

klangkunst

Herausgegeben von der **AKADEMIE DER KÜNSTE** Berlin



Prestel München · New York

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

Festivalleitung/Projektleitung

Christian Kneisel, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth

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

Produktionsassistent – Harald Hillebrecht

Mitarbeit – Angela Flehr, Ute Baumgärtel

Technische Leitung – Thomas Staack

Assistenz – Frank Jaginiak

Tontechnik – Matthias Kirschke

Studio für Elektroakustische Musik – Gerd Rische

Lichttechnik – Stefan Voigt

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit – Elisabeth Gläser

Assistenz – Ute Kiehn

Fotodokumentation – Kay-Uwe Rosseburg

Videodokumentation – Sabine Groschup, Lars Degenhardt

CD-Produktionsleitung – Michael Duwe

Internet-Gestaltung – Dominik Arndt, Jan Gerigk

Verantwortlich für den Katalog – Helga de la Motte-Haber

in Zusammenarbeit mit der Projektleitung

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

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

Lektorat – Peter Stepan

Übersetzungen im Kapitel 'Künstler und Projekte' – Martha Brech,

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

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

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

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

Bibliografien im Kapitel 'Künstler und Projekte' – Volker Straebel

Eine CD-Dokumentation des Festivals auf 'The Listening Room'

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

Buchhandelsausgabe des vorliegenden Katalogs beigelegt

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

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

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

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

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

München · New York: Prestel

ISBN 3-7913-1699-0

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

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

Buch. – 1996

CD. – 1996

© Prestel-Verlag, München · New York 1996

Akademie der Künste, Berlin

Photonachweis siehe S. 303

Prestel-Verlag Mandlstraße 26 80802 München

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

Gestaltung – Petra Lüer, München

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

graphisches büro cyan, Berlin

S. 196 – Funny Farm/Yazmen

Reproduktionen – Repro line, München

Satz – Wigelpoint, München

Druck – Pera Druck Matthias GmbH, Gräfelfing

Bindung – R. Oldenbourg, München

Printed in Germany

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

199691

Akademie der Künste
DREIHUNDERT JAHRE
Hochschule der Künste

Gefördert aus Mitteln der
Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin

Mit freundlicher Unterstützung von

▲ Delta Air Lines

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

inhalt

zur einföhrung

christian kneisel/matthias osterwold/
georg weckwerth 6

klangkunst – eine neue gattung ?

helga de la motte-haber 12

o r t e

fotografien von kay-uwe rosseburg 18

künstler und projekte

exemplarische arbeiten von 67 klangkünstlern 34

17 sonderprojekte 158

far b s e q u e n z 184

t e x t b e i t r ä g e

g r e n z ü b e r s c h r e i t u n g e n

musikalische reisen auf der oberfläche:

optische und akustische zeit

michael glasmaier 204

die extrapolation der musik in den raum

helga de la motte-haber 207

soundscape und akustische ökologie

r. murray schaffer 210

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

to open space

sabine breitsameter 213

töne für die straße

golo föllmer 216

klangraum und klanginstallation

volker straebel 219

wasser und die auflösung des mediums

douglas kahn 222

klang und baukunst – musik- und

zeitstrukturen in der neueren architektur

gisela baumann / georg weckwerth 226

hören im musikalischen environment

sabine sanio 230

musik performance kunst

barbara barthelmes/matthias osterwold 233

technology und künstlerische transformation

installation und technologie

jean-yves bosseur 242

der multimedia-paragone

dieter daniels 247

essay anstelle einer sonate

paul demarinis 251

musikalische wandlungen elektronischer technik

andré ruschkowski 253

der videoclip – technik, ästhetik, synästhetik

heiner bild/peter rolloff 258

radiokunst als raumkunst

manfred mixner 261

klangmaschinen – maschinenklang

maschinisten und mechaniker in der akustischen kunst

gottfried hattinger 264

aufzeichnungstechnologien – materialität und immaterialität von musik

diedrich diederichsen 267

transplantation im digitalen

bernhard vief 270

a n h a n g

klangkunst im 20. jahrhundert – eine chronologie

helga de la motte-haber 276

literatur 296

register 300

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Akademie der Künste am Pariser Platz, Berlin, April 1996

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

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

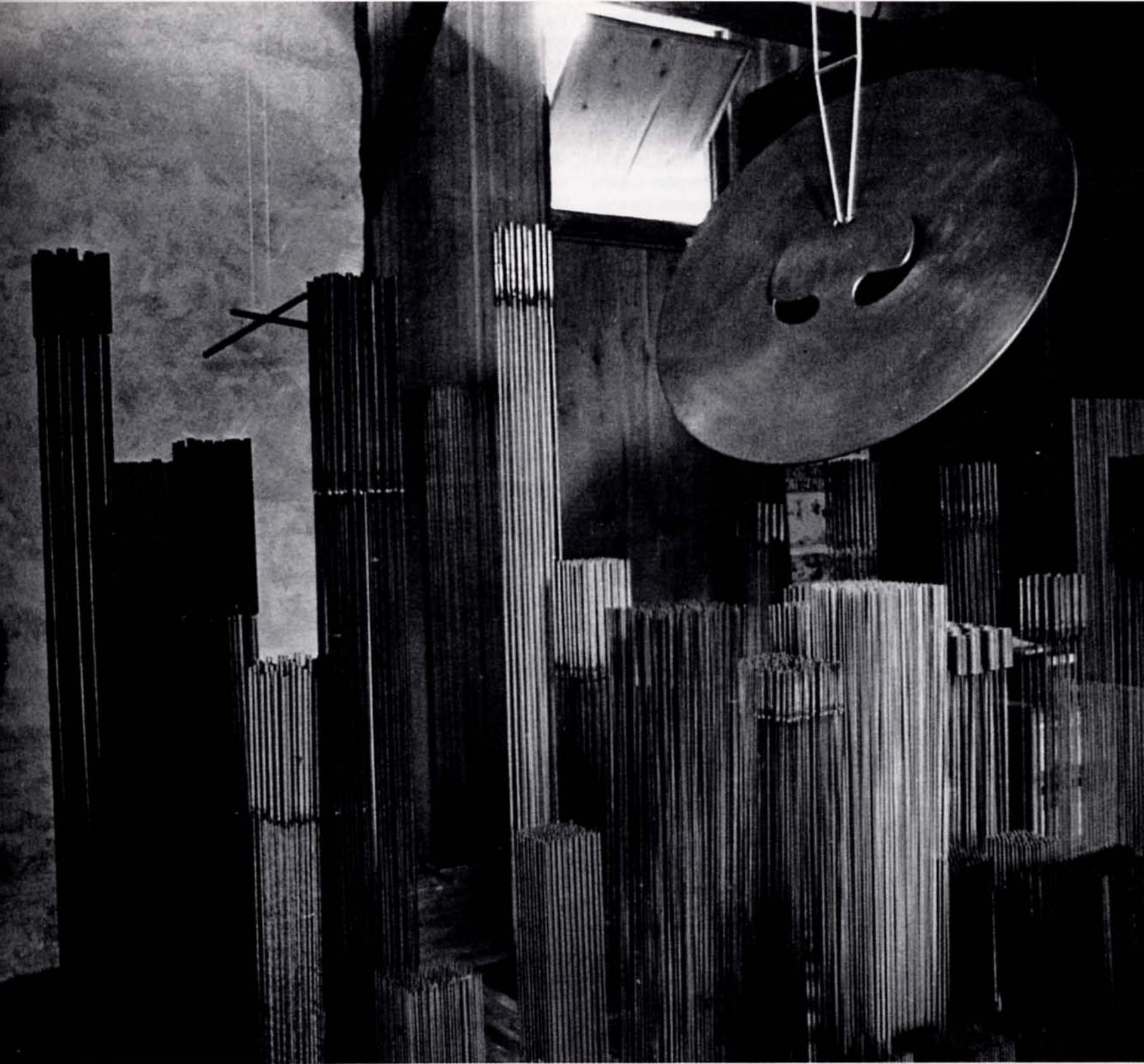
Neben den Autoren, Übersetzern und Fotografen gebührt unser besonderer Dank Prof. Helga de la Motte-Haber sowie den Mitarbeitern des Prestel-Verlags für die sorgfältige und umsichtige Betreuung dieses Buches. Daniela Haufe und Detlef Fiedler und ihren Mitarbeitern vom graphischen büro cyan sind wir in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

