitarre und Handharmonika beschwören das ›Land‹ und in Instrumenten wie ›Schotterspiel‹, ›Wassermühle‹ und ›Windmaschine‹ ertönt es selbst in seinen Elementen. Die einkomponierten Texte Hebels bringen die alemannische Sprachmelodik unmittelbar zu Wort, und sie sagt in Sinn und Klang ebenso welthaft als individuell wie es in Wirklichkeit steht und wohin es geht, und sie bleibt zudem Musik, die in ihrer Weise von Utopie singt, nämlich von dem, was »allen in die Kindheit scheint, und worin noch niemand war: Heimat« (Ernst Bloch).

Dieter Schnebel

aus: Programmheft zur Uraufführung von Vergänglichkeit, Musik von Dieter Schnebel, Theater- u. Bildversion von Achim Freyer, 12.5.1991, Hamburgische Staatsoper

andrea sodomka

- 1961 geboren in Wien; lebt in Wien.
1982-89 Studium an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien.
1984-87 Studium am Institut für Elektroakustik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien.
Seit 1984 Arbeiten in den Bereichen künstlerische Fotografie, Intermedia-Performance, Video, elektronische Musik, Telekommunikation und Radiokunst.
1991-95 Präsidentin der Ges. für Elektronische Musik G.E.M., Österreich.

Intermediaaufführungen, -installationen und -projekte (Auswahl):

- 1989 Simultanperformance, Akademie der Künste, Berlin-Ost, und Technische Universität, Berlin-West; 1991 Interferenzen III, Museum Moderner Kunst, Wien; 1993 Popayán und Bogotá, Kolumbien; 1994 ›Zeitgleich‹, Kunsthalle Tirol, Hall; 1995 Sound Experience, ›ESC‹, Graz

Radiokunst (Auswahl):

- 1991 Frozen Moments (Intermediaserie), Ornamentale Reise, Distanz (mit N. Math), ORF Kunstradio, Wien; 1992 Acoustic Postcard (mit P. Mechtler, I. Lintz-Maués), BBC, London; 1994 State of Transition, Live Radio Internet Event (mit G. Stocker, N. Math), Neue Galerie Graz - V2 Rotterdam - Internet - ORF Kunstradio, Wien

literatur: Sodomka/Breindl, ›Electronic Diary‹ in Transit #2, Materialien zu einer Kunst im elektronischen Raum, Innsbruck, 1993, S. 130-133 Sodomka/Breindl, State of Transition, Ausstellungskatalog Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1994 Sodomka/Breindl/Math, ›Nahe Ferne. Zeitgleich‹, in Zeitgleich, Ausstellungskatalog Haus der modernen Kunst, Land Tirol, und Transit Verein, Innsbruck, Wien 1994, S. 174-178 Andrea Sodomka, ›Maßnahmen zum Raum 1‹ in Positionen 25, Nov. 1995, S. 43-47

1 Frozen Moments, 1991, Intermedia-Performance



martin breindl

- 1963 geboren in Wien; lebt in Wien.
1982-91 Studium der Malerei, Grafik und Gestaltungslehre an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Arbeiten in den Bereichen bildende Kunst, Intermedia-Performance, Video, Sound Arts, Telekom. und Radiokunst.
Seit 1986 Zusammenarbeit mit Sodomka; Realisation verschiedener intermedialer Projekte mit Künstlern anderer Sparten in den Bereichen Medien- und Computerkunst, Telekommunikation und Internet.

Unter dem Aspekt fragmentarischer oder experimenteller Erkundung sind Begriff und Sinnlichkeit, Konzept und Realisierung, das Vermögen zu denken und das Vermögen darzustellen an einer offenen Schnittstelle angesiedelt. Sie bezeichnet eine imaginäre Grenze, die in den verschiedensten Richtungen, zumindest aber im Richtungstausch von innen und außen – als Metapher unterschiedlicher und auch gegensätzlicher Denkraum- und Schaurauminhalte – katalysatorisch wirksam wird. Man muß die Grenz- und Schnittlinie heute als die wesentlichste Plattform künstlerischer Handlung und Haltung akzeptieren, wobei ihre Positionierung im gesamtulturellen Erfahrungsraum variabel ist, da die Verbindung einer Vielzahl von Punkten im Koordinatensystem in Betracht kommt. Der empirische Blick auf die Kunstproduktion der Moderne wie auf den heute an vielen Stellen aufgebrochenen Kokon der Postmoderne erlauben diese Schlußfolgerung, ohne ein neues interpretatorisches Regelwerk auf die Waagschale der rezeptorischen Vereinnahmung (...) zu legen: Intelligible Aussagen sind an jenen Schnittstellen zu finden, an denen die Erwartungshaltung befriedigenden eklektischen Werke geschickt vorbeimanövrieren. Diese sind Hilfsmittel zur Widerspiegelung gesellschaftlicher Kräfte bzw. Illustrationen vorausformulierter Metaebenen (...).

Wie räumliches Denken mit dem Ende der Zentralperspektive nicht seinen Abschluß gefunden hat, so ist auch die Interaktion von Betrachter und Kunstwerk in neuen Dimensionen immer wieder Gegenstand künstlerischer Untersuchungen. Sodomka/Breindl geht es dabei (...) nicht – wie in den 80er und 70er Jahren – um Phänomene des virtuellen Raumes oder um die ›Vollendung‹ des Kunstwerks durch den Konsumenten. Im Gegenteil: die Störung aufgrund von Handlung ist das Ziel. Im Zentrum der Überlegungen und Erkundungen steht die normale Benützungsebene eines Raumes, der mit einfachen technischen Eingriffen und Anordnungen präpariert wird. Für die Aufschlüsselung und qualitative Beurteilung der künstlerischen Methode erweist sich die scheinbar anspruchslose Komposition, gerade im Verzicht auf apparative Überfrachtung, als entscheidender Ausgangspunkt. **Werner Fenz**

aus: Werner Fenz, ›Paradoxien der Raumerfahrung‹ in Sodomka/Breindl, State of Transition, Ausstellungskatalog Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, hrsg. von der Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie, 1994

Sodomka/Breindl mit B. Felber und M. Lang, Die Bühne ist leer (Differenzmaschine/ Channel 5), 1996, Installation Schloß Wolkersdorf



Die Differenzmaschine ist eine Raummaschine oder, genauer definiert: eine Maschine, die – für den Zuschauer unsichtbar, unhörbar, unertastbar – Raum und Zeit kreiert.

Wenn wir uns in unserer alltäglichen Umgebung in einem System von datengesteuerten Ereignissen bewegen, durch Daten erfaßt, codiert und gelenkt, auf Leiterbahnen von Zentralcomputern, bleibt deren permanente Tätigkeit – der lichtgeschwinde Verkehr von Datenmengen, die eigentliche Maschinenkommunikation – für unsere Wahrnehmungsorgane unbegreifbar. Das, was wir wahrnehmen, sind nur die durch sie ausgelösten physikalischen Ereignisse, nicht deren Ursache.

Die Differenzmaschine ist ein solches Raumenvironment, in dem vernetzte Computersysteme miteinander kommunizieren, Steuerbefehle austauschen: ein selbstreferentielles System.

Im Lauf des Events werden durch Eingriffe anderer Maschinen oder der Biomasse Mensch über diverse Interfaces Steuerdaten in eine genaue zeitliche Struktur gebündelt und damit verschiedene physikalische und mechanische Klang-, Licht-, Bild- und Bewegungserzeuger angesteuert. Die orchestrale Kinetik aller zusammenwirkenden Ereignisse, teils spärlich über die Raumdistanz kommunizierend, teils in raumerfüllendem wuchtigem Synchronismus, läßt für den Zuschauer ein Bild dieser unsichtbaren Maschine entstehen, und zwar von innen heraus, als ob er sich als einer ihrer Teile in ihr befände.

Die Differenzmaschine. Die Lücke schließen zu Friedrich Kieslers kinetischem Theater der 20er Jahre. Die andere Lücke zur (fast vergessenen) Urform des Computers von Charles Babbage in England um 1830, mit Mitteln und Methoden des technologischen und sozialpolitischen Umfelds unserer aktuellen Situation.

Die Differenzmaschine – ein Event für einen Theaterraum, 1996

Sodomka/Breindl: Intermedia, Video, Projektionen, Komposition
Peter Mechtler: Komposition, Klangdesign, Klangmaschinerie; arbeitet in den Bereichen Komposition, Video und Virtual Reality und entwickelt Computerprogramme zur Umsetzung von Bild- in Klangmaterial

Norbert Math: Komposition, Programmierung, Biofeedback; arbeitet in den Bereichen Komposition, elektroakustische Musik, Intermedia, Radiokunst und Internet

Florian Randon: Licht- und Performancedesign; arbeitet als Lichttechniker und Designer im Musik- und Theaterbereich

Petra Ganglbauer: Text; schreibt und gestaltet Hörspiele und Radiokunstsendungen, arbeitet als Redakteurin der Zeitschrift ›Das Gedicht‹

Peter Walz: technische Leitung, Bauten; ist in den Bereichen Organisation, Dekorationsbau und Spezialeffekte für den Film tätig

laetitia sonami

- 1957 geboren in Paris; lebt seit 1976 in den USA, zur Zeit in Oakland.
1975-76 Studium der elektronischen Musik, Film und Drucktechnik an der Boston Museum School of Fine Arts.
1976-77 Studium zeitgenössischer Musiktechnologie, Universität Vincennes, Frankreich.
1977-78 Studium zeitgenössischer Musiktechnologie und der Komposition am elektronischen Musikstudio der Albany State University of New York.
1978-80 Studium der elektronischen Musik und Aufzeichnungsmedien am Mills College.
1980-81 Studium der Informatik am Mills College.

Ende der 70er Jahre Konstruktion analoger Schaltkreise als Performance-Equipment; die eingeschränkten Performancemöglichkeiten der Computermusik veranlaßten sie, gestische Sensoren zu entwickeln, die mehr Interaktivität mit Computersystemen erlauben; 1991 Entwicklung ihres ersten Datenhandschuhs, den sie zum Lady's Glove verfeinerte; neben ihrer künstlerischen Tätigkeit seit Anfang der 80er Jahre Toningenieurin; seit 1991 Lehrtätigkeit auf dem Gebiet interaktiver Musiksysteme an verschiedenen amerikanischen Colleges und Universitäten.

Seit 1980 zahlreiche Performances (Auswahl):

- 1992 Steim, Amsterdam
1993 ›Ars Electronica‹, Linz
1993 The Kitchen, New York
1994 ›Festival de Musique Electronique‹, Bourges

Some observations on the work and work procedure of Laetitia Sonami

I met Laetitia Sonami at STEIM in Amsterdam when we both were guest residents. Over a period of several weeks I came to know her, a few examples of her work and some aspects of her method of working. The considerations which follow have stayed with me since this encounter, and have been valuable to me in my own work. The list below is not complete, but I hope listeners who encounter her work will find some useful definitions from these observations and that this can provide an expanded appreciation of this remarkable composer and musician.

There are several prominent target features which I think suggest, both in the experience of the work and the extensions of compositional procedure which can be extrapolated from these features, important reinforcements for listeners. I've tried to generalize some target features which I've received from experiences with three works:

* The direct use of experimental confrontational goals — in the first gesture and completion actions of the compositional and performance process, the system and circumstance of the work are held as implicit given characterizations, not projective or controllable media, subordinate to a deep translation: a circumstantial and confrontational modulation procedure functions in this way as a provision of the subversion of choice as action

* In structure and formulation of the final function-model which eventually produces the work, a string of history based global accumulations, of data and system, occurs — as an experience of working, this seems to operate in a multi-directive and comprehensive mode: the special nature of this approach allows a transparent and elegant ease of cross-copies across the usual threshold barriers between personal affect and interpersonal projective gesture (this is distinct from a custom-habit process which starts as a translation to problem goal formulation and resolves in performance and reinforcement (evaluation) as solution, produced as display object for evaluation and power sharing)

* Both in the passage of the performance and the reforming of the passage in reconstruction, a multiplex progression of affects and derivatives assembles as a series of interpenetrating strand narratives, as performance discipline. In the action sequence which leads to a formal procedure for the work or performance, a predisposition is generated by a cross comparative evaluation which is sustained as an operative mechanism, without limit goals and adaptively concurrent with the narrative strand evaluations

* At once, as part of the generative process and at the moment of encounter (as performance), there is a distribution of non-linear ordering (pick-up): root priorities are functionally driven and altered in focus and orientation by a procedurally

contiguous and disjunctive sensational stress-ordering (and oriented in actual working method by a progression of priorities developed out of situational and transactional associations): this is a transparent procedure with essentially empty goals: there is no disconnection between affect-effect in the performance work or sound event and its consequent affectation bundle

* Distributed through the assembly series actions are intensive burst-localized problem-solving convergences to a equivalent string of shiftable multivalent goals — a global convergence of stress directives — cross compared with the empty targets, the event production occurs as a simulation of responsive commentary (the affective complement translates as a nonspecific auditory theatre: radio-surveillance [private])

* The result of this procedural range of defining categories is the production of an expectation and reward system which generates an immediate consequence a personal narrative directive: implicit (and at once subject to enhancement by casual and circumstantial coloration)

* Accumulative feature goals occur responsively both by the arrangement of a collected assortment of strands and by the narrative implication which permits auditor interaction: this auditor response strategy is implicit in the structural decision: transparent and empty goal successions

* Each circumstance of a work contains a pattern collective of correlated experience markers which copy into strategies of work and performance transactional models of some available common features of the collective strands — this strategy of accumulative features produces the characteristic of the work or performance at a second layer-level: the auditor takes on the role of transactor

The accumulation of these feature operations generates, for each work approach, down-copy reduction modelling, which makes possible in the experience of the work, as auditor, a direct transmission from isolate aural string to (conjectural) elusive, transient visual-affective (transparent, open and neutral) narrative. This last feature is for me the most important, and the aspect of Laetitia Sonami's work and procedure which I feel is the most important for listeners.

Jerry Hunt
Canton, Texas, 3/12/1993

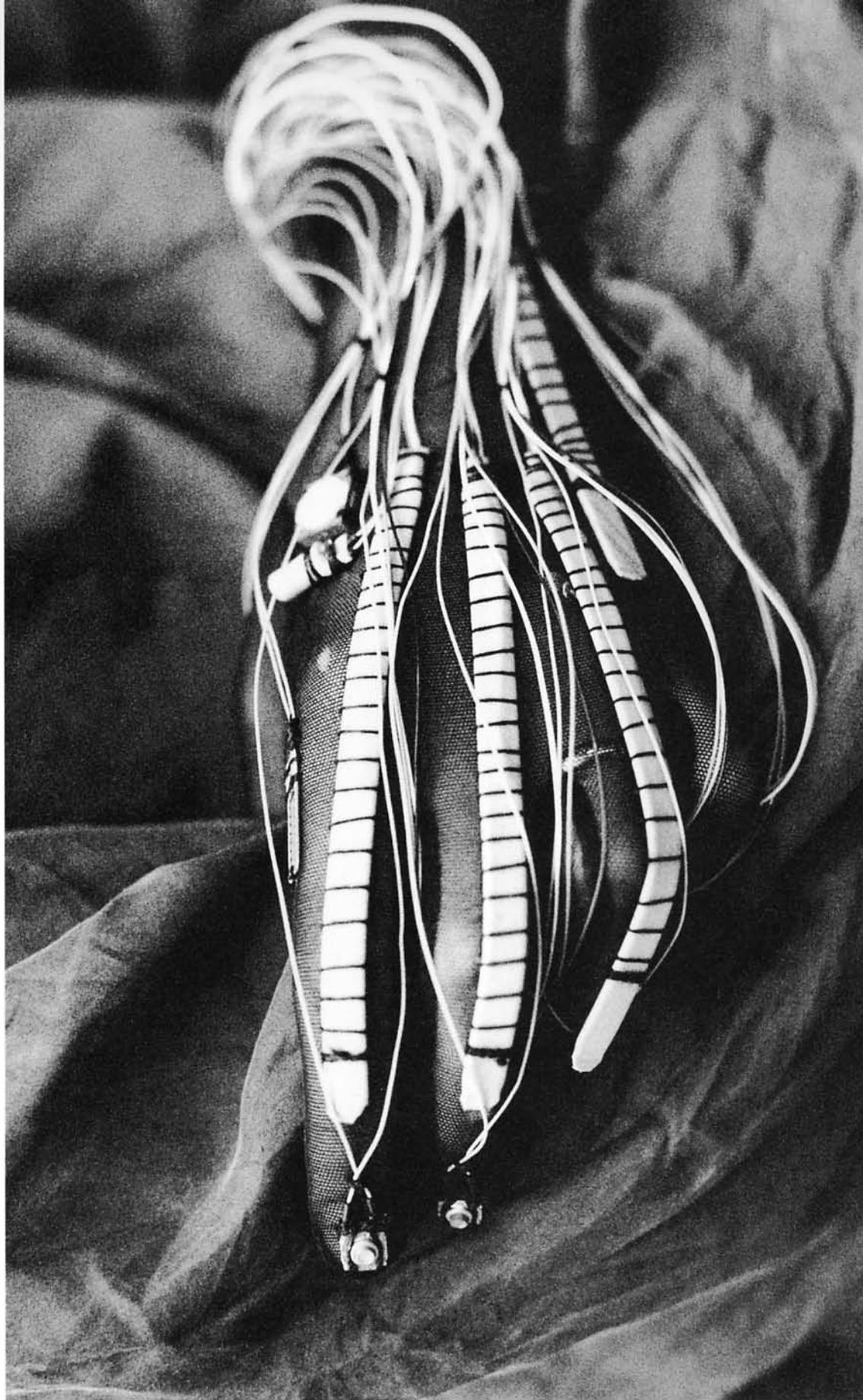
Die Komponistin Laetitia Sonami verbindet eine Begeisterung für den künstlerischen Prozeß, genaue Kenntnisse über die neue elektronische und Computermusiktechnologie, das Sendungsbewußtsein einer großen Monologistin, den erzählerischen Schwung einer geborenen Geschichtenerzählerin und einen subversiven Funken, der Dinge ungeschehen macht, wenn sie zu offensichtlich werden. Als ehemalige Studentin von Komponisten wie Robert Ashley und David Behrman kommt Sonami bewaffnet mit einem Damenhandschuh daher — eine umgebaute Version der Erfindung von Michel Waisvitz — der Druck-, Bewegungs- und Raumsensoren hat, die musikalisch (über Sampler, ein MIDI-Mischpult und Synthesizer) auf ihre physischen Gesten reagieren. In gewisser Hinsicht läßt sich Sonamis Ansatz sowohl auf den Prototyp des elektronischen Musikinstruments, das Theremin, als auch auf die Handgesten zurückführen, die die klassische indische Vokalmusik begleiten. So können verschiedene Parameter ihrer ganzen Performance durch spezifische digitale Ziffern kontrolliert werden und eine Situation aufbauen, in der z.B. der kleine Finger mit der Tonhöhenverschiebung verbunden sein kann. Daneben integriert Sonami ihre eigene fabelhafte Lesestimme und ihre unwiderstehlichen Texte in ihre Performances. **What happened to II** stellt eine teuflische Geschichte des Schriftstellers Sumner Carnahan aus Santa Fe vor, die Sonami fragmentiert, verdreht und mit ihrem elektronischen Handschuh ausdehnt, selbst wenn sie spricht. In der Mitte der Geschichte ist ihre Stimme virtuell verschwunden und nur noch durch Spuren elektronischer Klänge vorhanden, ein Beispiel dafür, wie sie ihren Weg sucht, auf produktive Weise die Beziehung zwischen Wörtern und Klang zu komplizieren.

John Corbett

aus: John Corbett, ›Laetitia Sonami‹ in Chicago Reader, 13. Oktober, 1995

OBSCURE EST SUBVENTIONNÉ PAR LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, LE MINISTÈRE DE LA CULTURE DU QUÉBEC ET LA VILLE DE QUÉBEC

1 Jerry Hunt, Text für die Performance What Happened im Rahmen des Festivals ›Amplified Body‹, veranstaltet von ›Obscure‹ in Quebec 1993



...and She Keeps Coming Back for More, 1995

Diese Komposition erforscht das ambivalente Territorium, in dem Organismen und Mechaniken miteinander verschmelzen. Während der Körper in einem Land wandert, in dem wilde Hunde streunen, werden Klänge geformt und zu Clustern verdichtet, die als Gewohnheitsmuster und abstrakte Verknüpfungen wirken, während externe Stimmen die amorphe Maschinerie kommentieren.

Unter Verwendung des Lady's Glove ist das Stück komplett interaktiv, mit elektronischen und natürlichen Klängen. Es wurde in Erinnerung an Jerry Hunt komponiert.

Laetitia Sonami

kyra stratmann

- 1960 in Konstanz geboren; lebt in Köln.
- 1979-84 Studium der Philosophie in Cambridge, 1990-95 der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf.
- Seit 1992 künstlerische Arbeit mit akustischen Mitteln, Tonaufnahmen von Stimmen und Geräuschen, mit Texten von Literaten und Philosophen in vorhandenen Räumen. Ihr Ziel ist es, Architektur, Geschichte und Stimmungen eines Raumes mittels eines diesem hinzugefügten Sprechtextes aufzuschlüsseln.
- Ausstellungen (Auswahl):
- 1992 Klatschen, Prag
- 1994 ›Transit‹, Aachen
- 1995 Molkerei Werkstatt, Köln

Kyra Stratmann arbeitet seit 1992 mit Sprachinstallationen. Sie setzt bei vorhandenen Räumen, Gebäuden, Plätzen an, untersucht dort Architektur und Geschichte, Bilder und Stimmungen, die sich angelagert haben. Aus diesen Dimensionen der Räume schafft sie die formalen Bedingungen für eine Installation.

Es ist ein plastisches Arbeiten im klassischen Sinn, das dem Raum eine ihm innewohnende akustische Metapher in Form einer ›Konserven‹ beifügt. Stratmann bedient sich dabei vorhandener Texte in gesprochener Sprache. Die Strukturen des Raumes und des Textes werden auf Aufteilung, Akustik und ihre prägenden Merkmale hin untersucht. So wird die Feinmechanik ihrer interaktiven Möglichkeiten erfaßt. Daraus entstehen die Form, die der Text im Raum einnimmt, und die Art, wie er gesprochen wird. Daraus ergibt sich als Niederschrift eine Textpartitur. Sie greift vorhandene Bearbeitungsweisen auf, wie die Passacaglia oder die Fuge, aber auch die Kommunikationsmuster der natürlichen Sprache. Es zeigt sich, welche Sprecher, ob weiblich oder männlich, benötigt werden und wie die Klangfarbe der Stimme beschaffen sein muß. Die ›Konserven‹ entsteht im Tonstudio. Sie wird durch CD-Player und Boxen präsentiert, die nur in ihrer technischen Notwendigkeit erscheinen. Ihnen widerfährt keine visuelle Bearbeitung.

1995 realisiert Stratmann in der Düsseldorfer Johanneskirche eine Arbeit, die die ›Letzten Dinge‹ thematisiert. Protestantische Nüchternheit zeichnet den 1953 wiederaufgebauten Kirchoraum aus. Seine Schwerpunkte sind Kanzel und Orgel. Sinnlichkeit vermittelt sich hier allein über das Ohr.

Stratmann fügt diesem Raum einen Text des Philosophen Ludwig Wittgenstein aus seiner Jugendschrift **Tractatus logico-philosophicus** hinzu, worin er in der Sprache bis an deren Grenzen nach der Lösung des Lebensrätsels sucht. Diese Suche ist Ausdruck einer Moderne, die das Wort in seiner Wahrhaftigkeit konzentrieren möchte. Er strebt nach Reinheit, Klarheit, Objektivität und hofft damit die Mythen der Philosophie hinter sich lassen zu können.

Auf der Kirchenempore stehen links und rechts Boxen, die mit einem CD-Player verbunden sind. Setzt man sich in eine der Bänke, so hört man zwei Sprecher im Dialog, die eine Stunde ohne Pause die halbierten Sätze Wittgensteins in wechselnder Stimmung zueinander führen. Dabei merkt man erleichtert, daß sich die bedeutungsschweren Sätze zu wiederholen beginnen. Man bekommt unerwartet Zeit zum Verstehen. Doch der Sinn, dem man nun lauschen möchte, entzieht sich in den Rhythmus des Sprechens.

Stratmann führt so den aufrichtigen Modernismus des Philosophen im Kreis herum. Die Kirche wird zum Sprachraum, in dem die Worte nicht mehr mit Sinn beladen sind, sondern die Lücke zwischen dem, was wir vermitteln wollen, und dem, was Sprache ist, öffnen.

Thorsten Nolting



AUSBISS
BLUME
CUVELAGE
DURCHSCHLAG
ERBSTOLLEN
FIMMEL
GESENK
HANGENDES
INKOHLUNG
KUX
LUTTE
MERGELGRENZE
NEUNTE
ORT
PÜTT
QUERSCHLAG
RÖSCHE
SCHRAM
TEUFE
UMTRIEB
VIERUNG
WETTER
ZUBUSSE

1 Standorte, 1993, Krügerpassage, Dortmund; Sprachinstallation in Form einer Passacaglia, komponiert aus Wörtern der Bergmannssprache; gesprochen von einem Bergmann, gesampelt, montiert, wobei die Worte von A - Z in einem akustischen Radius von 180° angeordnet sind.