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

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

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

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



klangkunst – eine neue gattung ?

helga de la motte-haber

historische voraussetzungen – ästhetische implikationen

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

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

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

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

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

veränderungen der thematik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802), Darmstadt 1976, S. 380.

2 Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste« in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main 1967, S. 168-192 (S. 177).

3 Leonid Sabanejev, »Prometheus von Skrjabin« in *Der blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc (1912), Reprint München 1979, S. 110.

4 Vgl. Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München/Zürich 1983, S. 323, und Katalog zur Ausstellung *Sieg über die Sonne*, Akademie der Künste, Berlin 1983, S. 17, 233.

5 Wassily Kandinsky, »und« (1927) in *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Zürich 1955, S. 97-108.

6 Paul Klee, »Graphik« in *Schriften, Rezensionen, Aufsätzen*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 119.

7 Arthur Schopenhauer, *Werke in 10 Bänden*, Zürich 1977, Bd. 1, S. 329.

8 Nam June Paik, *New Projects 1972/73*, Katalog Everson Museum 1972/73, o.S.

9 John Cage, *A Year from Monday*, Middletown Connecticut 1969, S. 90.

10 Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln 1964, S. 155.

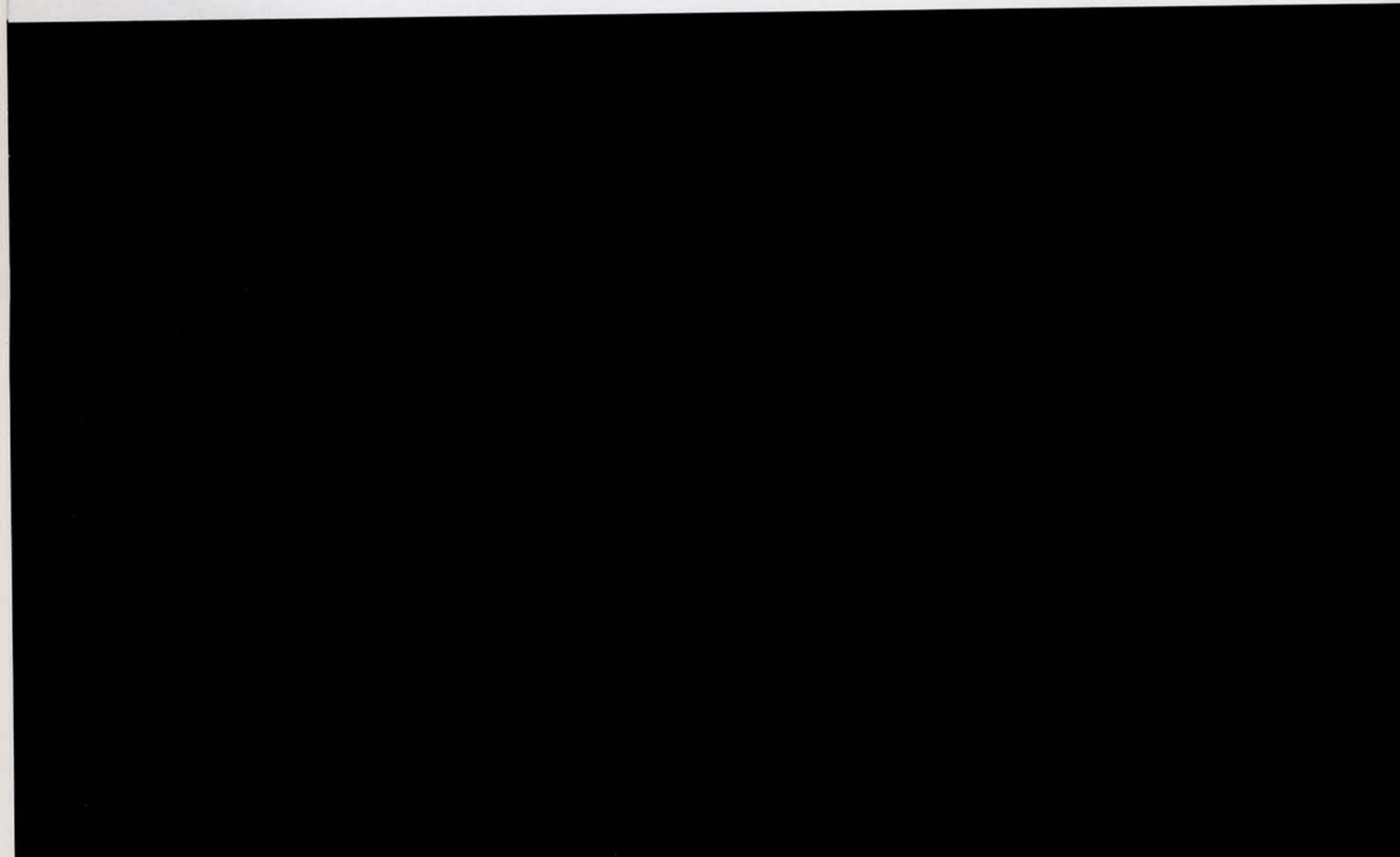
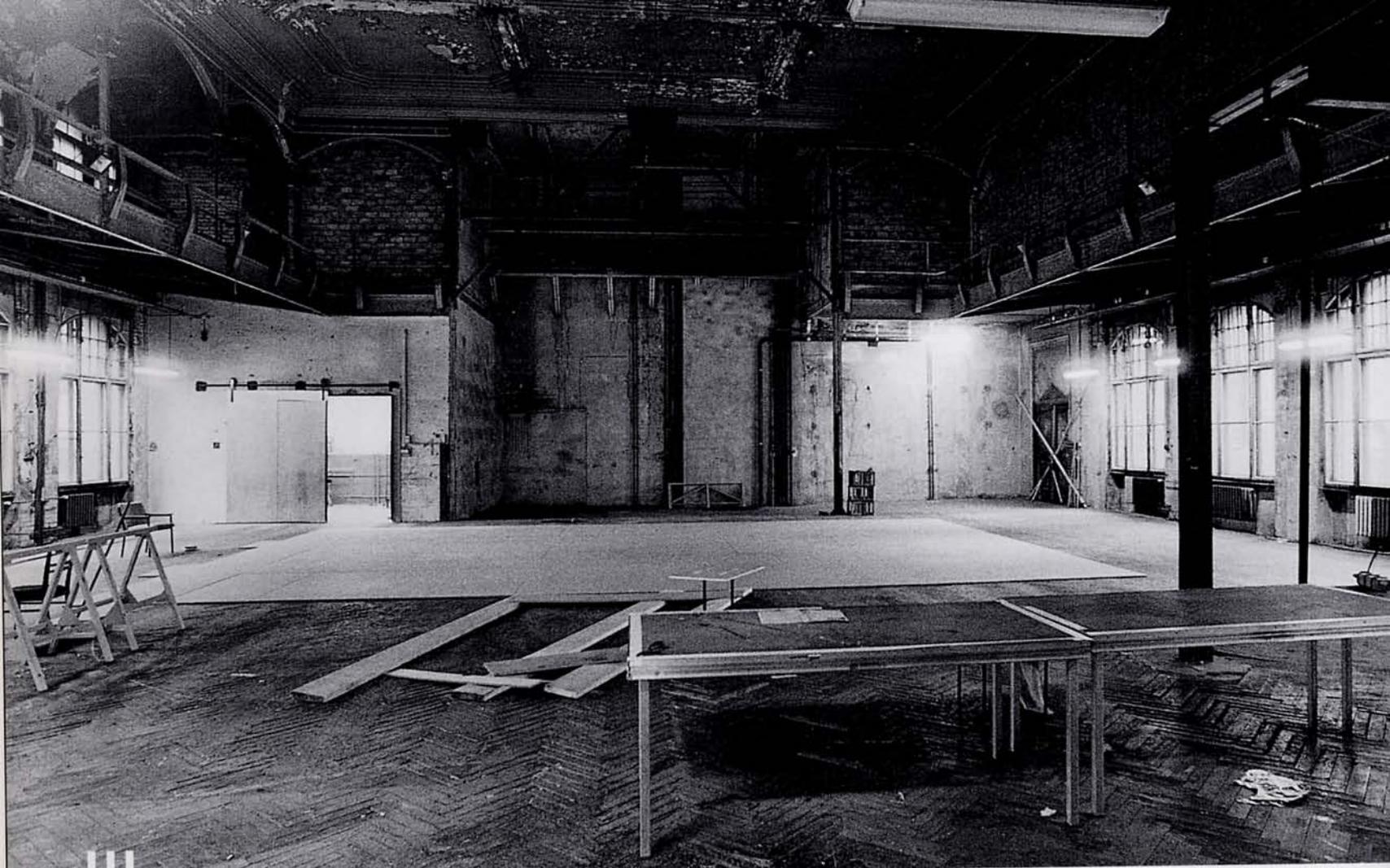
11 Rainer Wick, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*, Köln 1965, S. 603, zitiert nach Jürgen Schilling, *Aktionskunst*, Luzern/Frankfurt 1978, S. 57.

12 Emmett Williams, »The Stars & Stripes« in *Wiesbaden Fluxus 1962-1982*, Katalog, DAAD Berlin 1983, S. 82.

orte

fotografien von kay-uwe rosseburg







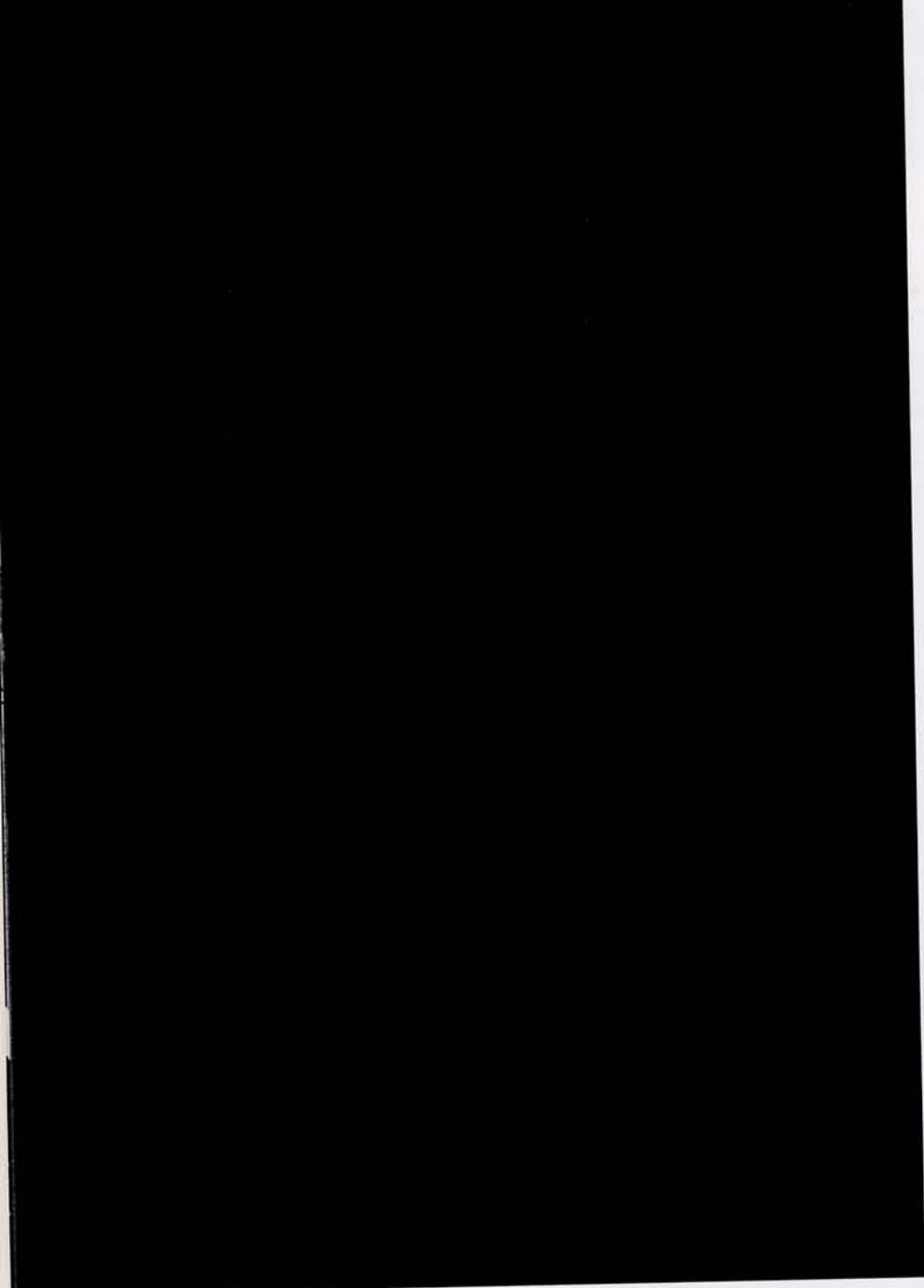
IV







renovano pro... dijni učely



VI



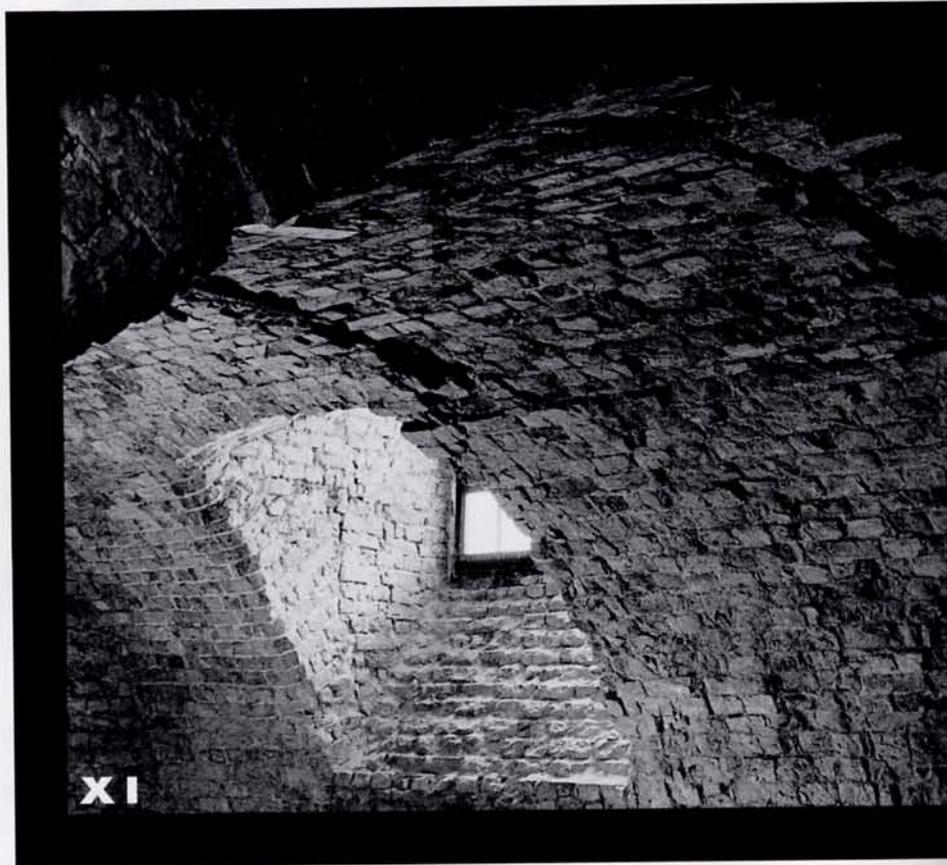
Stanoček pro studijní účely

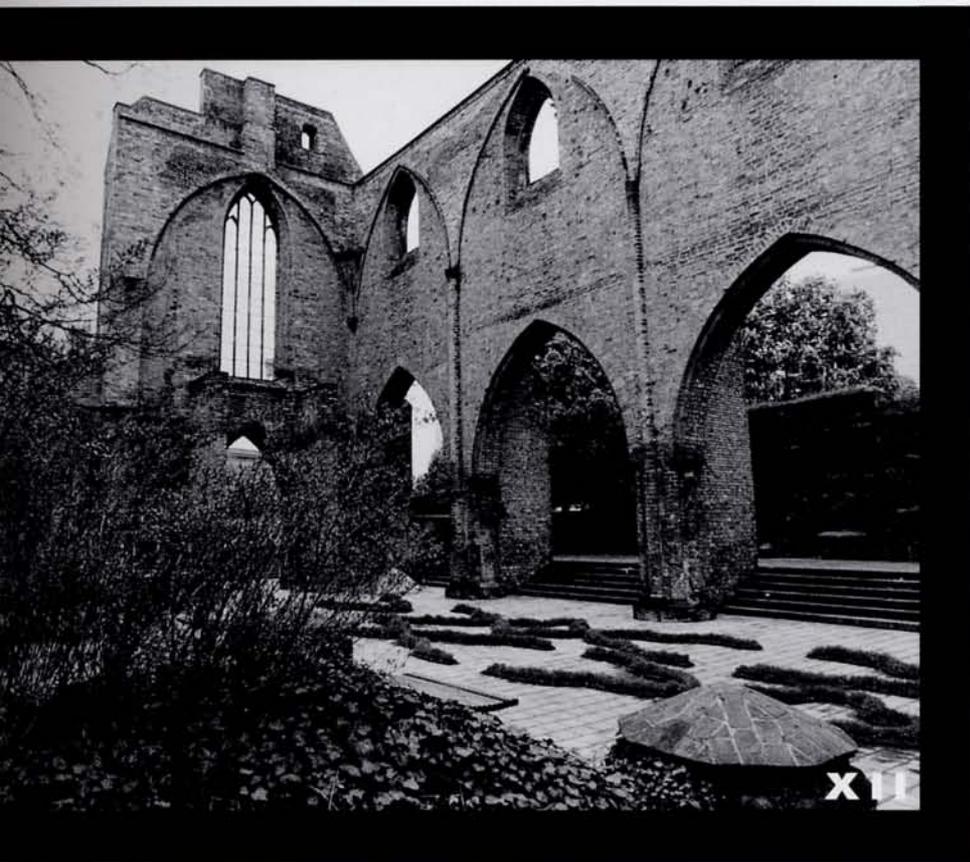














XIII

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

laurie anderson sam auinger / bruce odland llorenç barber andres bosshard

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

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

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

robert jacobsen arsenije jovanović rolf julius mauricio kagel christina kubisch

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

alvin lucier christian marclay benoît maubrey robin minard fátima miranda

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

künstler und projekte

nam june paik charlemagne palestine paul panhuysen yufen qin martin riches

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

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

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

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

vortex a space without sound art sound bar sonambiente-filmreihe

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

the listening room staalplaat baitz mit klang brand ruine der künste

laurie anderson

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

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

Performances (Auswahl):