Ohne Titel, 1996

Avisierter Raum für die Sprachinstallation ist die Garderobe im Parterre des Staatsratsgebäudes: ein Raum, dessen ursprüngliche Funktion un- gebrochen ist, ein eher verwaister denn künstlicher Raum.

Diesen Raum möchte ich mit einem akustischen Gesprächspegel füllen. Basis hierfür wird ein kurzer Dialog sein, der im öffentlichen Raum auf- gezeichnet und dann niedergeschrieben wird. Er dient Sprecherpaaren unterschiedlichen Alters und Geschlechts als Textbuch.

Die Differenz läßt sich durch die Varianz in der Textinterpretation, die sprachlich individuelle Klangfärbung und die Modulation der Sprecher erleben.

Auf einer Reihe von Stelen, die paarweise einander zugewandt plazi- ert sind, werden die konservierten Dialoge zu hören sein, so daß sie eine natürliche akustische Raumfülle schaffen.

Kyra Stratmann

akio suzuki

1941 geboren in Pjöngjang, Korea, als Sohn japanischer Eltern; lebt in der Nähe von Kyoto.
Seit 1960 Klangexperimente in der Natur, die self-study events; um 1970 Entwurf einer Reihe von Objekten, zu denen auch sein Echo-Instrument ›Analapos‹ gehört; seit 1989 Zusammenarbeit mit der Tanz- und Performancekünstlerin Junko Wada.

Konzerte, Performances und Installationen (Auswahl):

1978 ›Festival d'Automne, Paris
1982 Tador – Sound Event, Tokyo
1987 ›documenta 8, Kassel
1994 Het Apollohuis, Eindhoven

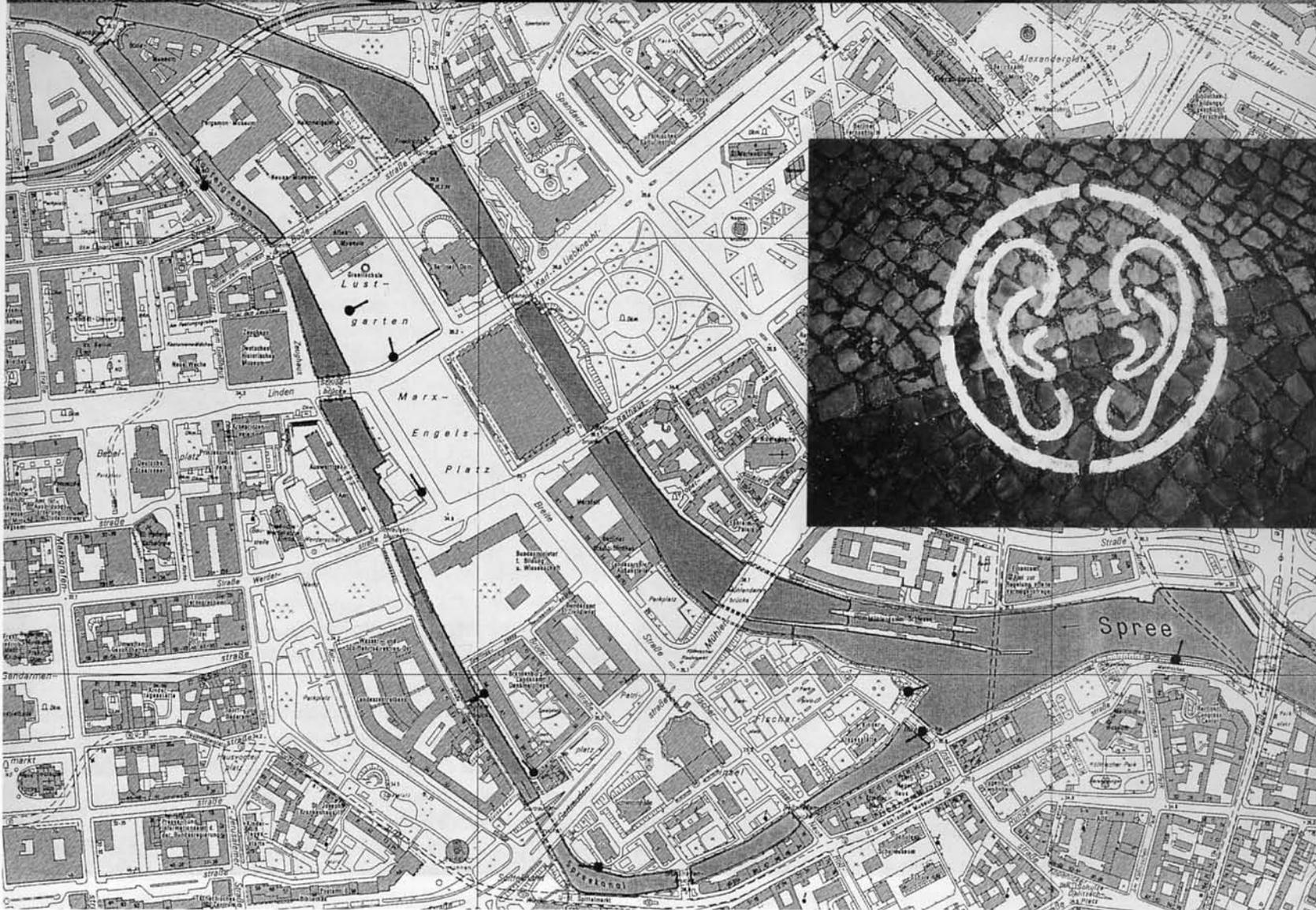
literatur: Akio Suzuki. Stone, hrsg. vom Berliner Künstler-Programm des DAAD, Berlin 1994 Toshie Kakinuma, ›Sound tools for „Throwing and Following“‹. Akio Suzuki's sound performance in **High Performance**, 13, Sommer 1990, 2, S. 50 f. Kit Lort, ›Raymond Moriyama. Über die Zusammenarbeit von Moriyama mit Suzuki‹ in **Ontario Craft**, 15, Frühjahr 1990, 1, S. 28-31

Die Arbeiten von Akio Suzuki können chronologisch betrachtet werden. **self-study events** nannte er seine privaten Forschungen und Aktionen, wie das Werfen von Klängen in die Natur und das Verfolgen ihrer Spuren. In den 70er Jahren veranstaltete er Performances mit selbstgebauten Instrumenten, wie dem Echozylinder **Analapos**. Klangkonzept-Performances mit Alltagsgegenständen wie Zeitungspapier und Teller oder mit schlichten Materialien entwickelte er in den späten 70er Jahren. In seinen Auftritten beginnt er auch eine Haltung des Zuhörens einzunehmen. Anlässlich der Tagundnachtgleiche im Herbst 1988 führte er das Klangprojekt **Space in the Sun** durch, um einen Tag lang der Natur zu horchen. Er verbrachte den ganzen Tag in einer Mauerkonstruktion, die er in eineinhalbjähriger

Arbeit auf dem Meridian gebaut hatte, wo die japanische Normalzeit bestimmt wird, nämlich in Amino in der Präfektur Kyoto. Überdies arbeitete er in den späten 80er Jahren mit der Tänzerin Junko Wada zusammen. In den 90er Jahren begann er aus Anlaß seines Berlinaufenthalts als DAAD-Stipendiat (1994) mit den Klanginstallationen **Ursache und Wirkung**. In seiner Installation **Make-up**, die anlässlich des ›International Contemporary Music Forum 95‹ in Kyoto entstand, legte er eine 600 m lange Eisenspirale in den Bach Shirakawa. In dieser Arbeit erweiterte er eine frühere Aktion, das **Bach-Aufsuchen** aus seinen **self-study events** der 60er Jahre, in die Dimension des öffentlichen Raumes. Es war der leicht verstärkte Klang des Wassers zu hören.

- 1 Space in the sun, 1988, Klangprojekt, Amino
- 2 Make up, 1995, Klanginstallation, Kyoto





Otodate, 1996

点音 OTODATE (oto = Klang, date/tate = Punkte)

Nodate (No = Feld, date/tate = Tee zubereiten, Punkte) ist der Begriff für eine besondere Art der Teezeremonie, die man im Freien genießt. Seit den 60er Jahren habe ich eine Reihe von Versuchen durchgeführt, bei denen ich verschiedene Topographien aufsuchte, um dort Echo-Punkte aufzuspüren.

Für diesmal habe ich mir vorgenommen, mich auf die Insel in der Mitte von Berlin zu konzentrieren, wo im Jahr 1996 die Atmosphäre vom Klang

der Baustellen erfüllt ist. Ich werde mich dort aufhalten und Hörpunkte markieren.

In eine bestimmte Richtung zu hören, die ausgewiesen ist, ist eine unalltägliche, erfrischende Aktion.

Ein Vorschlag, auf den markierten Stellen stehenzubleiben und die Sinne zu öffnen.

Akio Suzuki

ana torfs

1963 geboren in Belgien; lebt in Brüssel.

1987 Abschluß in Kommunikationswissenschaften an der K.U.L. Universität in Leuven.

1990 Abschluß in den Fächern Film und Video am Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten, St. Lucas in Brüssel.

Seit Ende der 80er Jahre Videos auf zahlreichen Festivals und Ausstellungen; zur Zeit Arbeit an einem neuen Projekt: Zyklus von Kleinigkeiten, dem die Konversationshefte von Ludwig van Beethoven zugrunde liegen.

Videos:

1991 Akarova, Bagniet, l'entre deux guerres, 'International Dance Festival', Montréal

1993 Background, mit Jurgen Persijn, 'Festival d'Architecture et Cinéma', Graz

1995 Condition, mit Jana Sterbak, 'Semaine internationale de video de Genève', 1. Preis, Genf

kultiviertes Bedürfnis: ana torfs' video vokabular Anamnese (Vorgeschichte): Bereits Ana Torfs' erste Arbeiten sind wie alle folgenden variiert und systematisch fragmentiert, verspielt naiv und dennoch exakt proportioniert. Torfs arbeitet stringent und harmonisch und bleibt dabei aber immer fragil und elusiv. Sie übergibt uns eher großzügige Mengen kleinster, präziser Daten zu ihren Gegenständen, als daß sie einen allgemeinen Überblick zur Verfügung stellt. Sie erwartet von ihrem Publikum, daß es sich wie ein Kind mit seinem Kaleidoskop verhält, ein Auge gegen das helle Licht der Gegenwart verschließt, um ein paar glitzernde Perlen aus der Vergangenheit zu genießen, die durch ihre Spiegelkonstruktionen zu sehen sind. Ihr beeindruckendes selektives Interesse an Kultur und vergangenen Perioden ist ebenso erstaunlich wie ungewöhnlich, besonders, da es im Rahmen der 90er Jahre und der Normen der Postmoderne geschieht. Es ist, als ob sie mit ihren Videos die Vorgeschichte eines Leidens skizzieren wollte (ihr eigener Kontext oder Postmodernismus?), indem unterdrückte oder vergessene Ideen wiedererweckt werden.



Jeanne la Pucelle (1988, Farbe, 25 Minuten): Eine zeitgenössische Version des Lebens der Jeanne d'Arc, die auf Zeugnissen ihrer Freunde und Feinde beruht, wie sie in den Übersetzungen der Prozeßakten seitens der Historikerin Régine Pernoud überliefert sind.

Anabiose (Wiederaufleben nach umweltbedingter Ruhezeit): Torfs ließ die mittelalterlichen Texte in ihrer historisch angemessenen Umgebung von einer Vielzahl einfacher Charaktere in altmodischen Kostümen rezitieren. Aufgestellt in einem statischen Rahmen und nackter Beleuchtung, adressieren die anonymen Modelle ihre Erklärungen in einer absolut unemotionalen, fast indifferenten Weise an die Kamera.

Marco Polo, une histoire de brodeurs (1990, Farbe, 35 Minuten): Eine zeitgenössische und sehr fragmentarische Version von Marco Polos Reisebericht, wie er Rustichello von Pisa diktiert wurde, einem Schriftsteller von Ritterromanzen, der mit Marco Polo in Genua eine Gefängniszelle teilte.

Anachronismus (Zeitwidrigkeit): Von größter Wichtigkeit ist hier die physikalische Repräsentation der mündlichen Tradition; der extrem literarische, eindeutige und manchmal sogar neutrale Vortrag eines Textes. Alles soll für sich selbst sprechen; die Kamera registriert nur: jede kleinste Intonation, jeden Akzent oder jede spontane Geste. Altertümliche Worte gehen durch eigenartige Mundstücke, hallen in zeitgenössischen Räumen wider und erreichen damit eine neue Ära in Form undeutlicher Echos. Diese einfache Verfremdungstechnik verrät Torfs' kritische Besessenheit, mit der sie über ihre konkreten Themen hinausgeht: Das einfache sinnliche Experiment einer kulturellen Zeitverkrümmung.

Mozart Material (1993, Farbe und Schwarz-Weiß, 52 Minuten; in Kooperation mit Jurgen Persijn): Ein verspielter Bericht des Konzeptes und der Durchführung von Rosas Choreographie **Mozart/Conzertarias: Un moto di gioia**. Ein Einblick in den Arbeitsprozeß und das ästhetische Vokabular einer zeitgenössischen Tanzgruppe.

Anaglyph (übereinanderprojizierend): Als Antwort auf Fragen zu dieser Dokumentation (einer Auftragsarbeit) beschreibt Torfs ihre eklektische, bewußt inkohärente Herangehensweise als »ein offenbar unfertiges, leicht irrsinniges Buch oder eine Enzyklopädie der Bewegung«. Es ist beeindruckend, wie die Choreographin Anne Teresa De Keersmaecker ignoriert wird, um den kollektiven, vielstimmigen kreativen Prozeß von Tänzern gleichen Leistungsvermögens zu zeigen. Jede Tendenz zur Autobiographie oder individuellen Bestätigung wird durch die ständige Präsentation von Subjekten der archäologisch entfernten Vergangenheit oder eines zwar zeitgenössischen, aber klar definierten Kontextes unterdrückt.

Edwin Carels

aus: Edwin Carels, 'Cultivated Want: Ana Torfs' Video Vocabulary' in **Inside the Visible**, hrsg. v. Catherine de Zegher, Boston 1996

1 Jeanne la Pucelle, 1988, Video

2 Ana Torfs und Jurgen Persijn, Mozart Material, 1993, Video



Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1993, Installation ›ANTWERP93‹, Antwerpen; Sänger: Richard Jackson, Mark Oldfield, Zofia Kilanowicz;
Design und Kamera: Jurgen Persijn; Produktion: S.O.I.L.

Der Höhepunkt von Monteverdis achtem Madrigalbuch. Ein Werk, das am Übergang zwischen dem verschwindenden Madrigal und dem neuen Medium ›Oper‹ steht. In Anwesenheit des venezianischen Adels wurde es 1624 erstmals im Haus von Gerolamo Mozzenigo aufgeführt, Monteverdis hingebungsvollem Patron. Es wurde während des Karnevals gespielt ›per passatempo di veglia‹, als Zeitvertreib an langen Winterabenden. Es brachte alle Hörer zum Weinen und Mitfühlen.

»Ich habe herausgefunden, daß es drei Hauptleidenschaften oder Stimmungen gibt, und das sind Zorn, Mäßigkeit und Bescheidenheit oder Demut, wie die besten Philosophen bestätigen; sie können in der Natur unserer Stimme gefunden werden oder präziser: im hohen, mittleren und tiefen Register.« (Monteverdi, Vorwort zum Madrigalo guerreri e amorosi, 1638)

Il Combattimento von Ana Torfs hat nur wenig Handlung. Es gibt drei Charaktere, zwei davon, Tancredi und Clorinda, singen kaum. Der dritte Charakter (Der Erzähler) beschreibt die Handlung, die von den anderen beiden dargestellt wird.

Aus den Bewegungen, die sich im Laufe ihrer Geschichte in der Oper herausgebildet haben, wurde eine Abstraktion gemacht: Oper, reduziert auf minimale Bewegungen, die sich auf den singenden Gesichtern zeigen, die im Opernhaus niemals zu erkennen sind. Oper, reduziert auf Atmen, Schlucken, Vibrieren, Plazieren der Stimme im Körper, Öffnen und Schließen von Mündern. Die Bewegungen des Körpers auf Mimik reduziert, den physischen Akt des Singens.

Torfs reduziert Il Combattimento zu einem Triptychon. ›Testo‹ frontal in der Mitte, ›Tancredi‹ im Profil auf der linken Seite, ›Clorinda‹, im Profil auf der rechten Seite.

mark trayle

1955 geboren in San Jose, Kalifornien; lebt in San Francisco, Kalifornien.

1973-77 Kompositionsstudium an der Universität Oregon, 1980-82 am Mills College. Anfangs Komposition von Instrumentalwerken; seit Mitte der 80er ausschließlich Arbeiten im Bereich der elektroakustischen Musik; Entwicklung computergesteuerter Instrumente für seine Performances; Mitglied der 1987 gegründeten Computernetzwerk-Musikgruppe ›The Hub‹.

Neben Auftritten mit ›The Hub‹ seit 1981 Soloperformances (Auswahl):

1984 N-Ville, Power & Light, New Performance Gallery, San Francisco

1988 Simple Degradation, The Kitchen, New York

1994 Seven Gates, ›Ars Electronica‹, Linz

literatur: Mark Trayle, Nature, Networks, Chamber Music in *Leonardo Music Journal*, 1, 1991



La perruque ist etwas ein wenig Aufgepropftes, bei dem die schönsten Pläne von Mäusen und Microsoft ein wenig schiefgehen. In diesem Moment geschieht etwas (oder bleibt ungeschehen), weil es im besten aller Interessen ist. Dem menschlichen Interesse, nicht dem höchsten.

Der Powerglove, dieses Ding aus Plastik, das tausend Tastaturanschläge hinauskatapultiert, ist ein wundervolles Beispiel. Sein teurerer Bruder, der Dataglove, wurde ursprünglich von Komponisten erdacht (ob von Laucier oder Gresham-Lancaster ist irrelevant) und in der Venture Virtual Reality erbaut. Ein dritter Komponist nutzte die Macht der Barbie-Begeisterung, um den Powerglove weiterzubringen. Die Technik des Powerglove war wertlos, schon bevor er gebaut wurde. Es gab ihn nur als Trugbild am Horizont einer allgemeinen Sehnsucht. Ebenso unbrauchbar wie der Datenhandschuh – wenn auch viel billiger –, fand er seine wahre Verwendung an den Händen von Komponisten wie Mark Trayle.

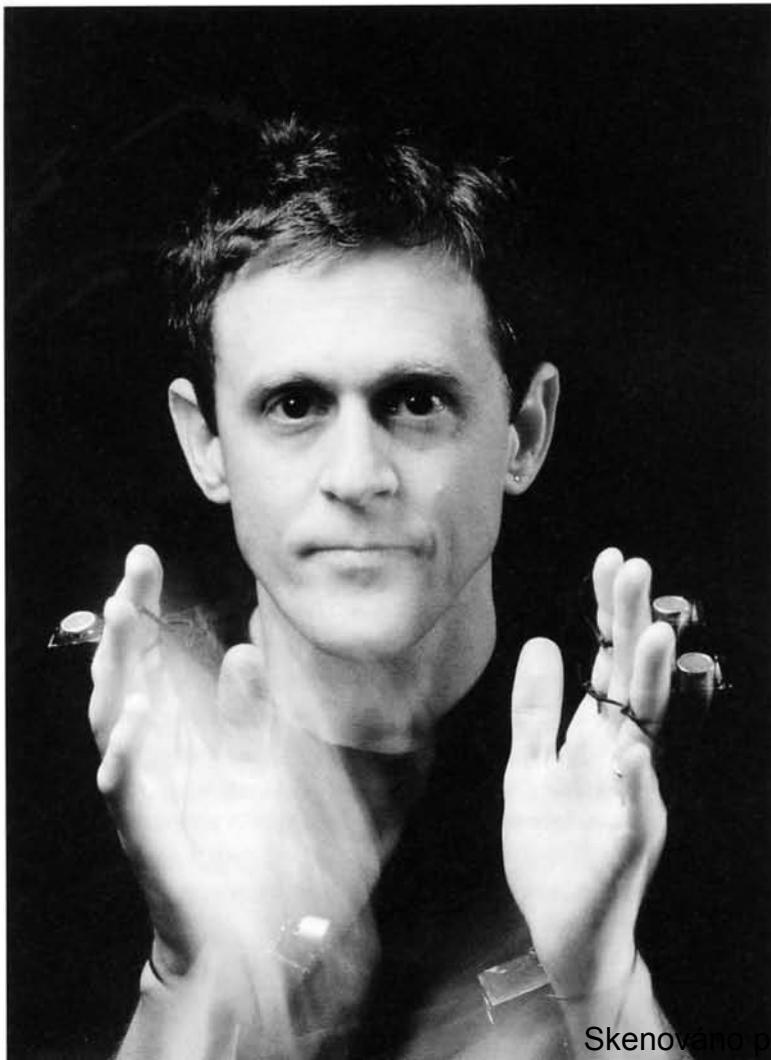
Das gesamte Werk von Trayle ist im eigentlichen Sinne perückenhaft, gleich ob der Powerglove, das phonomagnetische ›Ouija Board‹ oder die ›Französische Dose‹ (ein sample hybrid aus Konservendose und Horn) Verwendung findet. Trayles Arbeiten setzen Schutteile zusammen, sowohl im materialen Sinne (mit der Erfindung unmöglicher Kontrollinstrumente) wie im musikalischen (mit der Auswahl unmöglicher Klangbruchstücke). Wichtig ist, Vielfalt und Humor der einzelnen Klang-Samples zu erwähnen, sie reichen von Surf-Musik und scratchigem Satie bis zu dem low-fi Cybershit all der Nachrichtensender und Funktelefone. Die Ziele sind immer die gleichen, nämlich eine Situation zu erzeugen, in der menschliche Aktion und Silikon-Reaktion stets einmalige Aufmerksamkeit erregen; eine Situation des ›business as unusual‹.

Ron Kuivila

1 Seven Gates, 1993, Konzert für ›Mattel Power Glove‹ und Computer, Het Apollohuis, Eindhoven



Arcana 33 1/3, 1995-96



In den letzten eineinhalb Jahren habe ich neue Performanceschnittstellen entwickelt, die in allen Stücken der Werksammlung Arcana 33 1/3 zum Einsatz kommen. Diese sind von der Vorstellung inspiriert, daß die Informationsrevolution starke Ähnlichkeiten mit der industriellen Revolution hat und von der Idee geprägt, daß virtuelle Realität und New Age Mystizismus letzten Endes Cousins einer magischen Show und spirituellen Sitzung sind. Ich trete und führe diese Stücke auf mit einem Hut, der eine Anspielung ist auf Hüte von Zauberern und Medien des 19. Jahrhunderts, wie die Davenport Brothers und Mina Crandon.

Mark Trayle

- 1951 geboren in Istein, BRD; lebt seit 1979 in Seattle, Washington.
- 1966-73 Ausbildung zum Elektromechaniker.
- 1975-79 Studium der Sozialpädagogik in Berlin, daneben Musik- und Kunststudien.
- 1976-79 Theatermusiker und Bühnenbildner in Berlin und San Quentin, USA. Seit 1979 Experimente im Bereich Musik und Akustik. Mit seinen Klangskulpturen verfolgt er das Ziel, musikalische Komposition und Computertechnologie zu verbinden. Zusammenarbeit u.a. mit Conlon Nancarrow (1988) und Merce Cunningham (1995).
- Seit 1984 Installationen und Performances (Auswahl):
- 1986 Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1989 New Music America, New York
- 1991 Museum Technorama, Schweiz
- 1994 Donaueschinger Musiktage, Donaueschingen

Der Komponist und Klangskulpteur Trimpin – Sproß einer angesehenen Musiker- und Uhrmacherfamilie mit großem Basteltalent – wollte wie so viele Einwanderer vor ihm in den USA sein Glück machen. Doch im Unterschied zu früheren Generationen suchte Trimpin im Westen nicht etwa nach einem neuen Leben, sondern nach Schrott. Im heimischen Schwarzwald gab es nur wenig von denjenigen weggeworfenen High-Tech-Materialien zu finden, die ihm als Rohmaterial für seine Kunst dienen. Und so arbeitet er heute in einem

Atelier in Seattles Künstlerviertel. Die hohen Wände sind mit Mundstücken verschiedener Blasinstrumente und Bruchstücken von Holzschnitzarbeiten geschmückt – ausgeschlachtete Celli und Sousaphone. Der Raum selbst ist überfüllt mit unzähligen elektronischen Bauteilen und ausgelöteten mikroelektronischen Schaltungen, die aus Kadavern alter Computer und Geräten der Kommunikationselektronik stammen.