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

Installationen (Auswahl):

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

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

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

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

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

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

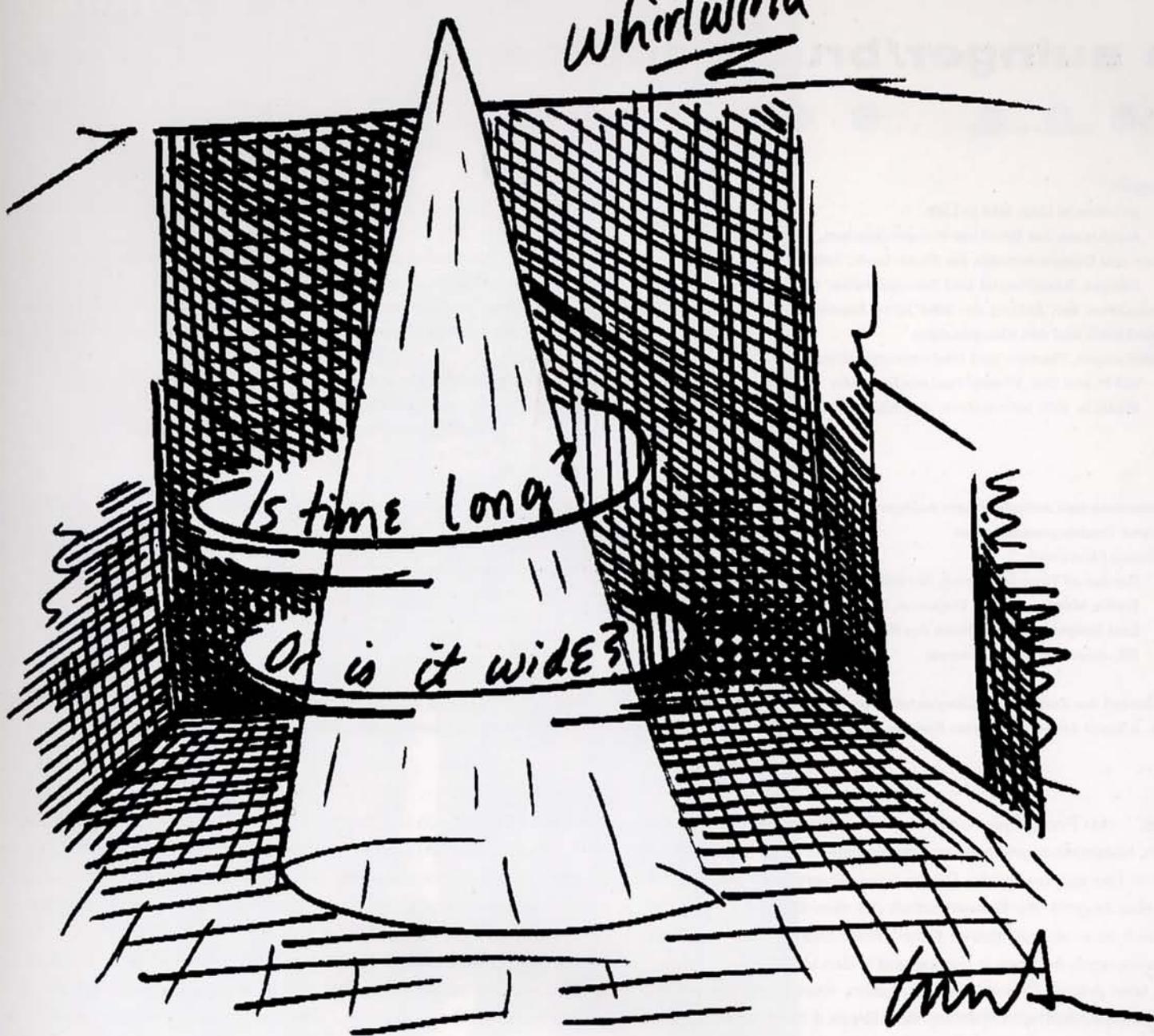
Michael Glasmeier

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

1 The Handphone Table, 1978

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





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

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

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

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

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

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

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

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

Laurie Anderson

sam auinger/bruce odland

sam auinger

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

bruce odland

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

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

Klanginstallationen (Auswahl):

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

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

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

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

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

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

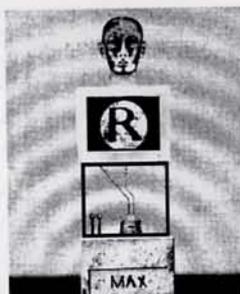
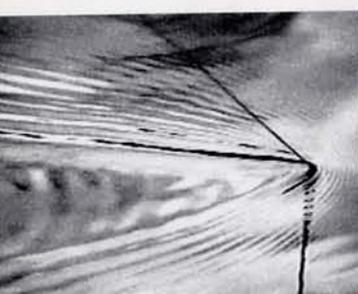
Schnittlauch in jeder Suppe heutzutage. Aber bei Bruce & Sam besonders grün. Ich wünschte, mir würden bessere Begriffe dafür einfallen – aber seit Stunden ist in der Nachbarschaft eine Kreissäge in Betrieb, ich muß einen Punkt machen und flüchten.

Gottfried Hattinger

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

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

Sam Auinger/Bruce Odland



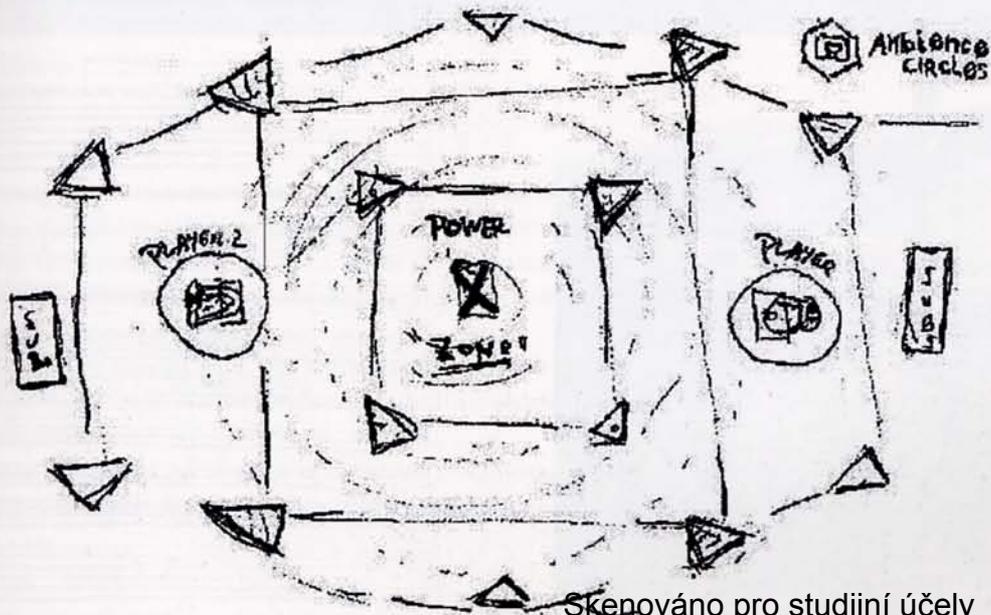


It works, but it doesn't seem to. or:
It doesn't seem to work, but it does

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

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

Sam Auinger/Bruce Odland



Llorenç barber

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

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

Seit 1990 Professor am Institut für Ästhetik in Madrid.

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

Konzerte und Performances (Auswahl):

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

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

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

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

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

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

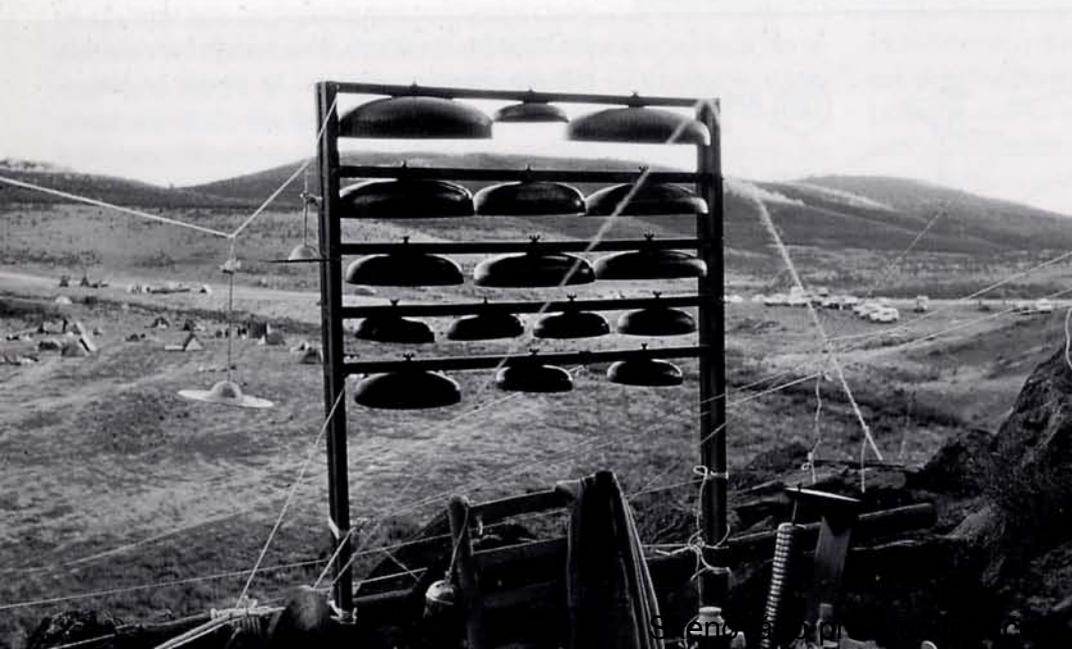
Mechanik und körperliche Anstrengung des Glockenläutens ermöglichen eine unendliche Variation: ein Gemisch aus Schweiß (Schlagen und Pulsieren auf der Haut eines kollektiven Körpers), Erschöpfung von einem die ganze Nacht andauernden Konzert und ein Zustand von Trunkenheit; Katharsis, einer urbanen und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

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

Alain Limoges

1 De Sol A Sol, 1995, Arreciado

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





De Sol A Sol, 1995, Arreciado

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

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

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

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

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

Llorenç Barber

andres bosshard

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

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

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

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

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

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

Hans U. Werner

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

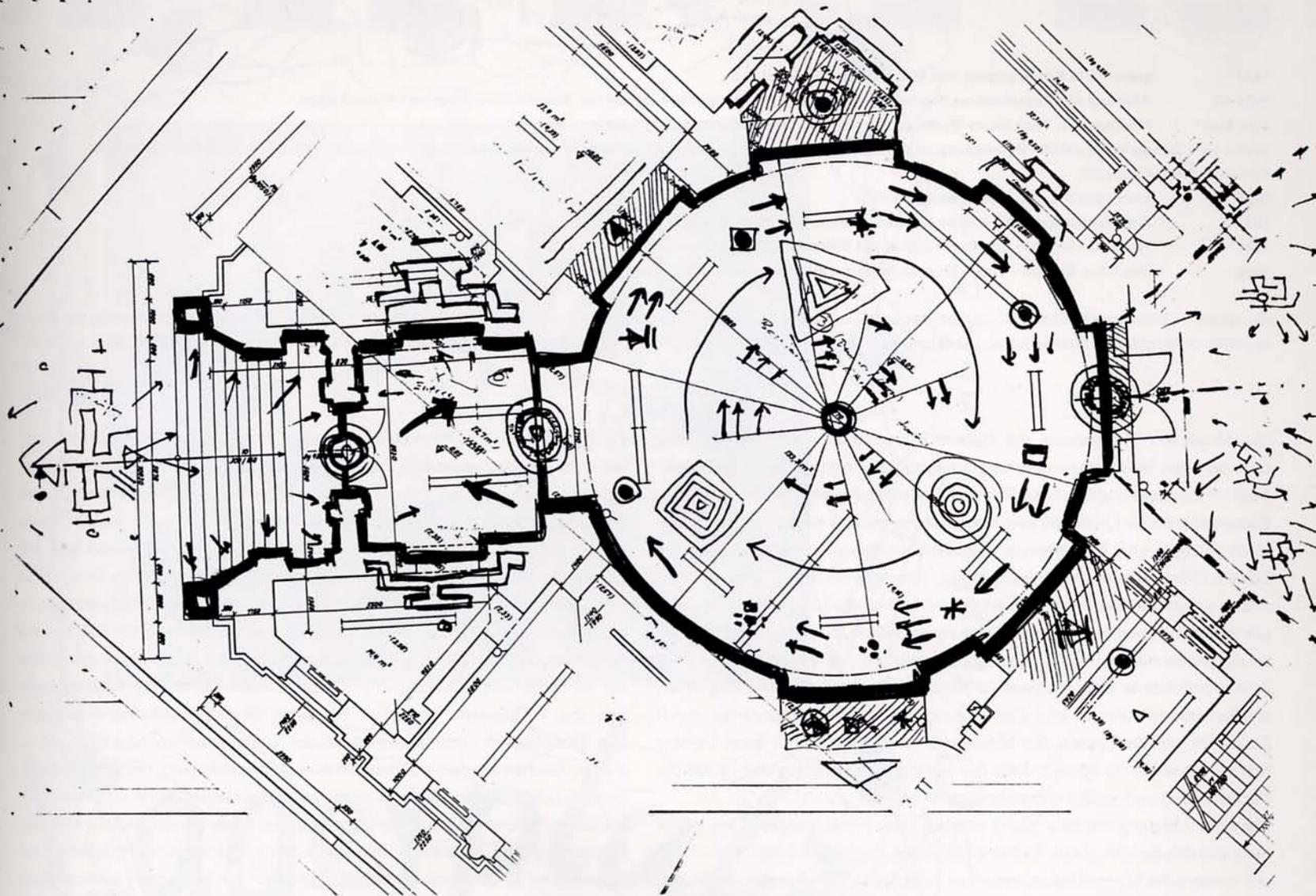
Wenn wir also Musik als Information betrachten, wenn wir den Melodien folgen, verlieren wir den Raum, und wenn wir die Klänge als in den Raum vordringende Sonarimpulse verstehen, verlieren wir den musikalischen Zusammenhang. Diese Hypothese wird sehr durch die Tatsache unterstützt, daß Klanginstallationen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