Der kinästhetische Einfluß der Musik auf den menschlichen Körper hat den Künstler schon in seiner Jugend fasziniert. »Als ich acht Jahre alt war«, erinnert er sich, »nahm mich mein Vater mit in den Wald, um Musik zu machen. Es war eine großartige Erfahrung, obwohl wir nur einfache Duette für Flügelhörner spielten. Diese Echos! Mir wurde erstmals bewußt, was Akustik ist, und von da an wollte ich immer über das hinausgehen, was man normalerweise spielen kann«.

Mit seinen Schrottschätzen wollte Trimpin in den USA weitere Hördimensionen erforschen. Musik bestand für ihn nicht länger nur aus Melodien und Harmonien, sondern er fügte ihr die zusätzliche Dimension des akustischen Raumes hinzu und änderte gleichzeitig ihre Aufführungsbedingungen. Während konventionelle musikalische Formen aus Tönen, Tonhöhen und Tempo eine abstrakte Sprache erzeugen, die von einer unendlichen Zahl Spielern und Instrumenten endlos übersetzt und transformiert werden kann, ist Trimpins Musik an einen speziellen Ort gebunden und so exakt in die physikalischen Umstände eingebettet, daß sie nicht auf andere übertragen werden kann.

Trimpins Kompositionen beinhalten die Entwicklung neuer Notationssysteme zur Strukturierung der Klänge und die der dazugehörigen Instrumente. Zwar werden diese Instrumente mit verschiedenen Sensoren und Computerrelais elektronisch aktiviert, ihr Klang bleibt jedoch akustisch. Die Töne werden »live« von abgeänderten Musikinstrumenten, natürlichen Materialien, gefundenen Industrieobjekten und – manchmal – von den Naturgewalten hergestellt. Da Trimpin »die menschlichen Fähigkeiten erweitern« möchte, verwischen sich die Unterschiede zwischen dem Menschlichen, Natürlichen und Konstruierten.

Trimpins schrullige Apparate erinnern ein wenig an die Arbeiten der Dadaisten, die ihre poesiebegleitende Geräuschkunst in der Nähe von Trimpins Heimat erfanden. Seine Stücke sind aber auch Abkömmlinge der Kuckucksuhren, die in den blitzblanken Pfefferkuchenhäusern Mitteleuropas schlugen. Trimpin kombiniert den Geist eines Künstlers mit dem Intellekt eines Wissenschaftlers, der ästhetische Erkenntnisse aus den Gesetzen der Physik zieht.

Jake Seniuk

aus: Jake Seniuk, »Trimpin's Music, Composer/Sound sculptor. Trimpin's Interactive Installation Plays Music for the Rainy Season« in **on center**, hrsg. v. Friends of the Port Angeles Fine Arts Center

1 Hanging Klompen, 1991, zuerst 1987 als Floating Klompen auf einem See in Holland installiert, besteht aus 100 Holzschuhen, die durch computergesteuerte Klöppel in ihrem Inneren angeschlagen werden





Liquid Percussion, 1991, Port Angeles
Fine Arts Center

Liquid Percussion ist eine Klangskulptur, die akustisch durch »Regen« aktiviert wird. Ungefähr 100 computergesteuerte Wasserventile hängen unter der Decke. Präzises Wassertröpfeln setzt ein, wenn ein Ventil aktiviert wird. Das geschieht entweder mit einer Tastatur oder im Computer selbst, der damit den Ablauf einer komponierten musikalischen Sequenz auslöst. Jeder Regentropfen fällt ca. 6 Meter und trifft auf ein bestimmtes Instrument auf dem darunterliegenden Auffangbecken. Jedes Instrument – meist mundgeblasene Glasgefäße – ist genau gestimmt, auf eine bestimmte Klangfarbe modifiziert und nach strategischen Gesichtspunkten auf dem Becken platziert. Die Installation kann entweder manuell mit einer speziellen Tastatur gespielt oder mit Sensoren aktiviert werden.

Mit der Entwicklung von Liquid Percussion stelle ich natürliche Klänge – die von fallendem Wasser – in einem anderen Kontext dar. Verschiedene Komponenten sind kombiniert, um diesen »reinen« Klang zu erhalten: Wasser wird durch magnetische Felder frei, die Erdanziehung sorgt dafür, daß es von einer bestimmten Höhe mit einer genauen Geschwindigkeit ein natürliches Medium (Glas, Metall etc.) anschlägt und letztlich zu Schallwellen führt, die als Tonhöhen und Klangfarben wahrgenommen werden. Obwohl die physikalischen Aspekte von Liquid Percussion sehr faszinierend sind, beeindruckt es das Publikum in erster Linie wegen seines farbenfrohen Aussehens und seiner melodischen und perkussiven Klänge.

Trimpin

peter vogel

1937 geboren in Freiburg; lebt in Freiburg.
Physikstudium.

1965-75 Industrieforschung im Bereich Medizin.

1963-70 Beschäftigung mit Malerei, Tanz und konkreter Musik; Anfang der 70er Jahre Auseinandersetzung mit Neurokybernetik, neuronalen Netzwerken und erste Experimente mit selbstentworfenen »kybernetischen Objekten«.

Ausstellungen seit 1971 (Auswahl):

Regelmäßige Teilnahme an ART Basel und ART Cologne

1975 Musikalisch-kybernetisches Environment, »Donaueschinger Musiktage«, Donaueschingen

1980 »Für Augen und Ohren«, Berlin

1986 »Les machines sentimentales«, Centre Georges Pompidou, Paris

1995 »Klangskulpturen-Augenmusik«, Konstanz

literatur: Peter Vogel, »Musik und Kybernetik« in Teilton 2, Kassel 1978 Peter Vogel. Kybernetische Objekte. Ausstellungskatalog Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen 1976 Hanne Weskott, »Peter Vogel. Kybernetische Objekte« in Kunstforum International 30, Juni 1978 Peter Vogel. Zeitklänge Ausstellungskatalog Galerie Carzaniga & Ueker, Basel 1992

Peter Vogels künstlerische Arbeit entwickelt sich um den Begriff und die Systematik der Kybernetik. Dabei akzentuiert er in erster Linie die Kommunikation als wesentlichen Aspekt der Kybernetik, die die zwischen einem Sender und einem Empfänger sich abspielenden Vorgänge, das heißt die Vermittlung von Nachrichten, definiert. In seinen Objekten versucht Vogel diesen Theorieansatz zu vergegenständlichen, ihn erlebbar und damit begreifbar zu machen.

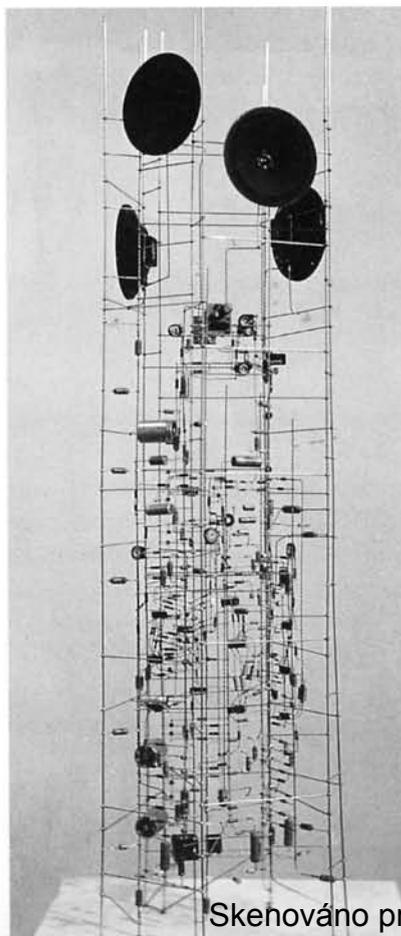
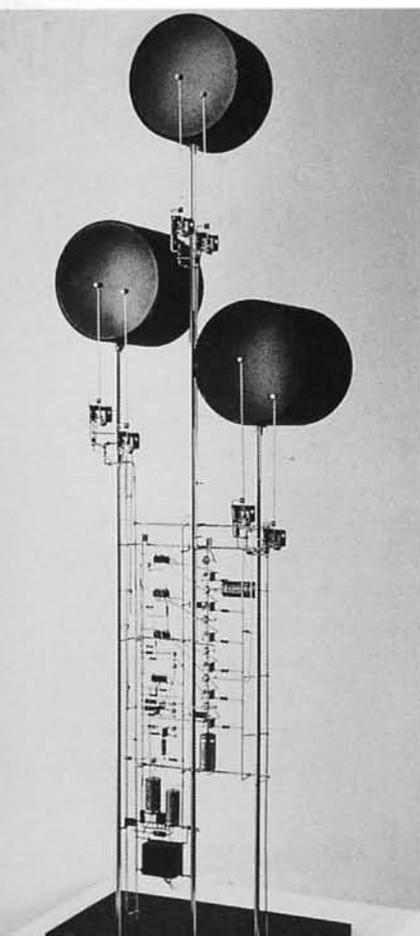
Vogels kybernetische Objekte entwickeln eigendynamische Qualitäten im Umgang mit dem Betrachter, die weniger auf erkenntnistheoretische – dies erst im zweiten Schritt –, sondern auf sinnliche und spielerische Rezeptionsmuster hin wirken. »Die reale Wechselwirkung zwischen Werk und Publikum führt zu einer andersartigen Sensibilisierung des Betrachters im Kontakt mit dem Werk. Sein Spieltrieb wird aktiviert, neue Strategien werden entwickelt, die Reaktionsfähigkeit und die logische Struktur des Objekts setzt neue An-

reize zur Auseinandersetzung.« (Peter Vogel, 1971) – Der Ansatz, den Vogel in seinen künstlerischen Arbeiten verfolgt, ist ein minimalistischer. Es geht ihm darum, die Reize, die Formen und die Elemente auf ein determiniertes Grundelement zu beschränken, um daraus eine unendliche Dimension der Variationen zu entwickeln. In den Wiederholungen gestaltet sich in fast unmerklich fortschreitenden Veränderungen immer wieder neues und zwingt zu sehr genauer und äußerst sensibler Wahrnehmung. Dabei sind Umfang und Gewichtung der Objekte verschieden. Von Arbeiten, die nur ein Klangmodul verwenden, bis hin zu Klangwänden, bei denen 15 Fotozellen eine jeweils bestimmte Rhythmus- und Tonstruktur wiedergeben, wenn sie durch die Veränderung der Lichtwerte, ausgelöst von den Bewegungen der Körper im Raum, stimuliert werden, reicht das Spektrum. Dabei entstehen sowohl kleine Klangmelodien als auch komplexe Klangkompositionen im Dialog mit dem Betrachter.

Zeit vor allem wird dabei thematisiert und wird als Dimension erfahrbar. In den Klangabfolgen wird ihr Verlauf spürbar, wird deutlich, wie sie sich steuert und ereignet. Diese sehr komplexen und theoretischen Ansätze der Arbeiten von Peter Vogel werden aber für den Betrachter gleichsam spielerisch erfahrbar, ohne Anstrengung, ohne bemühte Intellektualität im Maße von Freude, Spiel und Spaß. Der hohe Anteil an »Eigenleistung«, der vom Rezipienten gefordert wird, ohne ihn mit theoretischen Ansätzen zu quälen, hat quasi pädagogische Qualität, da Vogels Skulpturen einen Denk- und Wahrnehmungsprozeß beinhalten, der nachhaltig die Erfahrungen der Betrachter um Dimensionen erweitert und ihm eine Ahnung verleiht von Zeit und Raum.

Gabriele Uelsberg

aus: Gabriele Uelsberg, »Peter Vogel« in Ausstellungskatalog Peter Vogel, Basel 1995



- 1 Trommel-Trio (1994) 3 Trommeln, 6 Klöppel, 1 Fotozelle, Höhe 102 cm
- 2 4stimmiges Standobjekt (1983) 5 Fotozellen, 4 Lautsprecher, Höhe 103 cm



Berliner Klangwand/Rhythmic Sounds, April 1996, SFB-Klanggalerie/sonambiente – festival für hören und sehen, Berlin, 18 Fotozellen, Stereoverstärker, 2 Lautsprecher, Breite 590 cm

Die Berliner Klangwand 1996 ist ein ca. 6 Meter breites, aus elektronischen Bauteilen konstruiertes Relief an einer weißen Wand, das auf Bewegungen bzw. die Schatten des Betrachters mit rhythmischen Klangstrukturen reagiert. Jeder der 18 Sensoren löst eine eigene musikalische Minimal-Sequenz (repetitive Tonfolgen) aus, die mit anderen beliebig kombiniert und in ihrer Lautstärke variiert werden kann. Die Lautstärke der einzelnen Klangfiguren nimmt während der Abschattung mehr oder weniger schnell zu und bei Lichteinfall (d. h. kein Schatten) wieder langsam ab.

Die Art der hierbei entstehenden musikalischen Form ist vom improvisierenden Betrachter abhängig. Er kann das Erscheinen neuer Muster, die Additionsprozesse der Einzelfiguren, die Klangdichte, die Dauern und die Lautstärke selbst bestimmen. Das Tonhöhenmaterial ist äußerst

einfach: nur wenige Tonhöhen, wenige Intervalle. Der Reiz beim Spielen liegt vor allem im bewußten Dosieren der Lautstärken, dem An- und Abschwellden der Partialfiguren und dem Probieren und Ausdenken neuer Kombinationen.

Die Interaktion mit der Klangwand ist ein Bewegungsspiel und gleichzeitig ein Spiel mit Klangfiguren: das vorgegebene Material stellt den ersten Teil einer Komposition dar, deren zweiter Teil vom Betrachter/Spieler/Tänzer vollendet wird. Das Wahrnehmen der Dynamik in diesem Wechselwirkungsprozeß zwischen Maschine, musikalischer Struktur und handelnden Menschen einerseits, die Wahrnehmung des Raumes, definiert durch die Beziehung zwischen Licht, Mensch und Objekt andererseits, konstituieren das eigentliche Erlebnis beim Spiel mit der Klangwand.

Peter Vogel

1965 geboren in Port Augusta, Australien; lebt in Melbourne.

Autodidakt, Maler und Bildhauer.

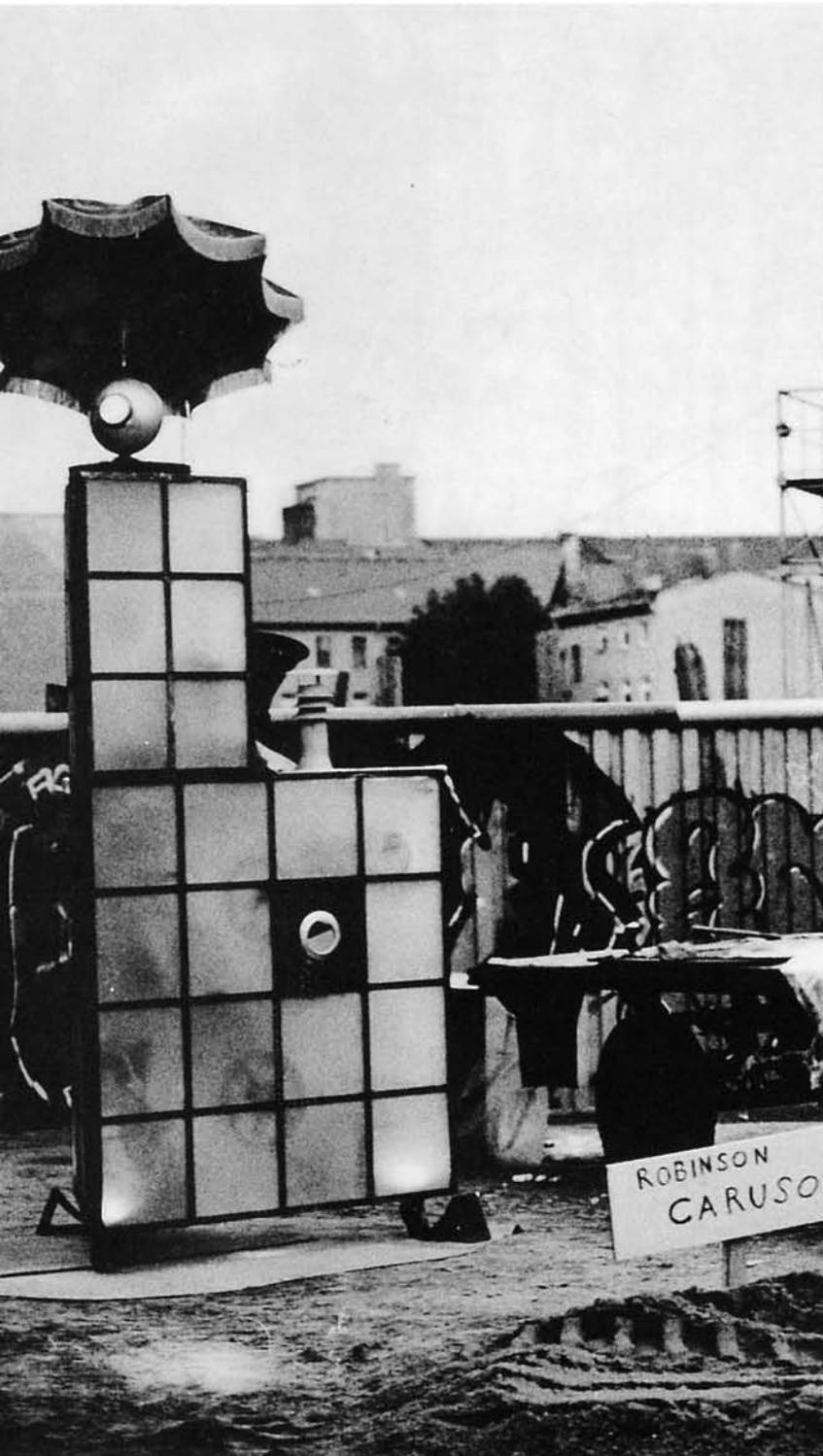
1982-86 in der Straßenkunst- und Straßenperformance-Szene von Sydney aktiv; Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit ist die Verwendung weggeworfener und verbrauchter Gegenstände und Materialien. Seine Objekte entstehen in zwei Versionen: ohne und mit Klang. Dabei erzählt für ihn der Klang eine Geschichte weiter, die im Visuellen ihren Ausgang genommen hat.

Seit 1990 Ausstellungen, Performances:

1991 Xenon, Wien

1993 messing logbuch, Tacheles, Berlin

1995 Robinson Caruso, »Sound Art 95«, Hannover



Im allgemeinen verstehen wir Musik im Kontext eines vorbestimmten, herkömmlichen oder impliziten Zeitmusters. Das heißt, wenn die Zeit langsamer wird oder sogar verschwindet, scheint die dieser Musik innewohnende Bedeutung auch verloren zu sein und nur mehr ein reines Babylon aus Dissonanzen darzustellen. Selbst wenn ihre Stimme noch die äußere Gestalt aus Pulsschlag und Atem behält, wird die Musik zu einer Klanglosigkeit aus weißem Rauschen. Sie wird zu einer Bedeutungslosigkeit, die aus unergründlichen Worten besteht. Sie wird zu einer Sprachverstärkung, wo Sprache selbst ausgelöscht ist, so wie wenn jemand tausend Sätze in einer Zeile auf weißem Papier übereinander getippt hat, bis nichts weiter übrigbleibt als ein schwarzes zerfleddertes Farbband.

So wie Musik die wirkliche Sprache unserer ästhetischen Seele ist, sind die visuellen Künste das Herzblut unserer Ausdruckskraft. Aus diesem Grund sind Musik und Zeit so miteinander verwoben, ist Zeit das Maß der Musik, und wir sagen unserem Herzen, daß Musik aus genau der Sphäre kommt, die wir zum Zeitmessen verwenden.

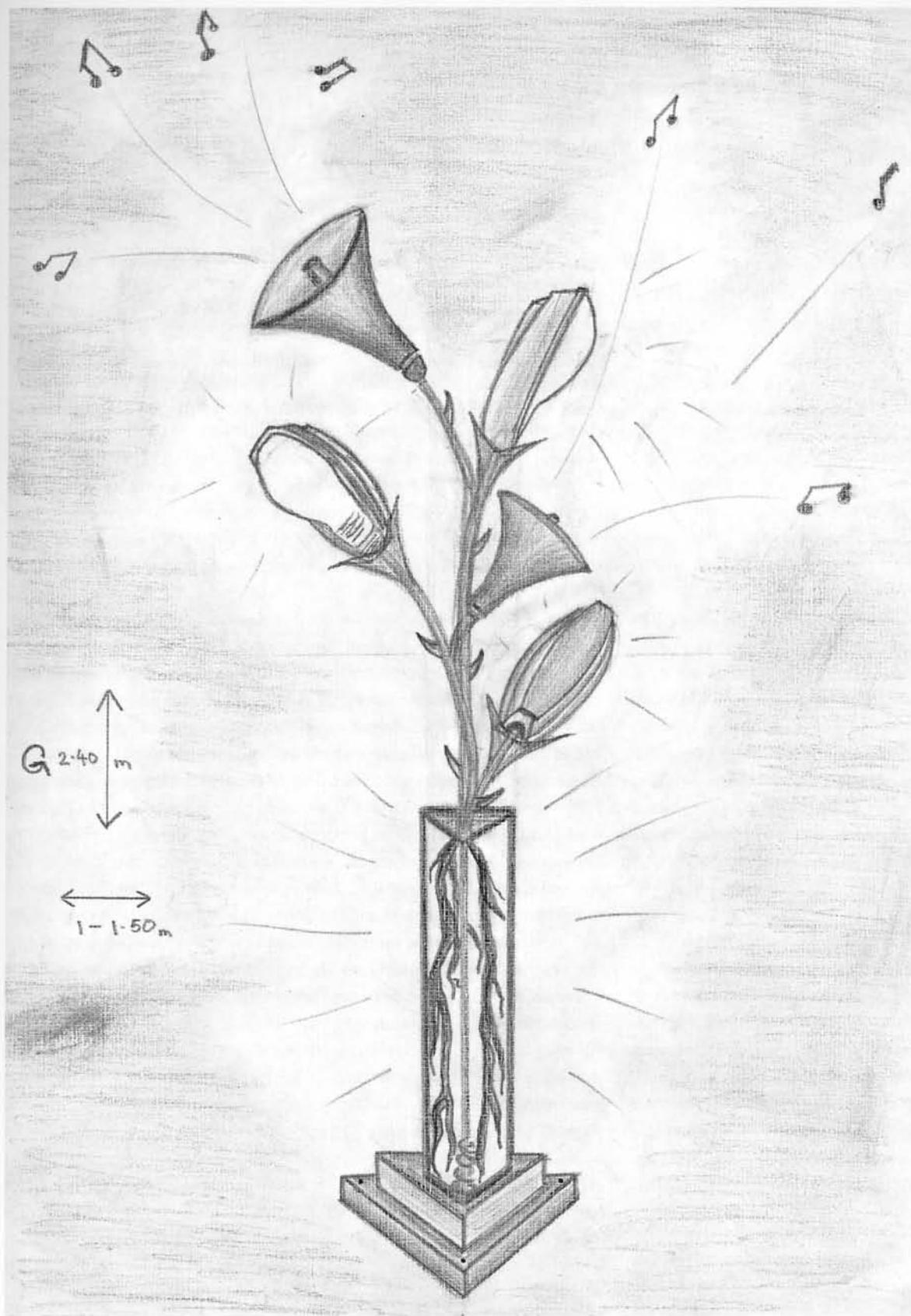
Als ich zum ersten Mal dieses Ding namens **Robinson Caruso** sah, war ich absolut überrascht. Es war eine kalte und verregnete Novemberrnacht in Berlin, und was mich zuerst beeindruckte (aus einer gewissen Distanz, sollte ich dazu sagen), war, daß es aussah wie Nostradamus' dampfbetriebenes Umkleidezimmer. Aber beim Näherkommen wurde ich langsam von seiner absoluten Würde erfaßt, und dennoch machte dieses Gerät nicht den Eindruck, es sei unnahbar. Zu meiner noch größeren Überraschung schien dieser von innen herkommende wundervoll freundschaftliche Stolz zu sich selbst zu singen. Seltsam!

Deshalb schrieb ich die Prämabel über die Zeit. Es war einfach so, als wäre die Zeit am Ende einer Debatte über weltlich-routiniertes Handeln zu einer langen Pause gekommen. Zeit wartet nicht auf den Menschen?

Ich habe keine Ahnung, wie lang die Zeit war, in der ich verzaubert und entzückt von dieser großartigen Klang- und Bildcollage dastand – vielleicht war es auch nur eine Art neuronale Täuschung. Aber als ich wieder zu mir kam, war ich bis auf die Knochen von Regen durchnäßt und bekam als Folge davon eine Grippe. Vielen herzlichen Dank, Mr. Red White (falls das wirklich sein richtiger Name ist).

Alan P. Scott

1 Robinson Caruso, 1993-1996, Licht-und-Klangperformance-Objekt



Licht - 3 Straßenlaternen, 1 leuchtende Glas-Vase

Wall Flowers, 1996

Klang - 2 Lautsprecher, die einen orchestrierten Geräuschfluß von 5 Rasenmähern verströmen, im Klang einem Bienen- oder Wespenschwarm sehr ähnlich

Generelle Erscheinung - wie Blütenstengel (Lautsprecher) und Knospen (Straßenlaternen), angeordnet in einer Glasvase, die die 'Wurzeln' als Schatten deutlich erkennen läßt.

Das Licht ist grün, die Blumen sind goldfarben, und die Stengel schimmern metallisch grün. Die Basis ist betongrau. Das Ganze ist 2 bis 3 Meter hoch.

young farmers claim future

herbert van de sompel

1957 geboren in Gent; lebt in Gent.
1974-81 Studium der Mathematik und Informatik an der Universität Gent.
Seit 1982 Leiter der Computerabteilung der Universitätsbibliothek Gent.

Seit 1984 künstlerische Zusammenarbeit von Herbert van de Sompel und Guy C. Jules van Belle; 1984-89 Komponisten und Performer des elektro-akustischen Ensembles **Stellingname**; Performances mit einer Klangskulptur aus Stahlröhren, die mit Saiten, Metall, Gummi, Wasser, Holz, Glas, und modifizierten konventionellen Instrumenten präpariert war. 1989-91 Soloprojekte; 1991 Duogründung ›Young Farmers Claim Future‹; seitdem ausschließlich Arbeiten im Bereich Computermusik, Elektronikunst; 1994-95 Experimente mit QuickTime-Movies, Sprachsynthese und Klanggenerierung.

Performances, Musiktheater, Konzerte:

1992 The Newspaper Sessions, Gent
1993 The Neckhair Chronicles, V 2, Rotterdam
1995 Egsbreker Konzerthalle, Amsterdam
1996 Egsbreker Konzerthalle, Amsterdam

›Young Farmers Claim Future‹ (Junge Bauern erheben Anspruch auf die Zukunft) – der Name liest sich wie eine Zeitungsschlagzeile. Bis auf die Essenz ausgepreßt, bleiben nur die signifikantesten Elemente übrig. Information bis zu dem Punkt komprimiert, an dem sie alle Bedeutung verliert. Beim Lesen stimmt man zu: »Natürlich, das sollten sie.« Es ist so, als würde man ein Stück Land auf dem Mond beanspruchen – wir müssen so lange warten, bis wir die Absicht haben, auch dort zu bleiben. In Wirklichkeit ist es komplizierter. In einer fernen Zukunft wird man vielleicht erfolgreich in die Zukunft reisen können, sobald man aber da ist, wird sie sich immer als Gegenwart erweisen. »Vergiß das Vergangene, vermeide die Gegenwart, beanspruche die Zukunft« ist eines der Motti, die man auf der CD **Unploughed** (Ungepflügt) von Herbert van de Sompel und Guy C. Jules van Belle finden kann. Das belgische Duo verbirgt sich hinter der genannten Schlagzeile, und das Motto paßt zu ihrer Arbeit, die fast ausschließlich in ihren Computern stattfindet. Bei einem Konzert mögen sie vielleicht an ihren Keyboards stehen, ihre Terminals beobachten und die Hüften zu einem scharfen, aber ziemlich unleidenschaftlichen, von Maschinen generierten Beat schwingen. Ströme verlaufen entlang vorbestimmter Bahnen, eilen in Seitenwege, prallen in Sackgassen, hetzen durch Irrwege, rasen in Kreisbahnen herum. Das klangliche Resultat ist genauso komplex und bizarr wie die Vorgänge in den Computern. Sichtbare Eingriffe des Duos mit Tasten und Joysticks haben keinen adäquaten auditiven Effekt zur Folge. Eine Ähnlichkeit von produzierten Klängen mit den aktuellen Instrumenten ist rein zufällig.

guy c. jules van belle

1959 geboren in Gent; lebt in Gent.
1977-81 Studium der Linguistik und Kunst an der Universität in Gent.
Seit 1993 Forschungstätigkeit auf dem Gebiet neue Medien in der Erziehung am Fachbereich Erziehungswissenschaften der Universität Gent.

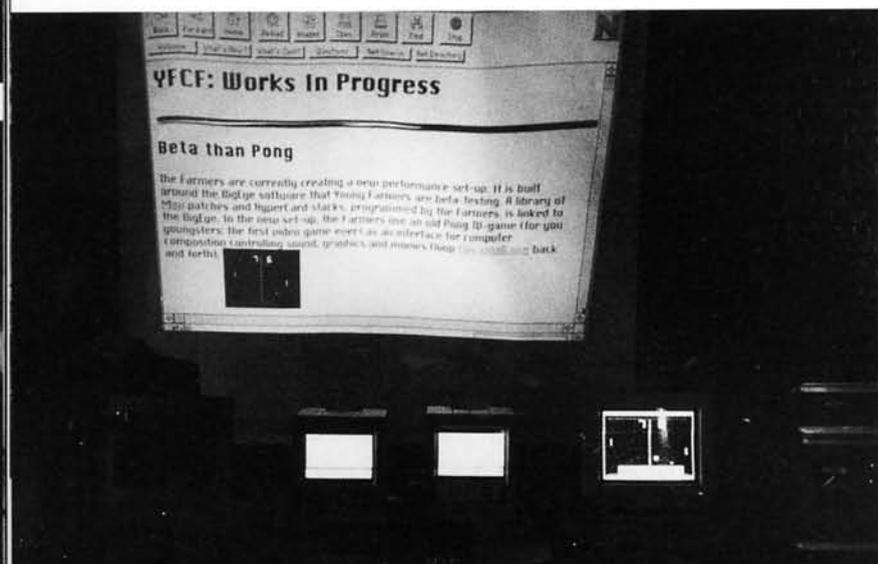
Die Zukunft ist etwas, auf das wir immer zusteuern, ohne sie je zu erreichen. Die Musik von YFCF basiert auf dem gleichen Prinzip. Sie ist permanent in Bewegung, geht unerwartete Wege, genau wie Internetverbindungen. Das Internet ist deshalb das angemessenste Umfeld für ihre Aktivitäten. Es ist ihr Grund und Boden. Die jungen Farmer haben dort eine Scheune gebaut, die voll ist mit Bezügen zu visuellen und auditiven Produkten des Duos.

Es scheint eine angeborene menschliche Eigenschaft zu sein, Tätigkeiten von steigender Komplexität und Geschwindigkeit in Arbeitsschritte zu unterteilen, um sie mit möglichst geringem Aufwand ausführen zu können. Die Entwicklung des Computers war so unausweichlich wie die Erfindung des Rades und des Schießpulvers. Über Netzwerke verbundene Computer ermöglichen es ihrem Besitzer, auf die Schnellstraßen der Zukunft zu gelangen. Auf diesen Straßen kann jeder die Person sein, die er oder sie sein möchte und jeder erdenklichen Laune nachgeben. Es gibt keine Absperrungen. Dies gesehen, das getan, dort gewesen? Mehr Orte und Action halten sich bereit. Wir werden verführt, daran zu glauben.

Aber wie das so ist, Verkehr kann sich stauen. Vielleicht sind die Daten komprimiert, um Bewegung zu vereinfachen, aber die Bilderwelt in dieser globalen Verbindung wird der realen Erfahrung nicht gerecht. Die Suggestion, daß eine Person in der Lage wäre, wie auf einer brillant geformten Welle zu surfen, ist eine schamlose Übertreibung des Arbeitstempos, mit dem sich die Informationspakete mühsam von einem Computer zum anderen schleppen. Email kann als Rührei ankommen oder um Tage verspätet.

›Wenn Gott existiert, lebt er innerhalb unserer Computer‹ ist ein anderer Slogan von YFCF. Gott ist eine Vorstellung des unvollkommenen, animalischen Menschen. Betrachtet man den Aufwand, der in den Computer gesteckt wurde, und den Komfort, den er ermöglicht, dann erkennt man ihn als Objekt der Verehrung, der Idolisierung. Ein virtueller Raum, konstruiert und instandgehalten von Menschen, so groß, daß er grenzenlos erscheint. Er verspricht endlose Möglichkeiten. Internet, Telearbeit, Teleshopping, Online-Gespräche, Ineraktivität – heute ist das die Zukunft. Die ›Young Farmers‹ beanspruchen nicht weniger. Ihre Musik ist so perfekt und inspiriert und banal wie die Maschine, in der sie ausgebrütet wurde.

René van Peer



1 Pong, Performance

PROGRAM start button
STATE 0

exzerpt 1

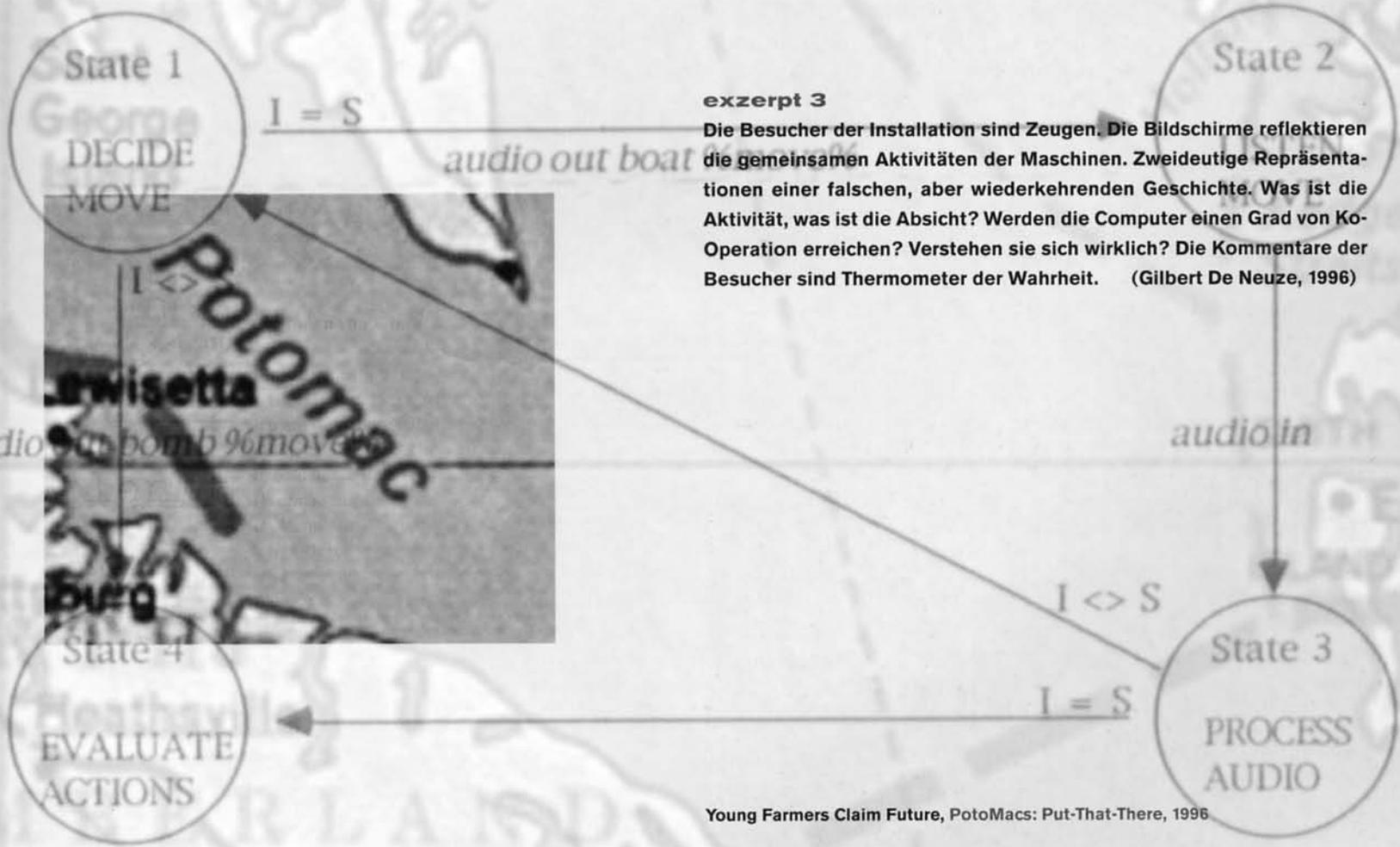
1942 half Morse Sam Colt, dem Erfinder des Revolvers und Morses Nachbar am Washington Square in New York City. Er stellte ihm die elektromagnetischen Mittel zur Verfügung, um seine neuen Unterwasserminen zur Detonation zu bringen. Daraufhin demonstrierte Colt ihre Leistung Präsident John Tyler, indem er ein Schiff auf dem Potomac in die Luft jagte. Colts anderes Ziel war es, die Russen zu beeindrucken, die auch an dieser Erfindung Interesse zeigten. Doch war Colt nicht bereit, genau zu erklären, wie er seine Minen sprengte. Der russische Vertrag ging an einen Schweden namens Alfred B. Nobel, dessen Minen keine elektrischen Signale zur Zündung benötigten. (James Burke, 'Connections', in Scientific American, November 1995).

exzerpt 2

Wenn wir zum Beispiel mit einer handvoll Menschen in einem Raum sind und ich sage zu einem »Wie heißt Du?«, hat die Frage keinerlei Bedeutung, bis man weiß, wohin ich schaue während ich spreche. Das Substantiv »Du« erhält nämlich seine Bedeutung von der Richtung meines Blickes. Das wurde wunderschön illustriert in einem Programm mit Namen Put-That-There (Tu-das-dahin), das am MIT von Dick Bolt und Chris Schmandt entwickelt wurde. Die erste Version des Programms (1980) ermöglichte es, gegenüber einem wandgroßen Display zu sprechen und zu gestikulieren und einfache Objekte (später Schiffe) auf einem leeren Bildschirm zu bewegen (später die Karibische See). In einer filmischen Demonstration von Put-That-There übersah das Programm ein Kommando. Schmandts spontanes »Oh, Scheiße« wird in einem Filmarchiv aufbewahrt, um viele zukünftige Zuschauer daran zu erinnern, wieviel Arbeit noch zu tun war. (Nicholas Negroponte, Being Digital, 1995)

1842. Morse und Colt haben eine gemeinsame Mission zu erfüllen. Sie demonstrieren vor einem Live-Publikum die Möglichkeit, ein Schiff aus der Entfernung zu versenken. Die Kommunikation ist schlecht, die Verständigung weit davon entfernt, optimal zu funktionieren. Die Technologie ist experimentell. Ab und zu funktioniert die Demo gut, ab und an versagt sie.

1996. Zwei PotoMacs (Computer) haben eine gemeinsame Aufgabe zu erfüllen. Sie versuchen es und setzen Objekte in dieselbe Bildschirmposition. Obwohl sie in der Lage sind, die Aktivitäten des anderen zu sehen, ist ihre Intelligenz größer als ihr Interpretationsvermögen. Sie benutzen menschliche Sprache zur Selbstorganisation. Die Kombination von handelsüblicher Sprachsoftware und Erkennungssoftware verursacht einige Mißverständnisse. Dinge funktionieren gut. Dinge gehen schief. Manchmal lügen sie. Sie haben immer Bestand.



Young Farmers Claim Future, PotoMacs: Put-That-There, 1996

sonderprojekte

achim freyer / alvin curran

lutz glandien / malte lüders

wolfgang rihm / klaus vom bruch

junko wada / hans peter kuhn

vortex

a space without sound art

sound bar

sonambiente-filmreihe

a view of ears - ein tonfilm

sfb-klanggalerie

singuhr-hörgalerie

sound and environment

the listening room

staalplaat

baitz mit klang

brand

ruine der künste

achim freyer/alvin curran

achim freyer

1934 geboren in Berlin; lebt in Berlin.
1954-56 Meisterschüler für Bühnenbild bei Bertolt Brecht an der Akademie der Künste Berlin (Ost).
Seit 1976 Professor für Bühnenbild an der Hochschule der Künste, Berlin.
Seit 1989 Mitglied der Akademie der Künste Berlin.
Seit 1956 freischaffend als Maler tätig; Arbeiten als Bühnen- und Kostümbildner u.a. mit Ruth Berghaus, Adolf Dresen und Benno Besson; 1972 Übersiedlung nach West-Berlin; Zusammenarbeit u.a. mit den Regisseuren Hans Neugebauer, Hans Lietzau und Christoph von Dohnányi; Inszenierungen gemeinsam mit Claus Peymann am Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Seit 1974 Inszenierungen für Schauspiel, Musiktheater und Film; Gemeinschaftsarbeiten mit den Komponisten Mauricio Kagel, Reiner Bredemeier, Erhard Großkopf, Philip Glass und Dieter Schnebel; 1988 Gründung des Freyer-Ensembles.

Inszenierungen (Auswahl):

1977 Déménagement mit Mauricio Kagel, »Musikfestspiele Metz«
1981-88 Philip Glass-Trilogie Satyagraha, Echnaton, Einstein on the Beach, Württembergisches Staatstheater, Stuttgart
1987-91 Metamorphosen des Ovid, Woyzeck, Phaeton, Trilogie, Burgtheater, Wien

literatur: Achim Freyer, »Notes on 'space'« in Daidalos 14, Dez. 1984, S. 104-113 Achim Freyer, Malerei 1966-1983, Ausstellungskatalog Berliner Festspiele GmbH, Berlin 1983 Peter Simhandl, Achim Freyer, Frankfurt am Main 1991 Bühnenbild heute, Bühnenbild der Zukunft, Achim Freyer, Dieter Hacker, Johannes Schütz, Erich Wonder, hrsg. v. Heinrich Klotz und Ludger Hünnekens, Ausstellungskatalog Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Ostfilmen 1993 Achim Freyer, Taggespinste Nachtgesichte, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1994

freyer-ensemble

Aus der Zusammenarbeit mit Achim Freyer bei verschiedenen Produktionen bildete sich im Lauf der Jahre ein festes Ensemble, das Freyer-Ensemble. Heute gehören ihm sieben Schauspieler, zwei Tänzer, zwei Akrobaten, ein Pianist, ein Schlagzeuger und eine Opersängerin an, die spartenübergreifend in den Inszenierungen mitwirken. Die Mitglieder des Ensembles finden sich zwei- bis dreimal im Jahr zu neuen Theaterarbeiten zusammen. Durch die Verbindung der verschiedenen Kunstdisziplinen entstehen unverwechselbare Aufführungen.

Projekte des Freyer-Ensembles (Auswahl):

1991 Vergänglichkeit, Hamburgische Staatsoper
1993 Liebe von Kopf bis konfus, Theater am Turm, Frankfurt am Main
1994 FlügelSchläge und DisTänzen, Oper Bonn
1995 Komödia und Orchesterstücke für acht Klangkörper Oper Bonn

1 Orchesterstücke, 1995, Freyer-Ensemble

2 Wasserkorso, 1987, Tegelsee Berlin; Schiffshornkonzert von Alvin Curran mit zwölf computergesteuerten Hörnern (elektrisch und pneumatisch)

alvin curran

1938 geboren in Providence, Rhode Island; lebt in Oakland, Kalifornien und Rom.
1960 Bachelor of Arts in Komposition und Musiktheorie an der Brown University.
1963 Master of Music in Komposition bei Elliott Carter an der Yale University.
Seit 1992 Professor für Komposition am Mills College in Oakland.
1966 zusammen mit Teitelbaum, Rzewski, Braxton und Amacher Gründung der Improvisationsgruppe »Musica Elettronica Viva«; in den 70er Jahren Solo-performances, in denen er Aufnahmen von Umweltgeräuschen, Synthesizerklängen, Stimmen, Klavier und gefundene Gegenstände verwendete; in den 80er Jahren Klangarbeiten für Performances auf Seen, Flüssen und in Häfen, Steinbrüchen, Höhlen und öffentlichen Gebäuden; Ende der 80er Jahre Verwendung des Radios als Instrument, daraus entwickelte er die Vorstellung einer »Klanggeographie«.

Werkauswahl:

1973/75 Views from the Magnetic Garden für Stimme, Flügelhorn, Synthesizer und Tonband
1981 Maritime Rites Environmentkonzert für Chöre in Ruderbooten, Schiffs- und Nebelhörner
1988 Crystal Psalms, simultanes Radiokonzert für sechs europäische Länderstationen, sechs Chöre, Schlagzeug, Instrumentalensembles, Akkordeons, Schofare und Tonband

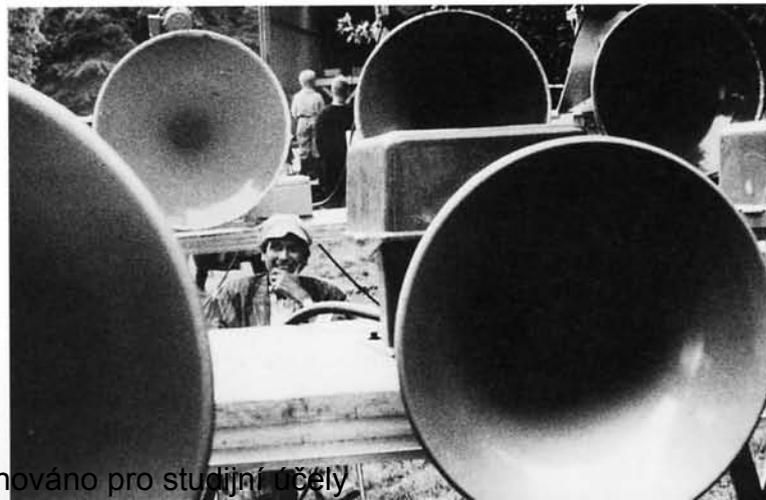
literatur: Alvin Curran, »Music from the Center of the Earth. Three Large-Scale Sound Installations« in Leonardo Music Journal 4, 1994, S. 1-8 MusikTexte 53, März 1994, Schwerpunktheft Alvin Curran

»Woher kam mein Interesse an Naturklängen? Teilweise sicherlich daher, daß ich die Lust daran verlor, meine Kompositionen auf Papier zu notieren und kein Interesse mehr hatte, Oboe, Violine, Fagott und so weiter als die einzig möglichen Musikinstrumente zu betrachten. Ich glaube, zu meinem Wesen gehört ein sehr starkes Interesse an Pflanzen, Tieren und Naturerscheinungen. Dies hat mich zu den Ursprüngen des Daseins geführt. Naturgeräusche sind inzwischen meine wichtigste kompositorische Grundlage.«

Alvin Curran

»Das Freyer-Ensemble zeigt mobiles Theater mit minimalen Mitteln, in dem verschiedene Bereiche der darstellenden und bildenden Kunst zueinander in Beziehung treten, - ein musikalisches Theater eigener Prägung aus Musik, Tanz, Sprache und Artistik mit ausschließlich selbst entwickelten Theaterstücken.«

Achim Freyer, 1996





3 In hora mortis, 1996, Schwetzingener Festspiele (Probenszene)

in hora mortis

Musiktheater in drei Bildern

Lebenstänze in den Tod.

Lustspiele aus Sehnsüchten.

Traumbilder der Angst.

Verdrängung von Vergangenheit und Zukunft.

In einem streng kanonischen Ablauf zeigt eine Figurengruppe drei determinierte Erscheinungsformen gesellschaftlicher Realität. Ort und Geschehen verwandeln sich durch Kostüm und Licht.

Bilder eines voyeuristischen Alltags, Tourismus als Lebensmetapher, das Nicht-sein-Wollen, wo man ist, das Suchen nach der maximierten Vermarktung des inneren und äußeren Erlebens,

Bilder eines dekadenten und lasziven Gesellschaftsspiels,

Bilder eines Totentanzes, Bilder der Vision eines Gestern und Morgen.

Wir sind immer unterwegs. Das ist nicht nur ein positives Bewegen. Wir sind Touristen geworden. Wir fliehen vor uns selbst. Wir suchen an fremden Orten Halt, unsere Verwirklichung.

Das Stück handelt in drei Akten von diesem Bewegtwerden, diesem Getriebensein. Der ewige Tourist bricht in einem halbstündigen rituellen Bewegungsablauf ins Theater ein. Weitere 30 Minuten bildet er eine

laszive Gesellschaft, die sich durch Kostüme verwandelt, sie wird selbst zum Besitzer dieser Räume mit gleichen Bewegungen, gleichen Haltungen. Der dritte Teil liegt in einer Zeit weit hinter und vor uns. Eine tote Gesellschaft, lemurenartig, zwischen aufgestellten Fotos an Bilder gefolterter und vernichteter Menschen erinnernd, die noch immer als ewige Touristen das Ritual wiederholt.

Das szenische Material ist eine unabhängige aus sich selbst entwickelte Einheit, die sich den parallel dazu geschaffenen musikalischen Motiven zu verbinden und gleichzeitig zu widersetzen sucht.

Achim Freyer, 1996

Mit einer Hammondorgel, einem Akkordeon, einem ungestimmten Klavier, drei Drumsets und 21 weiteren Instrumenten habe ich ein opulentes Salonorchester zusammengestellt. Die Musik ist in jeder Hinsicht die Variation eines imaginären Totentanzes. Sie ist ein krampfhaftes und wahnsinniges Gebilde aus Trümmern populärer Musikformen – darunter ein Quasi-Tango und ein jiddisches Schlaflied. Ein musikalischer Komposthaufen im Fegefeuer von Achim Freyers In hora mortis.