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

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



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



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

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

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

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

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

Andres Bosshard

henning christiansen

1932 geboren in Kopenhagen; lebt seit 1970 auf der Insel Møn.

1950-55 Studium der Komposition, Klarinette und Klavier am Königlichen Dänischen Musikonservatorium, Kopenhagen.

Seit 1985 Professor im Fach Multi-Media an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg.

In den 60er Jahren maßgebliche Beteiligung an der Fluxus-Bewegung; im Bereich Performance enge Zusammenarbeit mit Joseph Beuys und Bjørn Nørgaard.

Performances (Auswahl):

1967 Eurasienstab, mit Joseph Beuys, Wien

1985 Friedenskonzert, mit Joseph Beuys und Nam June Paik, Hamburg

1988 Tiefland – Deep in my Hirsch Heart, mit Bjørn Nørgaard, Schweden

1994 Das neue Europa – jeden Morgen müssen, mit Bjørn Nørgaard, Kopenhagen

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

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

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

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

Michael Glasmeier

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

1 Der wandernde Mensch – die wandernde Stimme, 24.5.1991, Nykyaiteen Museo, Helsinki, Aktion/Performance

mit Henning Christiansen (links) und Bjørn Nørgaard

2 Gno-sti-ker, Freedom is Social, 1996



Henning Christiansen + foodking: Gordon W

"how to eat music"



Lagerplatz

freedom is social

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

Save the nature
— use FLUXUS

Henning Christiansen

Animals
Animals
Animals

Mit: Björn Nørgaard – Christophe Charles –

Lagerplatz - Beuys Pit -
75 Jahre - Walhalla, 1996

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

nicolas collins

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

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

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

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

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

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

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

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

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

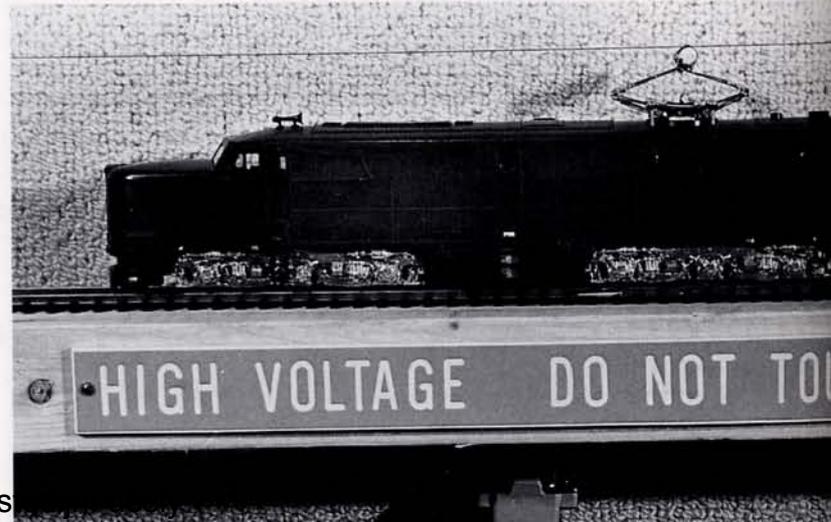
Obwohl für ein spezielles Stück – **Tobabo Fonio** – entwickelt, eine eigenwillige Umarbeitung peruanischer Blaskapellenmusik, wurde das Posaunen-System zu einem sehr interessanten Instrument für Improvisationsmusik, das ihn mit Leuten wie John Zorn, Zeena Parkins und Christian Marclay zusammenbrachte.

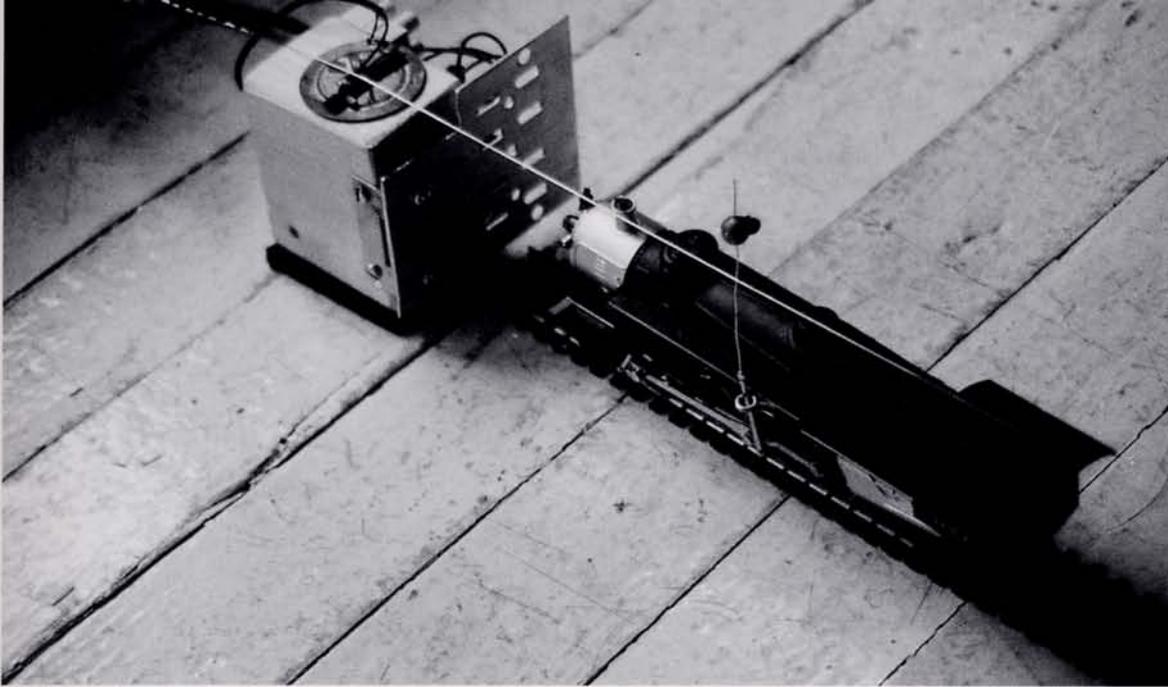
›In den 80ern gab es eine erstaunliche Energie in der Improvisations-Musikszene in New York. Diese Leute waren ungeheuer aufnahmefähig. Ich vermute, sie interessierten sich auch deshalb für mich, weil ich nicht der 1000. Cello-Spieler auf Job-Suche war, sondern eben ein völlig ungelerner Instrumentalist.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