Alvin Curran, 1996

lutz glandien/malte lüders

lutz glandien

- 1954 geboren in Oebisfeld, Altmark; lebt in Berlin.
1979-83 Studium der Komposition an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin.
1985-87 Meisterschüler für Komposition bei Georg Katzer an der Akademie der Künste, Berlin (Ost).
Zur Zeit kompositorische Arbeiten im Bereich elektroakustische Musik, Kammermusik, Hörspiel und Film.
Werkauswahl:
1988 cut, Tonbandkomposition
1989 und war es noch still, Kammerensemble
1991 Domestica Stories, Songzyklus
1995 Dienstag, Mittwoch oder Freitag?, Klavier solo

malte lüders

- 1966 geboren in Hamburg; lebt in Berlin.
Seit 1991 Studium der Architektur an der Hochschule der Künste, Berlin.
Mitarbeit an künstlerischen Gemeinschaftsprojekten (Auswahl):
1993-94 Fremdkörper (Performance) als Mitglied der Gruppe Artgenossen
1996 Akademieschiff für die 300-Jahrfeier der Akademie der Künste, Berlin



Das ist ja das, was elektronische Musik von traditioneller Musik unterscheidet. Elektronische Klänge haben keinen Körper, dem sie entspringen. Wenn ich eine Geige höre, sehe ich, rieche ich die Geige, ich spüre den Spieler, und ich weiß, der Klang kommt von der Geige. Wenn ich einen elektronischen Klang höre, einen Synthesizerklang, der keinen Körper hat, weiß ich nicht, wo er herrührt. Es gibt keine optische Entsprechung.

Die Frage ist, welches Verhältnis haben die verschiedenen musikalischen Existenzformen zueinander? Die virtuelle oder die wirkliche?

Lutz Glandien

Ich glaube an die Macht der Türklinke. – Durch die Arbeit in verschiedenen Büros, Projekten und Künstlergruppen mit verschiedenen Arbeitsbereichen, die von der Gestaltung eines Parfumflacons bis zur Planung von Sozialwohnungsbauten am Computer gingen, habe ich erfahren, daß der Bereich Architektur übergangslos mit allen Disziplinen zusammenwirkt. Und gerade durch diese Zusammenarbeit mit Schauspielern, Mode- und Industriedesignern, Künstlern, Filmemachern und Musikern ist mir die Poesie und Aura einer Schraubenmutter gezeigt worden. Ich glaube, daß man mit einer Türklinke nicht nur eine Tür bewegt.

Malte Lüders

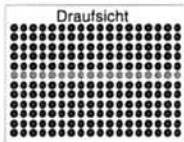
1 Lutz Glandien im Studio

HOLLE ein Klangportal

4 Meter

216 Plexiglasrohre

(12 Reihen hintereinander mit je 18 Röhren)
In der ersten und letzten Reihe sind die Röhre
gleichlang. Zu den mittleren Reihen hin
verkürzen sich die Längen
(auf der Skizze ist die mittlere Reihe zu sehen)
In jedem Rohr ist ein Lautsprecher
installiert.



die skizzierte Reihe

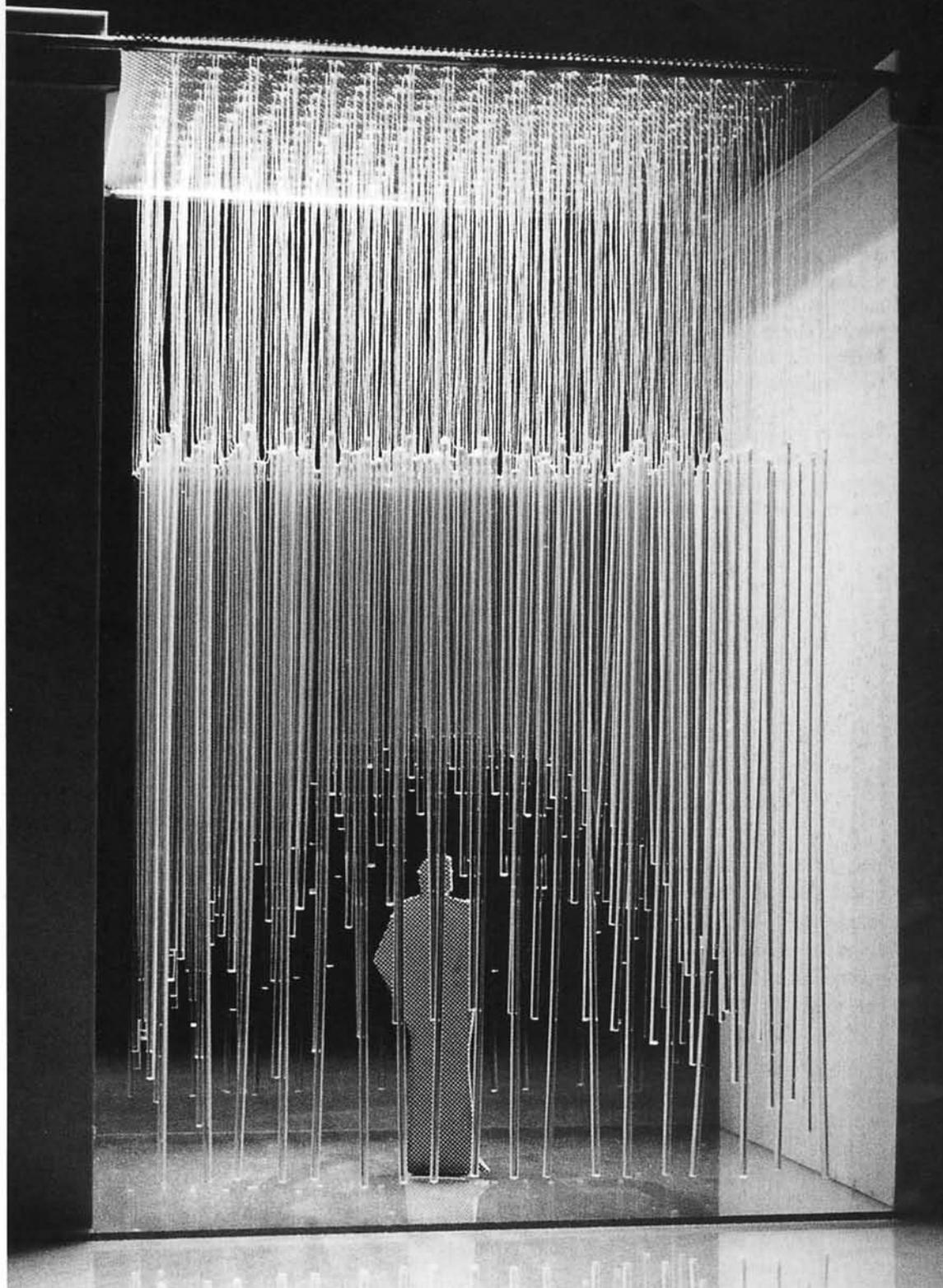


Lautsprecher im
Rohr installiert

8 Verstärker

8-Kanal Tape Deck

Speiser '96



Projekt Holle, 1996

Durch Brainstorming am Anfang einer Arbeit werden häufig nicht nur Ideenlawinen ausgelöst; manchmal reißt die Fantasie einen auch von dem Grund und Ursprung der gestellten Aufgabe fort. Als die Akademie die Kooperation zwischen Architekten und Komponisten anregte, war das Urwort »Klangraum«, und nach Umwegen über Raum-Zeit-Theorien und interaktive Modellversuche sind wir zum eigentlichen vorgedrungen: Musik architektonisch zu formen und Architektur musikalisch erlebbar zu machen. Die Arkaden der Staatsbibliothek Unter den Linden waren für die Realisierung ein idealer Ort. Die Vorbereitung der vom lärm-

den Verkehrsraum kommenden Bibliotheksbesucher auf den Ort der Bücher und der Ruhe durch die Arkaden und den Innenhof inspirierte uns zu dem Projekt Holle. Die Installation soll im inneren, mittleren Durchgang die Intuition und Kraft des Ortes aufgreifen und überhöhen. 216 transparente Röhren werden zusammen mit 60 Lautsprechern eine schallende Dreidimensionalität schaffen, die beim Durchschreiten den Eigenklang und die Architektur verdeutlichen, um dadurch zwei verschiedene Welten erfahrbar zu machen.

Lutz Glandien/Malte Lüders

wolfgang rihm/klaus vom bruch

wolfgang rihm

1952 geboren in Karlsruhe; lebt in Karlsruhe und Berlin.
1968-76 Kompositionsstudien bei Eugen Werner Velte, Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber, musikwissenschaftliche Studien bei Hans Heinrich Eggebrecht.
Seit 1985 Professor für Komposition an der Musikhochschule, Karlsruhe. Mitglied der Akademie der Künste Berlin sowie der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt; Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Umfangreiches Œuvre.

literatur: Der Komponist Wolfgang Rihm. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt, ›Frankfurt Feste 85‹, hrsg. v. Dieter Rexroth, Mainz 1985 Reinhold Urmetzer, Wolfgang Rihm, Stuttgart 1988 F. Reininghaus, ›Musiktheater der 80er. 1: Die Neue Oper‹, in Theater Heute, 1989, 11, S. 20-25

1973 gab das Ensemble 13 unter der Leitung von Manfred Reichert sein erstes Konzert. Damals bildeten 13 Streicher den Kern des Ensembles. Heute sind es etwa 30 Musiker, meistens Soloinstrumentalisten großer deutscher Rundfunk- und Opernorchester, die je nach Programm und Besetzung zu Arbeitsperioden und Konzerten, Tourneen und Aufnahmen zusammenkommen.

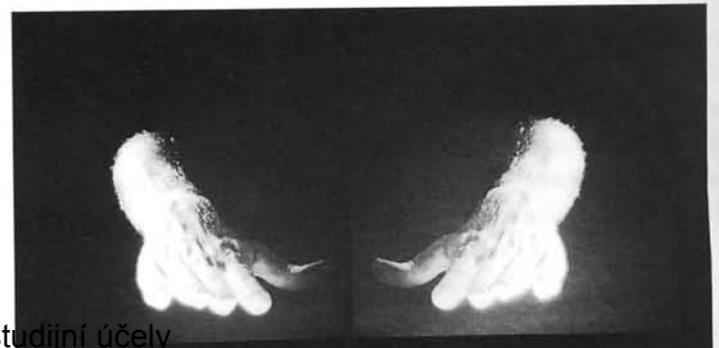
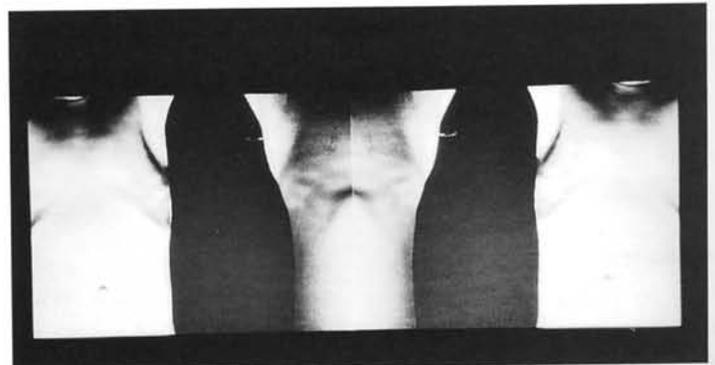
Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Aufführung zeitgenössischer Musik. Schon früh förderte das Ensemble jüngere Komponisten. Mit einigen, wie Hans-Joachim Hespos und Wolfgang Rihm, kam es zu einer langjährigen,

klaus vom bruch

1952 geboren in Köln; lebt in Köln.
1975-76 Studium am California Institute of the Arts in Valencia, Kalifornien.
1976-79 Studium der Philosophie an der Universität Köln.
Seit 1992 Professor für Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe.
Seit 1974 Arbeiten mit dem Medium Video; anfangs Experimente im Bereich Video-Performance; seit 1979 Videoinstallationen und Videokulpturen; neben Videokamera, Videotape, Videorecorder als elektronische Medien seit Ende der 80er Jahre auch Verwendung von Radarschirmen, Sensoren und Computern in seinen Arbeiten.
Seit 1974 zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen (Auswahl):
1987 Coventry - War Requiem, ›documenta 8‹, Kassel
1990 Kestner-Gesellschaft, Hannover
1991 Institute of Contemporary Arts, London
1993 Kölnischer Kunstverein, Köln
1995 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

literatur: Chris Dercon, ›The Collages of vom Bruch. The Flights of Klaus and Paula‹ in Video by Artists 2, hrsg. v. Elke Town, Toronto 1986 Radarraum. Klaus vom Bruch, Ausstellungskatalog Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988 Klaus vom Bruch. Surface to Surface, Ausstellungskatalog Moderna Museet, Stockholm 1989 Klaus vom Bruch. Arbeiten 1987-89, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1989 Klaus vom Bruch. Video-Installationen, hrsg. v. Carl Haenlein, Ausstellungskatalog Kestner-Gesellschaft, Hannover 1990.

engen Zusammenarbeit. Auch kulturpolitisch ist das Ensemble 13 aktiv. Es gründete Anfang der 80er Jahre ein eigenes Schallplatten-Label und zwei Musikfestivals in Karlsruhe (seit 1980 ›Wintermusik‹, seit 1983 ›Musik auf dem 49.‹). In diesen Festivals machte es durch gezielte Themenstellung auf neue Ideen und Strömungen im Grenzbereich zwischen sog. E- und U-Musik, zu anderen Künsten oder neuen elektronischen Medien aufmerksam. Das Ensemble 13 verwaltet sich und bestimmt seine Programme selbst, die es von belangloser Beliebtheit ebenso freizuhalten versucht wie von verengender Spezialisierung.





Wolfgang Rihm: *Séraphin-Spuren* (1996),
mit einer Videoarbeit von Klaus vom Bruch (1996).

»Versuch eines Theaters« nennt Wolfgang Rihm den im Juli 1994 vollendeten ersten Teil von *Séraphin*. Und weiter heißt es im Untertitel: »Instrumente/Stimmen/...«.

Die Produktion des Ensembles 13, im Rahmen der letzten »Frankfurt Feste« 1994 uraufgeführt, ersetzt die drei Punkte im Untertitel durch »Bilder«, genauer, durch Videobilder von Klaus vom Bruch: *Instrumente/Stimmen/Bilder*.

»Der Wunsch: eine Theaterform zu finden, die nicht auf Handlung fußt, sondern selbst Handlung ist. Das Theater als sein eigener Text. Höhle und Gleichnis, die Bühne: das Stück (der Raum)... Die Bilder/Bildebenen treten frei hinzu und sind die Inszenierung des jeweiligen sichtbaren Augenblicks. Gleichzeitigkeit mit dem Hörbaren ist stets neu zu schaffen« (Rihm).

Es gibt also keine Handlung mehr und keine Figuren, nicht einmal mehr einen Text. Das Sichtbare und das Hörbare selbst sind die »Szene«, gemäß der Theorie Antonin Artauds, derzufolge nicht das Psychologische, sondern das Plastische und das Körperliche das Gebiet des Theaters seien.

»Der Titel *Séraphin* verweist auf zwei Texte von Antonin Artaud und Charles Baudelaire: *Le théâtre de Séraphin*. Doch sie sind nicht der »Text«. Von ihnen strahlt aber die Vorstellung in dieses *Séraphin*-Theater hinein: Schatten, Körper, die Droge, Atem...« (Rihm).

In Berlin realisiert das Ensemble 13 unter der Leitung von Manfred Reichert die Uraufführung eines weiteren *Séraphin*-Teils, der *Séraphin-Spuren* für Flöte, Trompete, Violoncello, Kontrabaß, drei Schlagzeuger und Tonband. Die Videobilder stammen wieder von Klaus vom Bruch. Wie bei *Séraphin* bewegen sie sich auf paralleler Bahn zu Rihms Musik, begegnen ihr, doch nie direkt, sondern eben »in der Parallele des Themas« (Carsten Ahrens).

Kompositionsauftrag von »sonambiente - festival für hören und sehen« und Ensemble 13, Manfred Reichert; Produktion: Manfred Reichert im Auftrag von »sonambiente - festival für hören und sehen« und »Musik auf dem 49.«, Karlsruhe. Produktion des Zuspieldandes in Zusammenarbeit mit dem ZKM, Karlsruhe. Die Interpreten des Zuspieldandes sind Johannes M. Kösters und Richard Salter, Bariton, Ensemble belcanto Dietburg Spohr und Ensemble 13, Leitung Manfred Reichert.

junko wada/hans peter kuhn

junko wada

1955 in Tokyo geboren; lebt in der Nähe von Kyoto.

1974-78 Studium der Malerei an der Mashino University of Art, Tokyo.

1977-80 Tanzausbildung am Akira Kasia Dance Institute, Tokyo.

Soloperformances (Auswahl):

1985-92 Ha - Na Vol. 1-11, Klang: Akio Suzuki, Japan, Europa, Australien, Neuseeland, Brasilien

1991 Process Vol. 1, Klang: Akio Suzuki, Tagehisa Kosugi, »The 1st Festivity on the Ancient Hill«, Tango, Kyoto

1994 Rappu, Museet for Samitkunst, Roskilde, Dänemark

1995 Chidori - crazy heat, Klang und Licht: Hans Peter Kuhn, Institut Unzeit, Berlin

1996 Tanz für vier Glasscheiben, Klang: Rolf Julius, Landesmuseum, Darmstadt.

Literatur: Sumie Kawai, »Flanieren zwischen Ost und West, Junko Wada und Akio Suzuki« in *Künstlerhaus Bethanien Berlin* 3, Okt. 1995, S. 75 f. Junko Wada. *Dance Works in Berlin, 1994-95*, hrsg. v. Junko Wada, Berlin 1995

hans peter kuhn

Biographie siehe Seite 84

Junko Wada lebt in einem Dorf in der Nähe von Kyoto, umgeben von Reisfeldern und waldigen Hügeln. Dort verbringt sie die meiste Zeit in Kontemplation über die Natur als Vorbereitung für ihren Tanz. Trotz ihrer klassischen Tanzausbildung hat sie einen individuellen Stil entwickelt, der sich von den choreographischen Traditionen des Westens wie des Osten oder des modernen Tanzes abhebt. Ihr Stil verweist auf ihre Beschäftigung mit der Natur, ohne dabei imitierend oder programmatisch zu sein. Sie tritt meistens in Solotanzperformances auf, oft begleitet von Musik, die von Klangkünstlern wie Akio Suzuki oder Rolf Julius stammt.

1 Kakehashi, 1994, Akademie der Künste, Pariser Platz, Berlin; Performance mit Rolf Julius

2 Chidori - crazy heat, 1995, Institut Unzeit/ Freunde Guter Musik, Berlin; Performance mit Hans Peter Kuhn

In meinem Tanz gibt es weder eine Geschichte noch eine Bedeutung. Ich fühle mich stark beeinflusst durch etwas Inneres und Ungreifbares, etwas, das in der Luft liegt. Und ich werde angetrieben durch die Energie des Publikums, das mich umgibt.

Mich interessiert es, den Raum zu transformieren. Vielleicht nur für mich, indem ich meinen Standpunkt ändere, während ich mich durch den Raum bewege. Ich habe vor kurzem eine viertägige Performance in Berlin beendet, und der Veranstalter sagte zu mir: »Ich habe gespürt, daß der Raum verzaubert war.« Ich hatte das gleiche Gefühl, so war es nicht nur meine wechselnde Perspektive.

Mein Tanz ist ein Versuch, jeden einzelnen vorübergehenden Moment zu lesen und mich auf die Situation zu konzentrieren, so daß ich Leben in den Raum bringen kann.

Junko Wada, 1994





3 First Step, 1995, Potsdamer Platz, Berlin; Performance mit Eva-Maria Schön

水晶 (suisyō) Who's Afraid of Anything Das Stück hat drei Teile gleicher Länge. Das Bühnenbild ist sehr schlicht und besteht aus einem weißen Quadrat von 5 x 5 Metern auf dem Boden und einem zweiten weißen Quadrat von ebenfalls 5 x 5 Metern an der Rückseite.

Für jeden Teil gibt es ein eigenes Kostüm: Das erste ist rot, das zweite gelb und das dritte blau. Die Bühne ist so stark wie möglich mit weißem Licht ausgeleuchtet. Die Musik wird von vier Lautsprechern aus den vier Ecken des Zuschauerraumes wiedergegeben.

Junko Wada/Hans Peter Kuhn

vortex *

24 Stunden Berlin

Video/Musikprojekt für 6 Komponisten und 6 Videokünstler

Idee und Konzeption: Heiko Daxl, Gerd Rische, Veit-Lup

Eine Zusammenarbeit zwischen VideoKunstMultiMedia Berlin e.V. und dem Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste, Berlin

Video: Heiko Daxl/Ingeborg Fülepp, Hartmut Jahn, Antal Lux, Maria Vedder, Veit-Lup, Angela Zumpe

Musik: Lutz Glandien, Erhard Grosskopf, Günther Heinz, Georg Katzer, Bert Wrede, Helmut Zapf

»Was nennt man beobachten? Ungefähr dies: sich in die günstige Lage zu versetzen, gewisse Eindrücke zu empfangen, mit der Absicht etwa, sie zu beschreiben.« (Ludwig Wittgenstein)

Zeit- und Aspektwechsel als Annäherung an topographische Ausschnitte der Stadt Berlin. Eine Spirale von der Peripherie zum Zentrum und vom Zentrum zur Peripherie.

Über den Stadtplan wird ein Raster gelegt, welches 24 Segmente definiert. Jedes Segment entspricht einer Stunde (einer bestimmten Tageszeit) und einem Ausschnitt aus dem Stadtgebiet. Der Tag beginnt um 0 Uhr am nördlichen Rand der Stadt. In einer spiralförmigen Matrix nähern sich die Segmente im Uhrzeigersinn der Mitte an. Nach Erreichen der Tagesmitte entfernen sich die Segmente auf einem spiralförmigen Weg wieder vom Zentrum und enden um 24 Uhr wieder in der nördlichen Peripherie.

Aus jedem Segment werden einzelne Orte ausgewählt, die mit Video und Ton dargestellt werden. Jedem Ort wird dieselbe Zeitlänge (2,5 Minuten) sowohl für die Videosequenzen als auch für die musikalischen Kompositionen zugeordnet.

präsentations-/aufführungsversionen:

1. Lineare Version:

Für das Videoband folgt die Chronologie dem vorgegebenen Raster von 0 Uhr bis 24 Uhr. Die Bild- und Tonfolgen bleiben festgelegt.

2. Non-Lineare Version:

Die Installation als begehbare interaktiver Raum erlaubt ein Nebeneinander der Orte und der Zeiten und eine Rekombination von Bild und Ton, die zu multiplen Affinitäten führt.

»Wir sind in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.« (Michel Foucault)

In der Installation sind alle Orte/Zeiten, alle Bilder/Kompositionen an den markierten Stellen des Rasterplans gleichzeitig gegenwärtig. Multiple Affinitäten können durch den Benutzer über ein Interface, welches das aleatorische Prinzip des Würfeln aufnimmt, erfahrbar gemacht werden. So können sich Rekombinationen von Bild und Ton und damit neue Sinn-/Erlebnisbezüge ergeben, die nicht vorherbestimmbar sind.

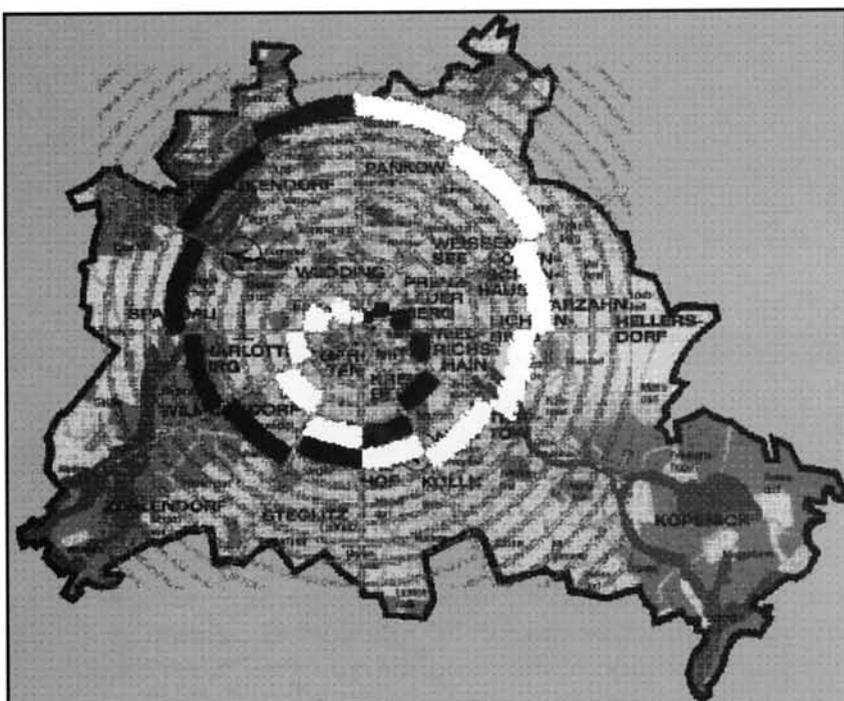
»Es geht nicht von A nach B, sondern dreht sich in Schleifen, in Spiralen. Es kommt eigentlich darauf an, Bild-Ton- oder Ton-Ton- oder Bild-Bild-Beziehungen herzustellen, die assoziativ und in der Aussagelogik nicht vorher formulierbar sind.« (Harun Farocki)

Es wird eine Montage möglich, die vom Auge zum Ohr und wieder zurück verläuft. Ton- und Bildfolgen kollidieren, harmonieren. »1+1=3« (Eisenstein)

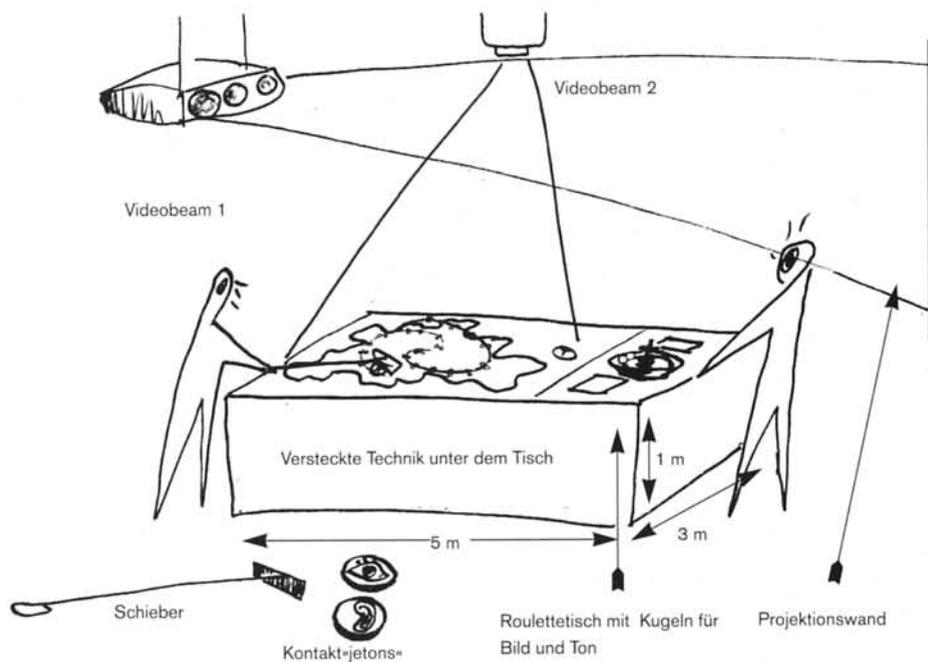
An den Nahtstellen entsteht etwas Drittes, etwas Neues.

* Vortex, engl. Strudel oder Wirbel, auch System, welches diejenigen, welche sich in es begeben, stark in Anspruch nimmt.

Plan von Berlin mit den Aufnahmezeiten und -regionen für Vortex



0-1 Blankenfelde/Buchholz	12-13 Mitte/Friedrichstadt
1-2 Karow/Blankenburg	13-14 Mitte/Spandauer Vorstadt
2-3 Hohenschönhausen/Marzahn	14-15 Alexanderplatz/Prenzlauer Berg
3-4 Lichtenberg	15-16 Friedrichshain
4-5 Treptow/Neukölln	16-17 Kreuzberg
5-6 Tempelhof/Mariendorf	17-18 Tempelhof/Flughafen
6-7 Schöneberg	18-19 Steglitz/Friedenau
7-8 Wilmersdorf	19-20 Dahlem
8-9 Charlottenburg	20-21 Grunewald
9-10 Tiergarten/Moabit	21-22 Spandau
10-11 Mitte/Lehrter Bahnhof	22-23 Reinickendorf/Tegel
11-12 Mitte/Brandenburger Tor	23-24 Waidmanslust/Lübars



Vortex, 1996

In der Mitte eines großen Raumes steht ein Tisch von 5 x 3 x 1m mit einem Plan von Berlin mit zweimal 24 eingelassenen Kontaktpunkten entlang von zwei Doppelspiralen (Vortex). Ein Roulette mit 2 Kugeln für Bild und Ton und 2 Monitore sind auf dem Tisch installiert. Je ein Kontaktjeton für Bild und Ton mit einem Positionsschieber stehen den Benutzern zur Verfügung. Im Raum verteilt sind Lautsprecher. 1 Videoprojektor ist an einer Kopfseite, ein zweiter unter der Decke des Raumes angebracht. Der Tisch dient als 'Roulettetisch'. »Faites vos jeux Mesdames et Messieurs!« Der Einsatz ist das Auge und das Ohr (im Sinne der Rekombination von visuellem wie akustischem Erleben). Am Kopf des Tisches

werden mit dem 24stelligen Roulette die Zahlenkombinationen für Bild und Tonsequenzen ermittelt.

Die Kugeln fallen in die Felder. »Rien ne va plus!«. Die beiden Monitore zeigen die ermittelten Stadtsegmente als detaillierte Kartenausschnitte, z.B. Ton: 11 Uhr Treptow, Bild: 19 Uhr Wilmersdorf, und erscheinen als zweieinhalbminütige Bild- und Tonsequenzen.

Nach zweieinhalb Minuten beginnt das Spiel erneut. Bei 24 mal 24 verschiedenen Kombinationsvarianten wird das Ende der Permutationsmöglichkeiten so schnell nicht erreicht. Die Gesamtspieldauer aller Möglichkeiten ist exakt 24 Stunden.

a space without sound art



Hommage à Klara Wallner



Große Treppenhalle des Amtsgerichts
Berlin-Mitte. 1896 bis 1904 von
R. Mönnich und O. Schmalz erbaut,
war es einst der zweitgrößte Bau
Berlins nach dem Schloß

VEB

FUNNY FARM KOMBINAT

präsentiert

sonambiente **SOUND BAR**

9. August - 8. September

Nightly Irritainment !

Mittwoch bis Sonntag ab 22.00 Uhr

☆ Miss Understood ☆ El Gordo ☆ Turtle ☆ Mizi ☆ J.J. Jones ☆ The Pussycats ☆
☆ Gordon W's Scharfness Institut ☆ Sir John Henry Nyenhuis & his 5,000 Fingers ☆ Surprised Guests !

Volkstheater im Prater · Kastanienallee 7/9

U-Bhf Eberswalder Str.

Eine Co-Produktion von sonambiente-festival für hören und sehen, O-Zwei und Volkstheater am Rosa-Luxemburg-Platz

internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der
AKADEMIE DER KUNSTE

sonambiente filmreihe

Ein Filmprogramm zum Verhältnis von Bild und Ton in der Filmkunst als ein Schauplatz der Verschmelzung der Kunstgenres, zusammengestellt von Bady Minck und Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Klangstakkato und Bilderflut ein kurzer Exkurs über das Verhältnis von Klangkunst und Cinematographie

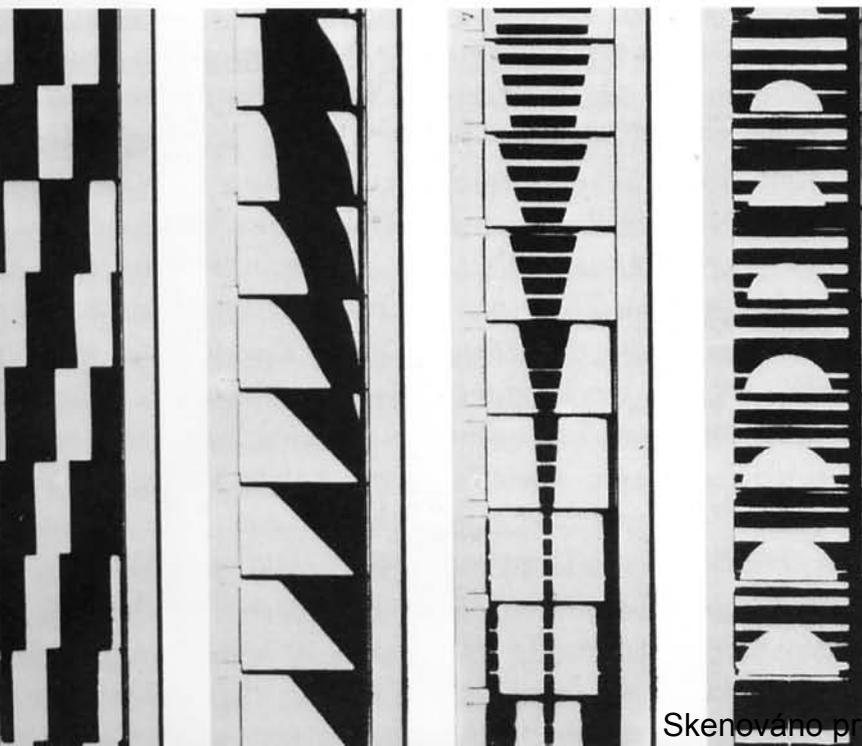
Im Oktober 1927 stürzte ein mittelmäßiger Hollywood-Film das Kino in eine echte Identitätskrise: **The Jazz Singer**, der erste Spielfilm mit synchronem Ton, spaltete das Publikum in zwei Lager, dessen eines zur Verteidigung des stummen Kulturfilms antrat, während das andere sich auf die Effekte und Neuerungen des Tonfilms stürzte. Bis heute gilt dieser Konflikt, wenn auch ökonomisch längst entschieden, als eine der Bruchstellen in der Entwicklung des modernen Kinos. Mit der Erfindung des Filmtons vollzog sich eine Revolution der technischen und ästhetischen Möglichkeiten. Der industriell hergestellte Spielfilm forcierte nun die totale Überwältigung des Zuschauers, das völlige Aufgehen in der Leinwand/im Lautsprecher. Zugleich begannen die Avantgardisten, den Filmtone experimentell einzusetzen und die Demarkationslinien zwischen Komposition, Geräuscherzeugung und Bildgestaltung zu durchbrechen.

Einer der ersten deutschen Tonfilme, Walter Ruttmanns 55minütige **Melodie der Welt** (entstanden 1928/29), ist eine assoziative Studie über das Komponieren in Bildern und den kontrapunktischen Einsatz von Ton und Musik im Film. Der Ton definiert sich hier nicht als Illustration des Bildes, sondern als eigenständige, gleichberechtigte Komponente des Kinos. Ruttmann habe »die einzig richtige Art einer künstlerischen Anwendung des Filmtons« gefunden, erklärte Wsewolod Pudowkin, der 1928 mit Eisenstein und Alexandrow ein Tonfilm-Manifest mit der Forderung nach einem »Orchestralen Kontrapunkt« visueller und akustischer Bilder verfaßt hatte. Nach seiner **Melodie der Welt** schuf Ton-Pionier Ruttmann den ersten völlig unsichtbaren Film: **Weekend** (1929/30). Er besteht ausschließlich aus Schwarzfilm – eine abstrakte Toncollage, vielleicht der einzige Film, der je in voller Länge im Radio gesendet wurde, und die Vorwegnahme der Musique Concrète Ende der 40er und 50er Jahre wie auch der Radiokunst-Events der 80er und 90er Jahre.

Im Gegensatz zu Ruttmann, der Ton und Bild nicht verschmelzen wollte, baute sein Zeitgenosse Oskar Fischinger seine Werke auf der Analogie von musikalischen Figuren und choreographierten Formen auf – auf der Suche nach der endgültigen Einheit von Bild- und Tonebene. Fischingers **Studies No 5** bis **No 13** (1930-34) sind effektvolle, rhythmische Bildkompositionen zur Musik von Brahms, Verdi, Rubinstein und Beethoven. Nach der Erfindung des synthetischen Kinotons durch Rudolf Pfenninger begann Fischinger mit künstlichen Tönen zu arbeiten: die Tonspur seines Films **Tönende Ornamente** (1932) wurde mit der Hand gemalt und dann mit der Kamera als Lichtton aufgenommen; die gemalten Ornamente bestimmten so direkt den Klang der Tonspur.

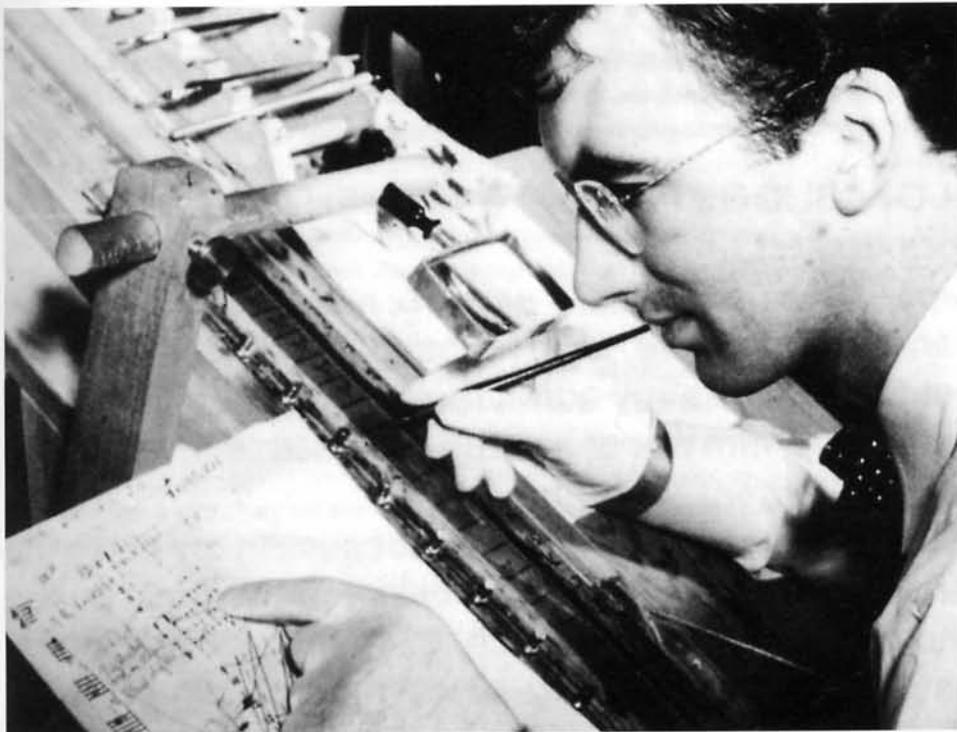
Noch konsequenter als Fischinger arbeiteten Norman McLaren und Len Lye daran, Farben, Formen und Musik »kosmisch« zu verbinden. In **Mony A Pickle** (1938) kratzte McLaren nicht nur die Bildfenster, sondern auch die Tonspur des Films mit der Hand ins Negativ; er verfeinerte Fischingers Methode derart, daß es möglich wurde, nahezu jede beliebige Tonhöhe, verschiedene dynamische Abstufungen, Vibrati und Glissandi direkt auf der Tonspur grafisch zu verankern. McLaren gelang »... die Schaffung einer neuen und gänzlich originalen Musik, die nie existiert hatte, die nie gehört worden war. Alle Töne werden möglich bis zu solchen, die von Musikinstrumenten gar nicht ausgedrückt werden können« (Norman McLaren in Ingo Petzkes Experimentalfilmhandbuch).

Die revolutionären Filme von Fischinger, Ruttmann, Lye und McLaren sind die direkten Vorfahren des verdichteten Musikfilms. Was als Experiment begann, findet heute seinen Niederschlag im täglichen Bilderbombardement der Musikvideos. Die herausragendsten Clips der letzten Jahre, etwa Zbigniew Rybczynskis **Imagine** (1988), **Sledgehammer** aus den Aardman-Studios (1986) oder die deliranten Clips von Jean-Paul Goude und Mondino (für Les Rita Mitsouko und Grace Jones) beziehen sich mit ihren spektakulären Trickeffekten und der rhythmischen Präzision bewußt auf die Bild/Ton-Avantgarde der 30er Jahre, deren Auseinandersetzung mit dem Filmtone auch während und nach dem 2. Weltkrieg weitergeführt wurde.



- 1 Vier Filmstreifen aus OPUS IV, von Walther Ruttmann, 1925
- 2 Leon Theremin (auch Lev Termen) und ein Freund spielen Musik vom Äther, die erste öffentliche Demonstration des Theremin (auch Termenvox oder Ätherophon), eines Instruments zur elektronischen Tonerzeugung, 1928





3 Fischinger mit den handgemalten Lichttonrollen, 1932

4 Norman McLaren beim Rohfilm-Bemalen an seinem selbstkonstruierten Animationstisch, 1942

Die entrückten Traumgebilde der Gebrüder Whitney etwa (*Exercises 1941 bis 44, Yantra*) nehmen die psychedelische Aufhebung der Grenzen von Hör- und Sehbewußtsein vorweg. Der erste Film des legendären Wiener Aktionisten Kurt Kren ist *Versuch mit synthetischem Ton* (1957). Peter Kubelka *Arnulf Rainer* (1960) besteht ausschließlich aus schwarzen und weißen Kadern, die mit nervenzerfetzendem Noise-Sound unterlegt sind – ganz bewußt adaptierte Kubelka Anton von Weberns Auffassung, Töne als Zeitpunkte und die Pause als gleichrangig mit dem Ton zu betrachten, für die Leinwand, indem er den Ton als Einzelbild und die Projektionsgeschwindigkeit als Metrum für seine Bild-Partitur verwendete.

Vom Avantgardefilm zum Hollywood-Kino und seinen gloriosen Sound-Effekten: die Geschichte der Gestaltung von Sprache, Musik, von Tönen, Geräuschen und Klanggebilden ist eng mit der Geschichte der ›Siebten Kunst‹ verbunden. Den seltsamen Beruf des ›Geräuschemachers‹ verdanken wir dem Tonfilm ebenso wie zahlreiche elektroakustische Geräte, die zunächst im Kino zu hören waren, bevor sie in den Studios der Beach Boys oder Stockhausens Einzug hielten: So feierte das erste, 1923 entwickelte elektronische Musikinstrument *Theremin* in den 50ern ein Comeback in diversen Science-fiction-

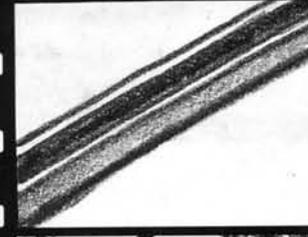
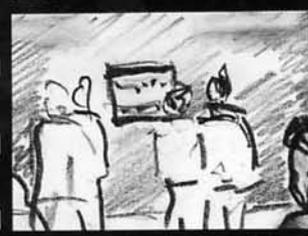
Filmen – bevor es in *Surf'in USA* wiederentdeckt und sein Erfinder in dem Dokumentarfilm *Theremin – an Electronic Odyssey* gewürdigt wurde. Umgekehrt bedient sich der Spielfilm nicht selten eines Ton- und Musikreper-toires, das direkt aus den Experimentierlabors der Avantgarde kommt, etwa bei Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1965-68), für den György Ligeti Teile des Scores komponierte. Und seit Spielbergs *Der Weiße Hai* weiß Hollywood, daß man mit neuartigen, immer kühneren Soundeffekten Kinos füllen kann. In diesem Sinne stellen die Multiplex-Kinopaläste der 90er Jahre in aufwendigen Digital-Trailern, die vor dem eigentlichen Film zu sehen sind, nicht bestimmte Filme, sondern die Möglichkeiten ihrer THX-Soundsysteme und damit die Ton-Effekte selbst in den Mittelpunkt...

Bady Minck/Alexander Dumreicher-Ivanceanu

Bady Minck, Filmemacherin, und Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Filmjournalist, leben in Wien und Luxemburg und konzipieren gemeinsam Filmreihen.

a view of ears – ein tonfilm

Ein Filmprojekt von Sabine Groschup



88. BILD A/T
NAHAUFNAHME, GESICHT VON
CHRISTIAN MÖLLER, LINZ

2. BELICHTUNG
EINBLENDEN
Nahaufnahme, Gesicht von
Christian Möller, Frankfurt, Linz

wird wieder
AUSGEBLENDET

Fortsetzung von Bild 87

während AUSBLENDUNG fährt die
Hand vom Videospion/Klangvoyeur
ins Bild und tippt an eine Note Ton

Finger entfernt sich

tippt auf eine andere Note Ton

entfernt sich und

tippt wiederholt auf einige Noten
Töne

steigert sich dabei hinein verschiedene
Töne

improvisiert und probiert weitere Töne

streicht über gesamtes Notenblatt
die gesamte
Komposition ist hörbar

wieder nur einzelne Noten verschiedene
Töne

SCHNITT
auf Namensschild von Christian Möller

SCHNITT und KAMERAFAHRT
Kamera entfernt sich langsam, Ton
den Videospion/Klangvoyeur und
Gruppe von Besuchern beobachtend

wird leiser
fährt durch die Personengruppe
durch und beginnt langsam
ABZUBLENDEN

Als Georg Weckwerth zu Beginn des Jahres 1995 mit der Idee an mich herantritt, einen Dokumentarfilm über Klang und Kunst zu machen, bin ich sofort Feuer und Flamme (... schon lange interessierte ich mich für die vielfältigen Verbindungen des ›Klanges‹ in den Künsten und auch darüber hinaus ...).

Mit vielen Recherchen und geistiger Unterstützung von Andrea Sodomka entsteht innerhalb eines Jahres ein fertiges Drehbuch, das auch an die Randbereiche von Klang und Kunst gehen will.

Der Film soll eine Reise durch verschiedene ›Landschaften der Klänge‹ sein, getragen durch Interviews, Gespräche, Arbeiten verschiedener Klangkünstler und dem Thema entsprechende Animationsteile von Alexander Curtis. Eine subjektive Sicht vermittelt uns der nach Klängen jagende Videospion und Klangvoyeur Leo Schatzl, der öfters »seinen treuen Begleiter« auf vier Beinen mit auf die Reise nimmt. Auch begleitet uns durch den Film die Stimme von Andrea Sodomka und die des Vokalkünstlers David Moss. In sich geschlossen durch ein einheitliches Sounddesign von Sam Auinger und Bruce Odland, soll A View of Ears - Ein Tonfilm auch ein eigenständiges Film-Klang-Kunstwerk sein.

Sabine Groschup, April 1996

A View of Ears - Ein Tonfilm besteht bislang nur ideell - als Drehbuch und in Form von Planungen mit dem Produzenten Jürgen Klauß, dem Filmteam und den beteiligten Künstlern.

Sabine Groschup lebt in Wien und Berlin und macht Kurzfilme für Kino und Fernsehen sowie Installationen mit Filmloops und Folien.

90. BILD I/T
INNENAUFNAHMEN, EHER HELLERER
RAUM, GALISTEO/USA

AUFBLENDEN
Kamera in Totale des Raumes
einer Video-Klanginstallation von
Bruce Nauman, Galisteo/USA

Großer Raum: am Boden liegt ein Stahlkanal, auf dem Stahlkanal ist ein Lautsprecher installiert, am Boden steht ein Kassettenrecorder, der Stahlkanal ist rostig rot

KAMERAFAHRT
näht sich dem Stahlkanal Klänge
von Bruce Nauman

kommt immer näher

SCHNITT
Kamera sieht durch das Stahlelement

89. BILD STUDIO
FOTO

SCHWARZES BILD
AUFBLENDEN Stimme
von David Moss

FOTO David Moss, Berlin

ABBLENDEN
SCHWARZES BILD

Als ein selbst im ›Zwischenbereich‹ (zwischen sehen/hören/bewegen ebenso wie zwischen ›elementar‹ und ›künstlerisch‹) vielfach Tätiger lese ich im Konzept von Sabine Groschup beglückt Formulierungen wie 1. »Experimentelle Filmdokumentation« und 2. »Experimentelles Filmkunstwerk«. Nicht beides Widersprüche im Begriff? Nein, beides Volltreffer!

Zu 1.: Nicht Experimente werden ja dokumentiert, sondern gerade die **Filmdokumentation** kann nur (und muß deshalb bewußt!) Experiment sein, wenn z.B. je einmalige Performance **im Raum**, Darbietung vor **wandelndem** Publikum, **vielkanalige Klangraumwanderung** ... a) zweidimensional b) fixiert werden soll.

Zu 2.: So wird hier also vom Filmkünstler Ideenreichtum und experimenteller Wagemut gefordert für eine noch vorbildlose, nicht einfach seriös dokumentierende, sondern zwangsläufig selbst künstlerisch kreative Unternehmung. Viele Namen der ins Auge gefaßten Klangkünstler sind mir unbekannt; so weit ist diese Kunstlandschaft bereits! Alle mir Wichtigen aber finde ich im Verzeichnis dieses Konzepts.

Diether de la Motte

91. BILD A/T
NAHAUFNAHME, GESICHT VON BRUCE NAUMAN, GALISTEO

SCHNITT
Nahaufnahme, Gesicht von Bruce Nauman

92. BILD I/T
INNENAUFNAHME, DUNKLER RAUM, VIDEOINSTALLATION, GALISTEO

SCHNITT
Nahaufnahme, Gesicht von Bruce Nauman in der Videoinstallation

KAMERA dreht sich Brr ... (Stimme)

man erkennt, daß das Gesicht, das an die Wand projiziert wird, horizontal liegt

Ein mittelgroßer, dunkler Raum; in der Mitte steht ein Videobeamer, aufbockt auf den Verpackungskasten, und beamt das Gesicht des Künstlers, das um 90° in die

Horizontale gedreht ist, an die Wand. An der anderen Wand steht ein Videotisch mit zwei Videorecordern und einem vertikal aufgestellten Monitor; der Monitor ist in zwei gleiche Bildteile aufgeteilt, ein farbiges und ein schwarz-weiß Porträt des Künstlers; dieses Bild ist rechtsseitig, während das projizierte Bild linksseitig um 90° in die Horizontale gedreht ist

KAMERAFAHRT
Kamera entfernt sich langsam vom Gesicht

und man sieht die gesamte Installation Brr ...

und den ganzen Raum

fährt immer weiter Brr ...

und langsam aus dem Raum hinaus

während der Fahrt beginnt die Kamera

ABZUBLENDEN

93. BILD STUDIO
FOTOS

SCHWARZES BILD Stimme von David Moss

AUFBLENDEN

FOTO David Moss

ABBLENDEN

EINGEBLENDET werden nun Werke von **Jean Tinguely, Alvin Curran, Joe Jones, La Monte Young, Wolf Vostell, Takehisa Kosugi** gezeigt
Künstlernamen werden durch Sprache genannt

Es wird **AUFGEBLENDET** und **ABGELENDET**
Als ob sich die Augen öffnen und schließen; manchmal bleiben die Augen länger irgendwo hängen; die aufgeblendeten Momente werden immer länger

94. BILD STUDIO
FOTOS

FOTO, David Moss mit geöffnetem Mund

Kamera **ZOOMT** auf geöffneten Mund bis Stimme von David Moss

SCHWARZES BILD



sfb-klanggalerie

Der Lichthof im Berliner Haus des Rundfunks als Spielraum der akustischen Kunst Die akustische Kunst als Radiokunst hat sich in den vergangenen Jahren mehr und mehr von ihrer literarischen Prägung, dem Hörspiel, emanzipiert und sich als Annäherung an die Utopie vom totalen Schallspiel (Friedrich Knilli) in vielen europäischen öffentlich-rechtlichen Kulturprogrammen mit eigenen Sendepätzen etabliert. Alle hörbaren Zeichen und all deren mögliche Regelsysteme sind das Spielmaterial dieser aktuellsten aller Kunstformen geworden. Mit einer Rehabilitierung des Ohres im Zusammenspiel aller menschlichen Sinne hat diese Entwicklung ebenso zu tun wie mit der Marginalisierung der tradierten Radiokultur am ›Hörfunkmarkt‹ – als Abwehr gegen die Dominanz des Auges und als Trotzreaktion auf die Trivialisierung der akustischen Ausdrucksformen im Radiokommerz.

In der Radiokunst verwischen sich die Grenzen zwischen dem Literarischen und dem Musikalischen, zwischen dem Bildnerischen und dem Theatralischen. Mit dieser Öffnung des ästhetischen Bezugsrahmens drängt die Radiokunst auch aus dem (verborgenen) Produktions- und Vermittlungsraum des Hörfunks zurück in den öffentlichen Kulturraum, von dem die Entwicklung der Kulturprogramme des Radios ursprünglich ihren Ausgang genommen hatten. Die Radiokunst als Klangkunst strebt nach permanenter Präsenz in diesem öffentlichen Raum. Dem trägt die Einrichtung einer eigenen Klanggalerie im Berliner Haus des Rundfunks Rechnung.

Das ›Programm‹ dieser Klanggalerie im Sender Freies Berlin soll gekoppelt bleiben an das Kulturprogramm des Senders (SFB 3). Am Tag einer jeden Klangkunst-Vernissage soll der jeweilige Künstler in der Sendereihe ›internationale digitale Radiokunst‹ mit mindestens einer seiner Radiokunst-Produktionen vorgestellt werden, und seine ›Klanginstallation‹, das Klangkunstwerk, das mindestens zwei Wochen lang immer wochentags von 11 bis 17 Uhr in

der Klanggalerie präsentiert werden soll, wird im größeren zeitlichen Abstand auch wieder im Radioprogramm zu hören sein. Das Veranstaltungsprogramm der Klanggalerie ist insofern als eine Art Programmweiterung und als erweiterte Dienstleistung gegenüber dem kulturinteressierten Hörer in der Metropole konzipiert: Die Radiokunst bekommt einen eigenen öffentlichen Repräsentationsraum, und sie erhält jene Permanenz, nach der sie als akustisches Raumspiel drängt.

Für die SFB-Klanggalerie gibt es keine konkrete Programmatik, eher eine verschwommene Wunschvorstellung: Es sollen originelle und phantasievolle, bekannte wie unbekannt, populäre wie unpopuläre, naive wie schwierige Radiokünstler wieder einen konkreten Ort im Medium finden, einen Raum der Präsentation ihrer Arbeit, einen Umschlagplatz für ihre Ideen und für ihre Phantasie, einen Begegnungsraum, eine direkte und effektive Kommunikationsplattform. Denn auch das ist ein Teil des Kulturauftrags des ›Mediums‹ Hörfunk: die konkrete Vermittlung von aktueller Kunst.

Mit dieser Öffnung des Lichthofs im Haus des Rundfunks für die Künstler soll auch der Spielraum der Künstler im Kulturprogramm des SFB eine Öffnung erfahren. Nur an Performances interessierte Klangkünstler können sich über die ›Ausstellung‹ ihrer Arbeiten einen spezifischen Zugang zu Formen der ›Ausstrahlung‹ im Programm als Medium für ihre Ideen erschließen, und umgekehrt, können sich Redakteure, die sich an einen strengen normativen Kriterienkatalog gebunden glauben, in der Zusammenarbeit mit eigenwilligen Künstlern neue Formen und Inhalte der künstlerischen Programmgestaltung erarbeiten.

Manfred Mixner

Manfred Mixner ist Leiter der Abteilung Hörspiel/Radiogeschichten des Senders Freies Berlin.

Lichthof im Haus des Rundfunks in Berlin, 1929-31 von Hans Poelzig erbaut



singuhr-hörgalerie

singuhr – hörgalerie in parochial Als im Sommer 1992 ›kunst in parochial‹ begann, die Parochialkirche in Berlin zuweilen in einen Kunst-Raum zu verwandeln, war es Robin Minard, der den Glockenraum und die zu ihm führenden Wendeltreppen zu Empfängern akustischer Signale machte. In seiner interaktiven Installation fingen Mikrofone, die außen am Glockenraum angebracht waren, Geräusche des Umfeldes ein – Verkehrslärm, Glockenläuten, Flugzeuge, Vibrationen der U-Bahn, menschliche Laute... Ein Computer besorgte ihre artifizielle Bearbeitung, die zusammen mit den originalen Klängen, aber zeitversetzt, in das Treppenhaus des Turmes und das Turmgewölbe ausgestrahlt wurden.

Robin Minards **Stationen – akustische Installation** nahm so gewissermaßen eine Idee vorweg, die wir nun zu einer kontinuierlichen Form der Erarbeitung und Präsentation akustischer Erkundungen entwickeln: ein Klanglaboratorium unterschiedlicher ›Handschriften‹, ein in den warmen Jahreszeiten permanent zur Verfügung stehender Raum für unbekannte wie auch für bereits erfahrene Klangkünstler/innen, ein Ort des Hörens, den es so in dieser Stadt nicht gibt. Die Architektur des Ausstellungsortes samt ihrer symbolischen Gegebenheiten wird das museale Moment des ›reinen‹ Blicks, wie ihn manche Galerie bietet, verhindern.

Über reichlich zwei Jahrhunderte hatte ein Carillon schon einmal in festgelegten Zeitabständen akustische Signale von der Parochialkirche ins Zentrum Berlins gesandt, ›Singuhr-Kirche‹ – so hieß sie damals im Volksmund. Zudem wurden auf dem Carillon mit seinen 37 Glocken regelmäßig Konzerte gegeben. Mit seinen mechanischen Walzen für die damalige Zeit (1715 eingeweiht) ein

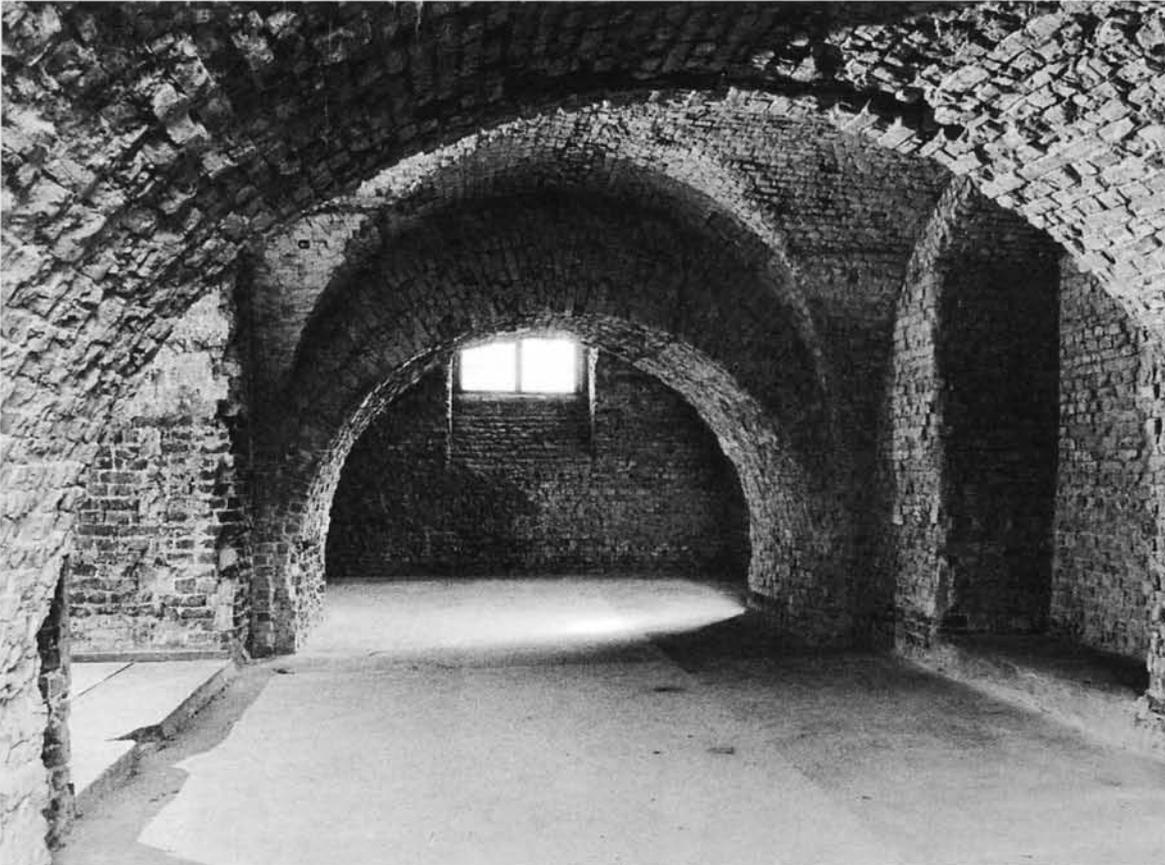
beachtliches Stück Technik, erregte das Carillon einiges Aufsehen. Man erzählte sich (Sage), daß der Magistrat der Stadt so stolz gewesen sei, daß man den Uhrmacher, der dies Werk vollbrachte, blenden ließ, damit er kein zweites herstellen könnte. In den ersten Tagen des Rundfunks konnte man die Klänge des Carillon von Parochial zeitweise weltweit über Kurzwelle empfangen (keine Sage).

Heute sollen es Klangskulpturen, -installationen, -landschaften, -räume, -wege, -objekte etc. sein, die ihre Signale für Interessierte des Genres und eher zufällig vorbeihörende Besucher des Glockenraums aussenden.

Unter den zwei nicht mehr klingenden Glocken der Parochialkirche wird die ›hörgalerie - singuhr‹ erstmals 1996 verschiedene akustische Arbeiten für diesen Raum vorstellen: Klanginstallationen und -objekte von Erwin Stache, Roswitha von den Driesch/Jens-Uwe Dyffort/Klaus Lebkücher, Gordon Monahan und Jutta Ravenna.

Der Berliner Komponist Franz Martin Olbrisch entwirft eigens für die Hörgalerie ein akustisches ›Wegeleitsystem‹. In seiner Doppelfunktion als Klangweg vom Haupteingang der Parochialkirche durch die Turmschnecke hinauf zum Glockenraum und als Medium der Dokumentation aller Klangprojekte umklammert es subtil diesen Ort ›in progress‹, wird selbst Infrastruktur in zeitlicher und räumlicher Dimension. Durch Eigenbewegungen der Besucher wird die 12kanalige Wandlermatrix aktiviert. Zudem soll vor dem Eingang der Parochialkirche, im Podewil-Foyer und in der U-Bahn-Station Klosterstraße, jeweils ein akustisches ›Logo‹ des gesammelten Klangmaterials installiert werden.

Susanne Binas, Carsten Seiffarth



Singuhr Hörgalerie

Franz Martin Olbrisch, Akustisches Wegeleitsystem, permanente Klanginstallation, 1996

Erwin Stache, Klangkästen, Klangphänomene aus 27 schwarzen Kästen, 1996

Roswitha von den Driesch/Jens-Uwe Dyffort/Klaus Lebkücher, Lautsprecher mit Kupferdraht, 5 kg Kupfer und 300 Lautsprecher durch ein Netz gegossen und stehengelassen, 1996

Gordon Monahan, Spontaneously Harmonious in Certain Kinds of Weather, Experiment mit winderzeugten Klängen im Raum, 1996

Jutta Ravenna, DATEN – KLANGFENSTER, Traum und Wahrheit: 10ⁿ Operationen in 10 Stunden für die Sicherheit einer Stadt, 1996

sound and environment

Sound and Environment

Symposium, Workshop, Performances des ›Kyoto International Contemporary Music Forum‹

Akio Suzuki, José Maceda, Masahiro Miwa, Shin Nakagawa, Yutaka Fujishima

Das Projekt konzentriert sich auf das Verhältnis von Klang und Umgebung. Wie können Künstler mittels Klang eine Beziehung zur Umgebung entwickeln? John Cage beachtete die Umgebungsklänge und leistete damit einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Musik. Sound and Environment versucht diese Richtung zu erweitern und eine neue Dimension zu produzieren, indem verschiedene Kontexte oder Wege, z.B. natürliche oder technologische, dazu aufgezeigt werden.

Die auf dem Symposium von Musikern und Wissenschaftlern diskutierte Fragestellung ergibt sich nicht allein aus der historischen Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert, sondern auch durch die allgemeinen Fragen, die sich durch die Auseinandersetzung mit dem Thema Environment stellen. Symposium und Workshop sollen erkunden, wie wir die Umgebung begreifen und erfahren können, um so in diesem Prozeß die Unterschiedlichkeit der asiatischen und der europäischen Weltanschauung zu verstehen.

udlot udlot, 1975, performance von José Maceda Die Arbeiten von José Maceda basieren auf Bordun, Melodie und Klangfarbe. Er stieß auf die Struktur während seines Studiums der südostasiatischen Musik, denn in dieser wird ein kleines melodisches Muster endlos mit graduellen Variationen des zeitlichen Parameters und der Klangfarbe wiederholt. Dementsprechend stehen seine Werke in starkem Kontrast zu westlichen Kompositionen, die oft eine lineare Zeitstruktur haben. Durch seine Arbeit ist er zu der Überzeugung gelangt, daß die charakteristische nichtlineare Struktur der südostasiatischen Musik uns dazu bringt, unsere Beziehung zu Musik und Natur wahrzunehmen und die auf der Natur basierende musikalische Kosmologie zu erkennen. Um seine Überzeugung kenntlich zu machen, befürwortet er den Gebrauch

primitiver Technologie in der Komposition. Macedas Ausdruck ›primitive Technologie‹ wird für eine perfekt ausgeführte, aber einfache Aufgabe verwendet, bei der mehrere hundert Menschen das Gleiche tun (wie z.B. beim Reisanbau in südostasiatischen Ländern). Im Gegensatz dazu kann eine High-Tech-Maschine eine komplizierte Arbeit perfekt ohne jedes menschliche Zutun ausführen. Seine Komposition ist eine Reflexion auf musikalisches Denken in Asien. Seine Idee der ›primitive Technologie‹ kann leicht in Udlot Udlot erfaßt werden. In diesem Stück führen mehrere hundert Menschen nur vier Handlungsarten aus: Schlagen von Holz, Schlagen von Bambusrohren mit Steinen oder einem kurzen Bambusstock und Singen. Dennoch schafft die einfache Struktur eine fruchtbare und vertraute Umgebung.

ambient house music, 1996, performance von Masahiro Miwa und Freunden Miwa zeigt in der Erklärung seiner interaktiven Arbeit mit Computer, daß das System zur Konstruktion der Struktur der wichtigste Teil der Komposition ist. Die einzelne Note ist weniger bedeutend und ihre Auswahl nur eine Frage des persönlichen Geschmacks. Dementsprechend ist seine Tanzmusik mit Ambientklängen, die live mit dem Computer bearbeitet und mit akustischen Klängen remixed werden, ein Beweis für seine Philosophie. Er möchte eine Umgebung schaffen, in der die Leute tanzen können, ohne sich im mindesten um den einzelnen Klang zu kümmern. Tanzen heißt, daß die Menschen physisch auf die von ihm geschaffene Umgebung reagieren können, unbewußt und jenseits des Wissens. Tanzen ist eine totale Reaktion auf die Umgebung (sein Musiksystem).

jumping and standing 2, 1996, performance von Akio Suzuki Klänge und Geräusche werden endlos wiederholt. Die Wahrnehmung dieser wiederholten Ereignisse ist ein Erlebnis, bei dem die Hörer einen Rhythmus in einer chaotischen Umgebung erkennen können.

Shin Nakagawa

1 Udlot Udlot, 1975, Performance von José Maceda in Kyoto

2 Masahiro Miwa



the listening room

Zwischentöne, Zwischenwelten
daneben aus weiter Ferne, ganz nah, hier
verklärt pianissimo, nur gehaucht
geborsten, eventuell synchron, anders gesetzt, wie gemeint

Verborgenes, Vergessenes
gestöhnt, zerbrochen, selbstverständlich geklärt, jetzt
brachial, verbrüllt, schon endklingend
konserviert, manisch gesammelt, liebevoll gespeichert, nicht so gemeint

Gesprochenes, Gesungenes
geplant, gefunden, natürlich originär, immer
sensibel, zufällig, wieder wertvoll
zerbrechend, durchaus anständig, bewußt verspielt, wie gesagt

Gehörtes, Gesehenes
berechnet, perspektivisch, golden geschnitten, öfter
gewaltig, zärtlich, richtig lustig
harmonisch, endlich polylektisch, aber richtig, so nie gesagt!

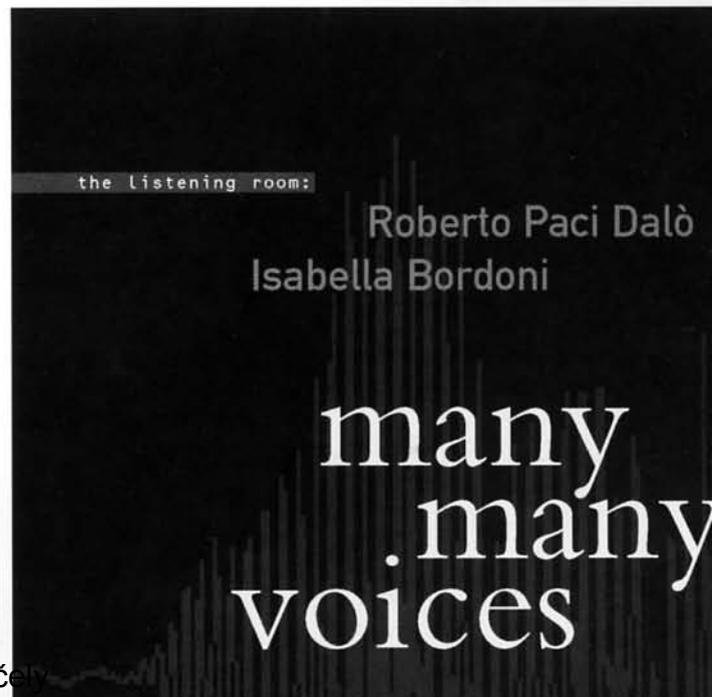
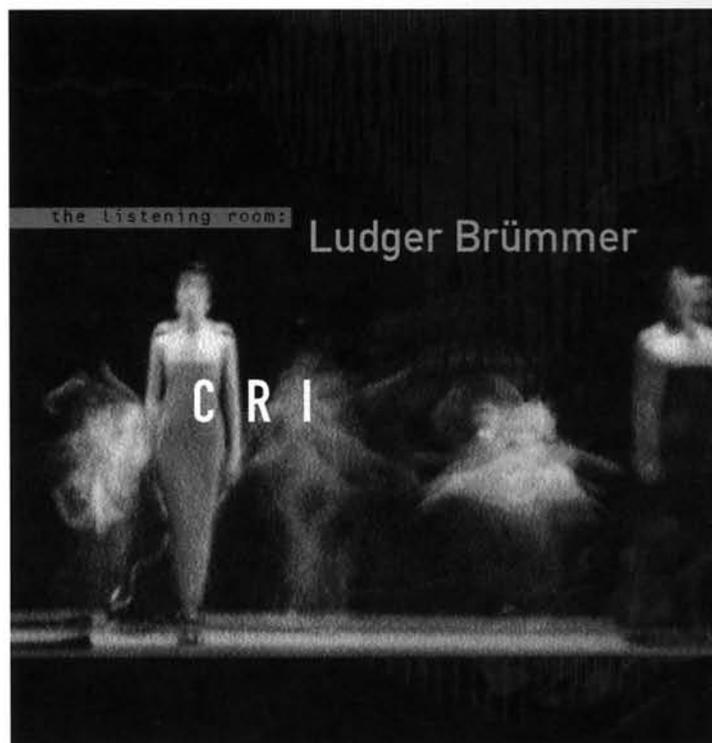
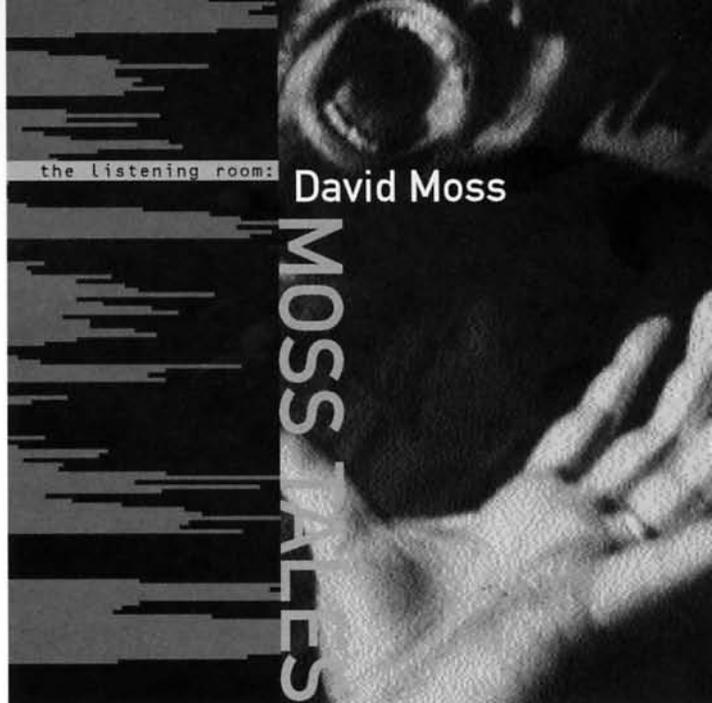
The Listening Room ist das neue, das zweite CD-Label der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg und der edel-company Hamburg, ermöglicht mit freundlicher und nachhaltiger Unterstützung des SFB, angeschoben und betreut von Manfred Mixner, Frank Michael Beyer und Christian Kneisel, behütet von Walter Jens, aufgehoben von Mickie Duwe, bei Michael Haentjens, geklärt von Petra Krebs.

The Listening Room wird gestartet im August 1996 zu »sonambiente - festival für hören und sehen« im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste.

The Listening Room ist Klangkunst, Radiokunst, Musikkunst, Sprachkunst.

The Listening Room ist einmalig, humorvoll, künstlerisch, unterschiedlich.

Christian Kneisel



›staalplaat‹

galerie o zwei und freunde guter musik berlin präsentieren ›staalplaat‹ im berliner prater ›o zwei‹ operiert seit 1991 virusmäßig im öffentlichen Raum und in der Gesellschaft, sucht die produktive Reibung, will Bewegung und Lebensgefühl zwischen urbaner Sinnlichkeit und high tech, immer live – mit einem hohen Anteil an sound.

Die Freunde Guter Musik Berlin arbeiten seit 1983 als unabhängige Organisation zur Förderung experimenteller musikalischer Formen im Schnittfeld von E-, Jazz- und Rock-Avantgarde, Composer-Performance, Improvisation, Klangforschung, akustischer Installation, Instrumentenmutation, musikalischer Konzeptkunst, Minimal.

Der Prater im früheren Ost-Berlin ist seit 1996 wieder als Veranstaltungsort geöffnet. Im Foyer des Veranstaltungshauses eröffnet Laura Kikaukas Funny Farm die **Soundbar** zum Klangkunstfestival ›sonambiente‹. In den Räumen zur Kastanienallee ist mit dem Spirit von Erik Hobijn das Kombinat in Gründung. Hier treffen die klassischen und neuen Medien zusammen: computer- und netzgesteuerte Roboter-, Klang- und Maschineninstallationen leben neben Automaten. Alles ein einziges Labor: Internationale Künstler wie Jim Whiting, Nicolas Anatol Baginsky, Pit Schulz, Marc Marc, Kathy Rae Huffman oder Kenji Yanobe werden von ›o zwei‹ hierher eingeladen.

Nebenan stellen ›o zwei‹ und die ›Freunde‹ erstmals in Berlin ›Staalplaat‹ vor. ›Staalplaat‹ arbeitet seit 15 Jahren gegen den Wind, ist eine Plattform für metamusikalische Konzepte zwischen den akzeptierten Stilbereichen, zwischen neuer, improvisierter und experimenteller Musik, zwischen E und U, jenseits des Marktes. ›Wir veröffentlichen wahrscheinlich Sachen, die keine Musik sind‹, sagt Jan Hobijn von ›Staalplaat‹, und sein Kollege Roland Spekle widerspricht sofort.

›Staalplaat‹ ist eine Idee, ein Platten-Label, ein Radioprogramm, ein Verlag und ein Musikgeschäft in Amsterdam. Hier wurden u. a. Gruppen wie The Hafler Trio, Zoviet France, Muslimgauze oder Laibach als erste herausgebracht und vorgestellt. Geschätzt wird das Label ›Staalplaat‹ auch wegen der ungewöhnlich intensiven und überzeugenden Verbindung von Klang und Bild: Materialien wie Holz, Metall oder Leder prägen das sehr individuelle Design der CDs und Schallplatten.

Der ›Staalplaat‹-Laden im Prater mit Konzerten, Klanginstallationen und einer Ausstellung ihrer Design-Welt ist einen Monat lang täglich geöffnet.

›Staalplaat‹ stellt Performances und Installationen von Jaap Blonk vor. In einem Gemeinschaftskonzert mit Co Casper und BMB Con tritt Kapotte Muziek im Wasserspeicher auf.

Im Prater arbeiten Etant Donnés und Muslimgauze. Zudem werden dort die audiovisuellen Installationen von Fiona Tan in Zusammenarbeit mit der Komponistin Calliope Tsoupaki produziert, ferner arbeiten dort Ian van Riel mit einer Klang- und Filminstallation und Le Forbici di Manitu mit Fluxus-Hörinstallationen. Jürgen Reble und Thomas Köner präsentieren eine Film-Sound-Performance im Institut Unzeit.

Live im ›Staalplaat‹-Laden treten auf: People Like Us, O Yuki Conjugate, Dominique Petitgand, Reptilicus, Fetisch Park, Bad Sector, TMRX, Inanna, Deutsch Nepal, Chi, Martusciello, Karkowski, Charlemagne Palestine und Matt Heckert.

Einen Abend pro Woche findet eine Last Minute Show statt.

Sein Berliner Debüt wird ›Staalplaat‹ auf einer CD dokumentieren. Daran werden alle ›Staalplaat‹-Gäste aus dieser Zeit beteiligt sein.

Es bleibt spannend.

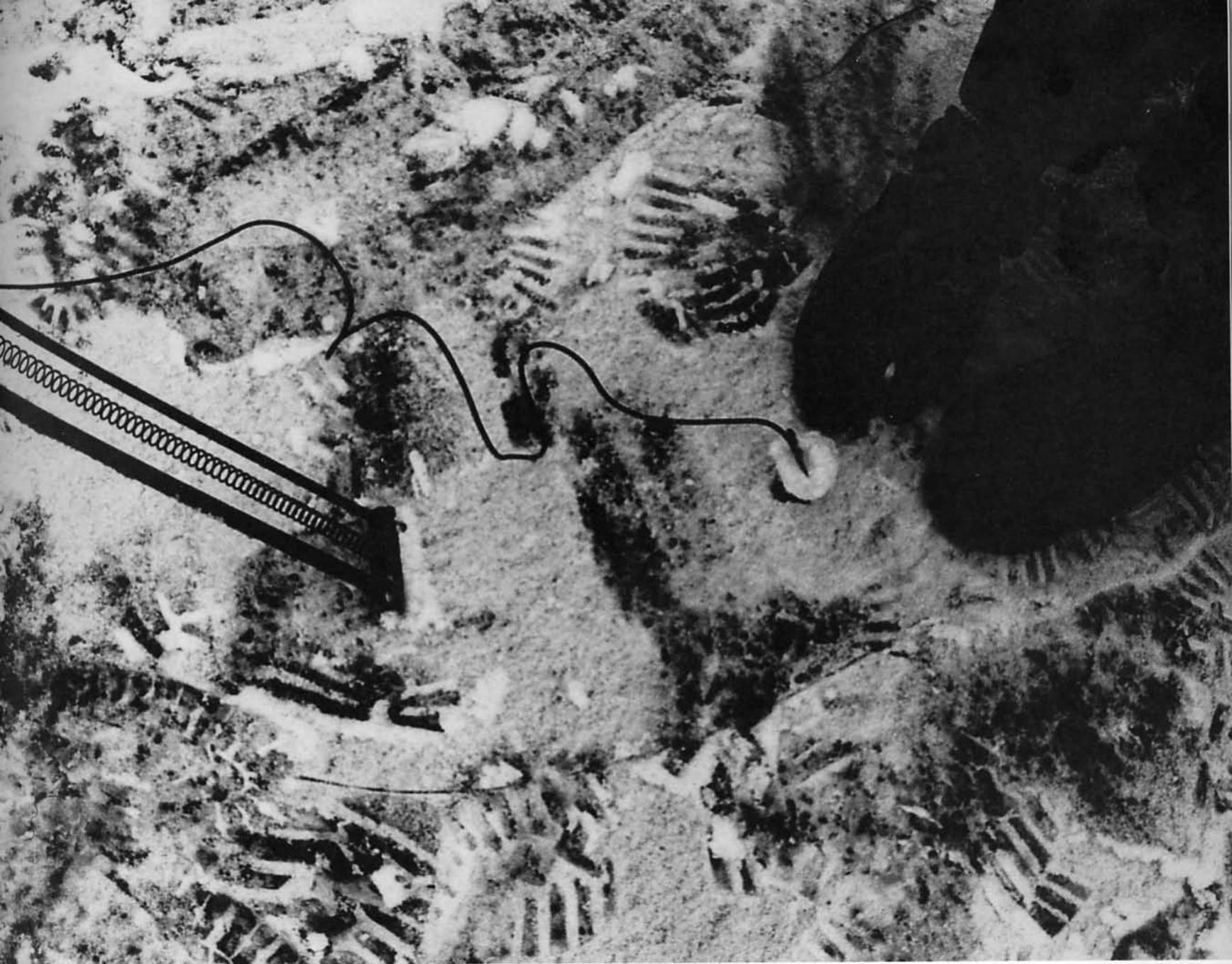
Wolfgang Krause

1 Pratergarten

2 Ballsaal

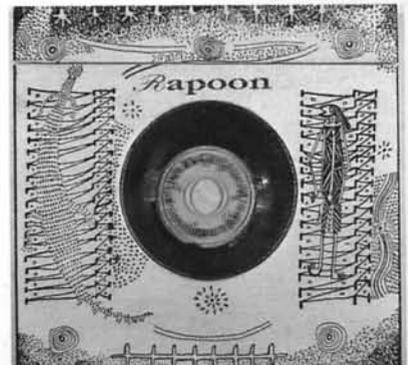
1837 gab es im Prater im Sand vor der Stadt das erste Bier – seitdem ist der Prater ein legendärer Ort gut gemischter Gefühle zwischen Familie, Politik und Szene beim Bier im Garten unter alten Kastanien oder im Ballsaal





3 BMB Con am Strand im Schnee
4-7 CD-Design von ›Staalplaat‹

BMB Con – Das Trio von Wikke 't Hooft, Roelf Toxopeus und Justin Bennett interessiert sich vor allem für Materialien wie Eis, Autobatterien, Richtmikrofone, Insekten und Magnesium. Sie arbeiten mit Elektronik, (Solar-)Energie, Naturmaterialien und Pyrotechnik. Die große Vorliebe der drei Performer, von denen keiner größer als 1,65 m ist, gilt den ›kraak geluiden‹. Das sind knackende berstende Klänge, die mit Kontaktmikrofonen verstärkt werden. Ihre Performances bestehen größtenteils aus improvisiertem Interagieren mit dem jeweiligen audiovisuellen ›set up‹ im Raum. BMB Con arbeitet seit 1990 kontinuierlich am STEIM-Institut, Amsterdam, an der Entwicklung neuer Hard- und Software, um die Sensibilität verschiedenster Materialien hinsichtlich Wärme, Licht, Druck, Beschleunigung, Magnetismus u.a. in Klänge und Bilder umzusetzen.



›baitz mit klang‹



klang- und performance-festival in baitz In dem brandenburgischen Dorf Baitz hat der ›Verein Kunstpflug‹ sein Organisationszentrum. Er konzipiert und präsentiert in Zusammenarbeit mit anderen kulturellen Institutionen Kunst aus den Bereichen Installation, Klangkunst und Performance. Der Reiz dieser situationsbezogenen Kunstprojekte in ländlicher Umgebung besteht zum einen in der Integration bestimmter lokaler Merkmale in die künstlerischen Arbeiten und zum anderen im Kontrast dieser Arbeiten mit ihrem Environment. 1995 wurde als erstes das Projekt **Konsum** zusammen mit der Galerie o zwei, Berlin, entwickelt.

Das Projekt **Konsum** übergab sechs leerstehende Konsumläden aus DDR-Zeiten Künstlern, die situationsbezogen arbeiten. In den in einem Umkreis von etwa 15 km gelegenen Dörfern entstand so eine Sequenz von Installationen an den ehemaligen Orten dörflichen Tauschs und Austauschs. Es waren Raum- und Klangskulpturen, Texte und Bilder zu sehen. Fundstücke, Fakten und Empfindungen, die mit dem Konsum in Zusammenhang stehen, wurden in Wahrnehmungsräume übertragen. **Susken Rosenthal**

kunstverein giannozzo Der Kunstverein Giannozzo in Berlin fördert die plastische Kunst der Gegenwart. Er stellt plastische Arbeiten von Künstlern vor, die über den herkömmlichen Begriff von Skulptur hinausgehen. Schwerpunkte im Programm des Kunstvereins bilden raum- und situationsbezogene künstlerische Arbeiten und solche, die die Zeitdimension in die eigentliche Bildhauerkunst einbeziehen. Die Klangkunst – Installationen und auch Performances – war folglich einer der Brennpunkte der Tätigkeit von Giannozzo.

Seit mehr als 15 Jahren zeigt Giannozzo Klangkünstler, sowohl Komponisten, Musiker und Performer als auch Bildhauer. Installationen und Konzerte von Bill Fontana und Takehisa Kosugi, Felix Hess und Rolf Julius, Ron Kuivila und Paul Panhuysen, Alvin Curran und Joe Jones u.v.a. wurden im Kunstraum von Giannozzo oder in Live-Festivals vorgestellt.

Begleitet wird das Programm des Kunstvereins Giannozzo von dem Versuch, die plastische Kunst als ein Arbeitsfeld zu untersuchen, in dem sich Kunst, Musik und Wissenschaft treffen. Dazu veranstaltet Giannozzo parallel zur Präsentation künstlerischer Arbeiten Symposien zu verschiedenen Themen, so z.B. 1994 im Kloster Plasy (Tschechien) das Symposium ›Feedback. Das Phänomen der Rückkopplung in Wissenschaft und Kunst‹.

Rolf Langebartels

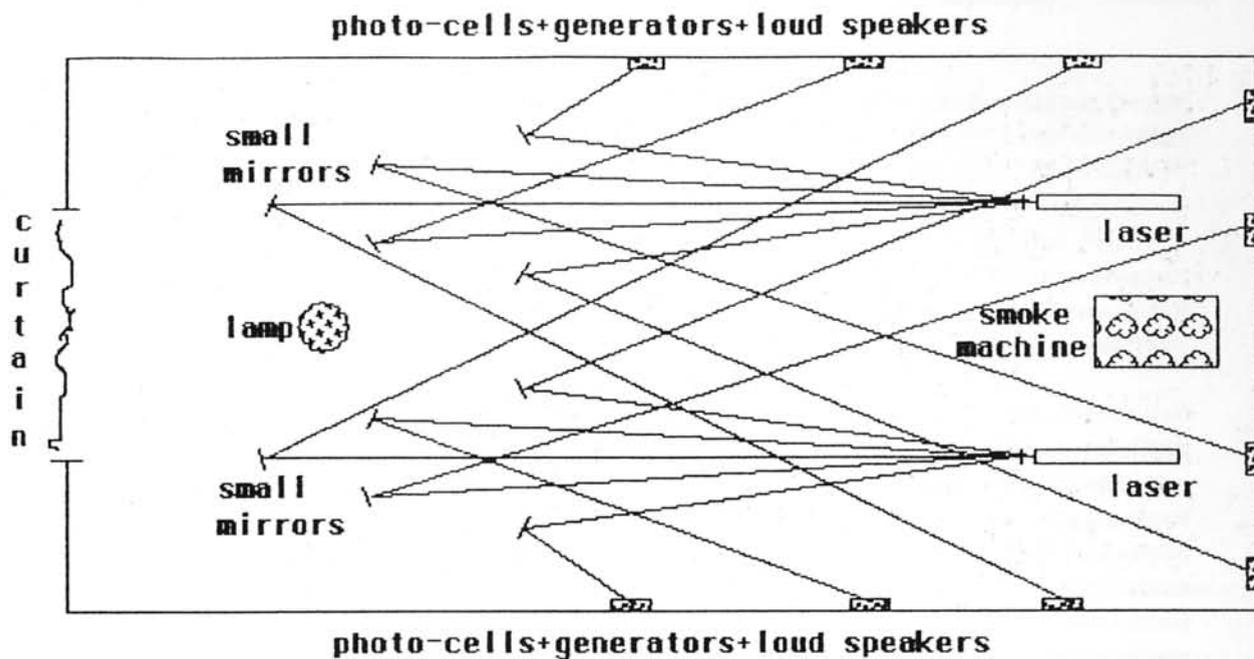
Rolf Langebartels leitet den Kunstverein Giannozzo und ist künstlerischer Leiter von ›Baitz mit Klang‹

Susken Rosenthal leitet den Verein Kunstpflug und ist Organisatorin von ›Baitz mit Klang‹

1 **Audio Ballerinas, Performance in Baitz, Konsum-Projekt 1995**

2 **Water Flats, 1985, Klanginstallation von John Driscoll in der Galerie Giannozzo**

3 **Timbre Variable, 1988, Klanginstallation von Nico Parlevliet im Kunstverein Giannozzo**



- 4 Klangkästchen (Ausschnitt), Installation beim Steirischen Herbst, Graz 1995
- 5 The Legs, 1993, Computerzeichnung zur Installation von Krzysztof Knittel
- 6 Panorama von Baitz 1995

Das Dorf Baitz in Brandenburg, Landkreis Potsdam Mittelmark, wird an einem Wochenende im August zum Zentrum für experimentelle künstlerische Arbeiten mit Klang. Baitz liegt am Höhenzug des Fläming, ein sandiges Hügelgelände mit Kiefernwäldern, gleich nebenan die Belziger Landschaftswiesen mit ihrem Schutzgebiet für Großtrappen. Horizont ist zu sehen, das Storchenpaar klappert in seinem Horst oben über der Dorfstraße, der Gang durchs Dorf zu den Äckern und den Wäldern ist nicht weit, Lerchen trillern im Höhenrausch über den Stoppelfeldern.

In dieser Landschaft bereiten Künstler ihre Installationen und Aktionen vor:

- Johan Goedhart, Heesselt, Holland: Ruysdael revisited, Saiten von Windmühlen angerissen
- Udo Idelberger, Berlin: Windharfen, Saiteninstallation mit verschiedenen Resonatoren
- Rolf Langebartels, Berlin: Klangwaagen, mit Wasser betriebene kinetische Klangskulpturen
- Roman Signer, St. Gallen: Wettlauf (mit einer Feuerwerksrakete)

Im dörflichen Ambiente finden Installationen und Konzerte statt. Höfe, Scheunen und Straßen sind als Orte für die Präsentationen vorgesehen:

- Marek Choloniewski, Krakau: Live-Computermusik und Lichtperformance
- Krzysztof Knittel, Warschau: The Legs, Klanginstallation mit mehreren Laserstrahlern
- Benoît Maubrey, Baitz: Elektronischer Kerl, Feedbackperformance
- Gordon Monahan, Berlin: Installation und Konzert mit virtuell intelligenten Klangmaschinen
- Erwin Stache, Leipzig: Landmaschinensinfonie, Konzert mit Mähbinder, Heuwender und Traktoren

Der Saal des Gasthauses im Dorf hat eine Bühne, die mit zwei ausgestopften Großtrappen dekoriert ist. Hier wird das Abschlußkonzert des Festivals stattfinden:

- Tom Johnson, Paris: Nine Bells, Konzert und Tanz um und mit neun Glocken.

brand

projekt zur klangwiedergabe eines verlustes

ivan faktor, kees de groot, NURR (hofstetter/steuer/wild), sluik/kurpershoek
berlin - dresden - amsterdam

projektstation 1:

Berlin, ›sonambiente - festival für hören und sehen‹, Schutzraum 1-5
und Gasschleuse in der Sophienstraße 18

Das Projekt BRAND wurde 1995 von der Dresdner Künstlergruppe NURR konzipiert, angeregt durch das Werk Slavonian Tombstone des in Osijek lebenden kroatischen Multimedia-Künstlers Ivan Faktor. Im Vordergrund steht dabei die Auseinandersetzung mit dem absoluten Fehlen europäischen Bewußtseins in bezug auf die Folgen der europäischen Katastrophe im ehemaligen Jugoslawien. Die offenbare Notsituation politischen Agierens, reflektiert auch durch einen immer mehr zur Gewaltbereitschaft ausufernden Medieneinfluß (Sprache als Form

akustischer Gewalt), findet mit BRAND im Schutzraum 1-5 und der Gasschleuse der ›Kunstruimte Berlin‹ ihre Übersetzung in vier verschiedene audio-visuelle Sprachen der beteiligten Künstler.

Das Projekt BRAND in Berlin wird in Kooperation mit ›Kunstruimte Berlin‹ (ein 1996 durch die ›Stichting Kunstruimte Kampen‹ in Holland ins Leben gerufener Experimentalraum für Gegenwartskunst) und der Galerie Lutz Fiebig (Berlin) anlässlich von ›sonambiente - festival für hören und sehen‹ realisiert.

Lutz Fiebig



- 1 Monitor-Prozession: Heimat, 1995, NURR im Werkblock ›17 FREMDE‹ und Audio-Installation Detonation der Ehemaligkeit eines Zustandes mit Nina von Mechow, Dresden 1995
- 2 Südlicher Umgang des Plenarsaals des Reichstagsgebäudes; Polizeifoto nach dem Reichstagsbrand 1933
- 3 Marinus van der Lubbe, 1933, Polizeifoto

ruine der künste

In ihrem 10jährigen Bestehen (seit 1985) hat die Ruine der Künste Berlin, »ein privater Ort für materielle und immaterielle Künste«, auf Initiative und in Regie von Wolf Kahlen, dessen eigene erste Klanginstallationen bis 1970 zurückreichen (**Umweltakzente**, Monschau/Eifel, Kurator Klaus Honnef, 1971 **Reversible Prozesse**, Hamburger Kunsthalle, Kurator Werner Hofmann) intermediäre Arbeiten mäzenatisch privat gefördert. Darunter eine große Zahl von Klang-Skulpturen, Klang-Performances, Klang-Installationen, »Auftragsstücke«, Konzerte, Ausstellungen von: Max Neuhaus, Rolf Julius, Madelon Hoykaas/Elsa Stansfield, Timo Kahlen, Michael Snow, Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Dietmar Herriger, Yufen Qin, La Monte Young/Marian Zazeela, Miroslaw Rajkowski, Ken Unsworth, Hans Peter Kuhn, Ulrich Eller, Wolf Kahlen. 1988-93 übertrug der Sender Ruine der Künste Berlin auf UKW 94,7 MHz **The Infinite Talk** von Wojciech Bruszewski.

In der Technischen Universität Berlin, in der Kahlen als Professor für Intermediäre Kunst im Fachbereich Architektur seit 1982 lehrt, hat er von Anfang an, Gäste wie Akio Suzuki, Arpad Dobriban, Thomas Schulz u.a. vorgestellt und im Kontext seiner eigenen Klangarbeiten z.B. Ulrich Eller seit 1988 als künstlerischem Mitarbeiter/Assistent die Chance gegeben, das Medium Klang verstärkt in die Lehre einzubringen. Das hat unter den über 5000 Studenten in 14 Jahren einige Spuren hinterlassen. Allerdings legt Kahlen entschiedenen Wert darauf, Klang nur als ein medium inter pares zu sehen. Er sieht und lehrt jede Erfahrung als medialen Prozeß. Seine eigenen Klanginnovationen stellt er regelmäßig in der Ruine der Künste Berlin vor.

In seiner Lehre hat er seit 1982 eine Vielzahl von namhaften Künstlern als Lehrbeauftragte oder Assistenten eingesetzt, wie: Ulrich Eller, Jochen Fischer, Koichi Ono, Benny KH Gutmann, Folke Hanfeld, Susanne Weirich, Ouhi Cha, Zhu Jinshi, Margaret Raspe, Wolfgang Winkler, Hermann Kießling, Kurt Buchwald, Thrafia Dariyloupolos...

1988 haben im Rahmen der einjährigen Klanginstallation **365 Zeit-An-Sagen** Hunderte befreundete und beauftragte Künstler in täglichem Wechsel akustische Stücke über das Thema Zeit per Anrufbeantworter aus dem Haus in der Dahlemer Hittorfstraße 5 gesendet, u.a.: Joseph Beuys, Lawrence Weiner, John Cage, Bernhard Leitner, Timo Kahlen, Claudio Costa, Benny KH Gutmann,

1 **Drop Outs**, 1993, **Video-Klang-Installation** von Wolf Kahlen in der Ruine der Künste; Gips, Lautsprecher, weißes Rauschen; Video-Schnee (laufende Kassette ohne Information) bzw. **Drop Outs (Löcher in der Magnetbandinformation)** und weißes Rauschen als Klangqualität treffen zusammen

2 **AD...**, 1993, **Teilansicht; Klanginstallation** von Andreas Oldörp im Westwerk, Hamburg; Brenner erzeugen in Glasröhren unterschiedlicher Länge auf den Raum abgestimmte Klanggewebe



Folke Hanfeld, Nanae Suzuki, Ulrich Eller, Rolf Julius, Christina Kubisch, Emmett Williams, Ann Noel, Witold Szalonek, Nicolas Schöffner, Abraham David Christian, Phil Corner, Bernhard Heidsjeck, Brigitta Quast, Toine Horvers, Minarelli, Guiseppe Chiari, Max Neuhaus, Michael Snow, Hans Helfritz, Ulli Schmidt-Langhoff, Ronald Steckel, Leo Rohleder, David Tremlett... Alle Aktivitäten der Ruine der Künste Berlin sind ihrem Manifest von 1985 folgend »maßgeschneidert wie ein nasses T-Shirt«, so auch die Arbeit Oldörps.

Wolf Kahlen

Versuch der Rekonstruktion einer Zeit, Klanginstallation in der Ruine der Künste Berlin, 1996 Folgt man dem Gedanken einer **Zergliederbarkeit von Musik in Klang und Rhythmus (als Anordnung von Klang in der Zeit)**, wird die alternative Möglichkeit deutlich, Klänge räumlich zu strukturieren und damit Eigenschaften freizusetzen, die im Rahmen musikalischer »Funktionalisierung« keinen wesentlichen Wirkraum besitzen.

Da der gestaltende Umgang mit solchen Qualitäten ihre andauernde Präsenz erfordert, setze ich für meine Installationen z.Zt. entweder **Orgelpfeifen ein oder, wie in der Ruine der Künste, »Singende Flammen«**. Das sind Gasflammen, die in einer Glasröhre brennen, deren Länge und Durchmesser im wesentlichen Klangfarbe und Tonhöhe bestimmen. Mir ist an diesen Medien die transparente Analogie zwischen ihrer Form und dem aus ihr resultierenden Klangereignis wichtig.

Jede Arbeit mit Klang ist notwendig in ihren Raum eingebunden, der zunächst einmal über seine akustischen Eigenschaften mit ihr in Beziehung steht. Bei der Setzung der Klangquellen, der Entwicklung einer »Akustischen Innenarchitektur«, nimmt darüber hinaus auch die Gestalt der eingesetzten Medien Einfluß auf die skulpturale Strukturierung, das »Bild« des Ortes.

Andreas Oldörp

Andreas Oldörp macht seit 1987 Aktionen, Aktionskonzerte, Klanginstallationen und Klangobjekte.