Phil England

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

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





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

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

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

mit Kontaktmikrofonen abgenommen und über acht Lautsprecher hörbar gemacht.

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

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

Nicolas Collins

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

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

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

Klanginstallationen (Auswahl):

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

1989 The Edison Effect, Het Apollohuis, Eindhoven

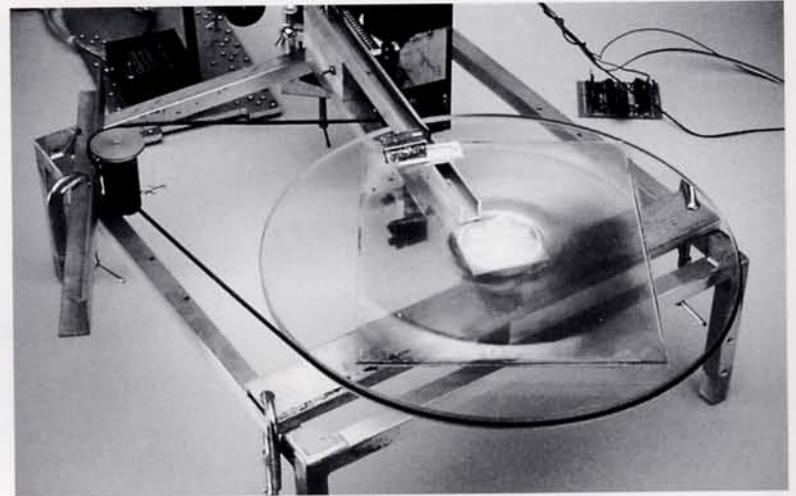
1991 Alien Voices, Multimediale 2, Karlsruhe

Performances (Auswahl):

1988 The Lab, San Francisco

1995 Interaction '95, Ohgaki, Japan

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



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

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

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

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

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

Ron Kuivila



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

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

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

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

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

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

Paul DeMarinis

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

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

louis-philippe demers

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

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

Installationen (Auswahl):

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

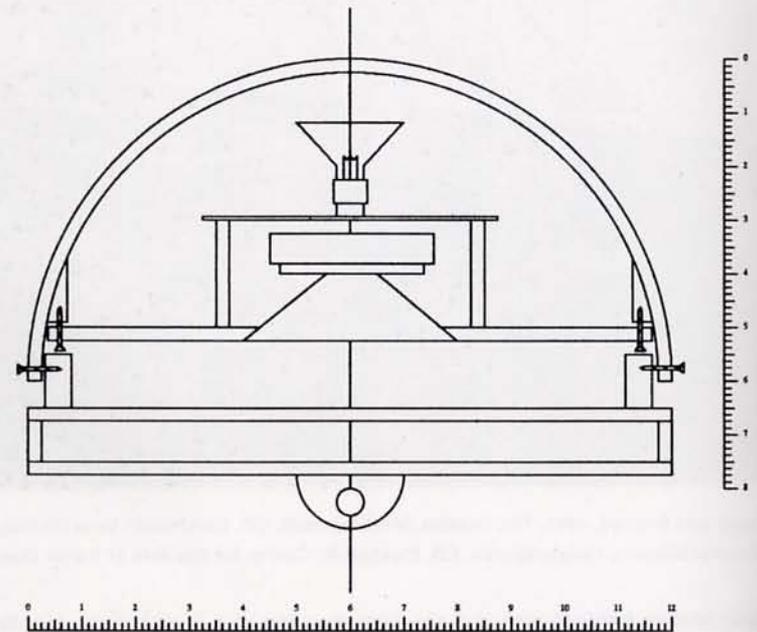
bill vorn

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



1 The Frenchman Lake, 1995, Detail

2 The Frenchman Lake, 1995, Konstruktionsskizze



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

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

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

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

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



The Frenchman Lake, 1995

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

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

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

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

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

Louis-Philippe Demers/Bill Vorn

gunter demnig

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

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

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

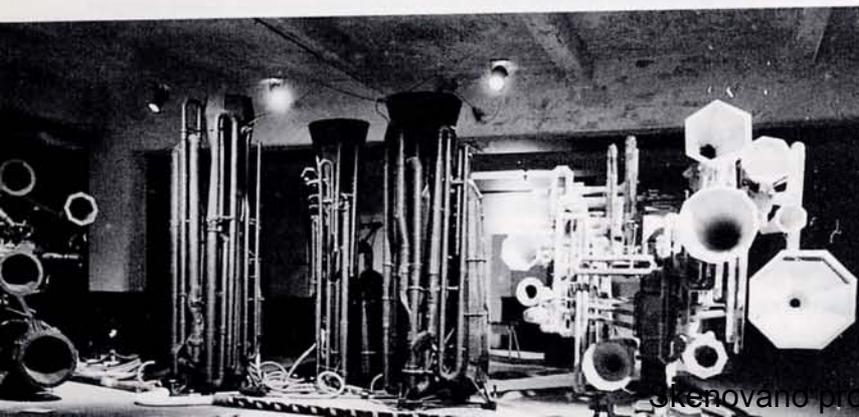
Das Gemeinsame an den verschiedenen Klangskulpturen von Demnig ist ihre Konstruktion ins Überdimensionale, ja Monumentale. Vielfach ineinander verschlungene und verästelte Krakenarme münden in runde oder mehreckige Trichter, Trillerpfeifen nehmen gargantueske Ausmaße an, tubaähnliche Formen geraten zu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

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

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

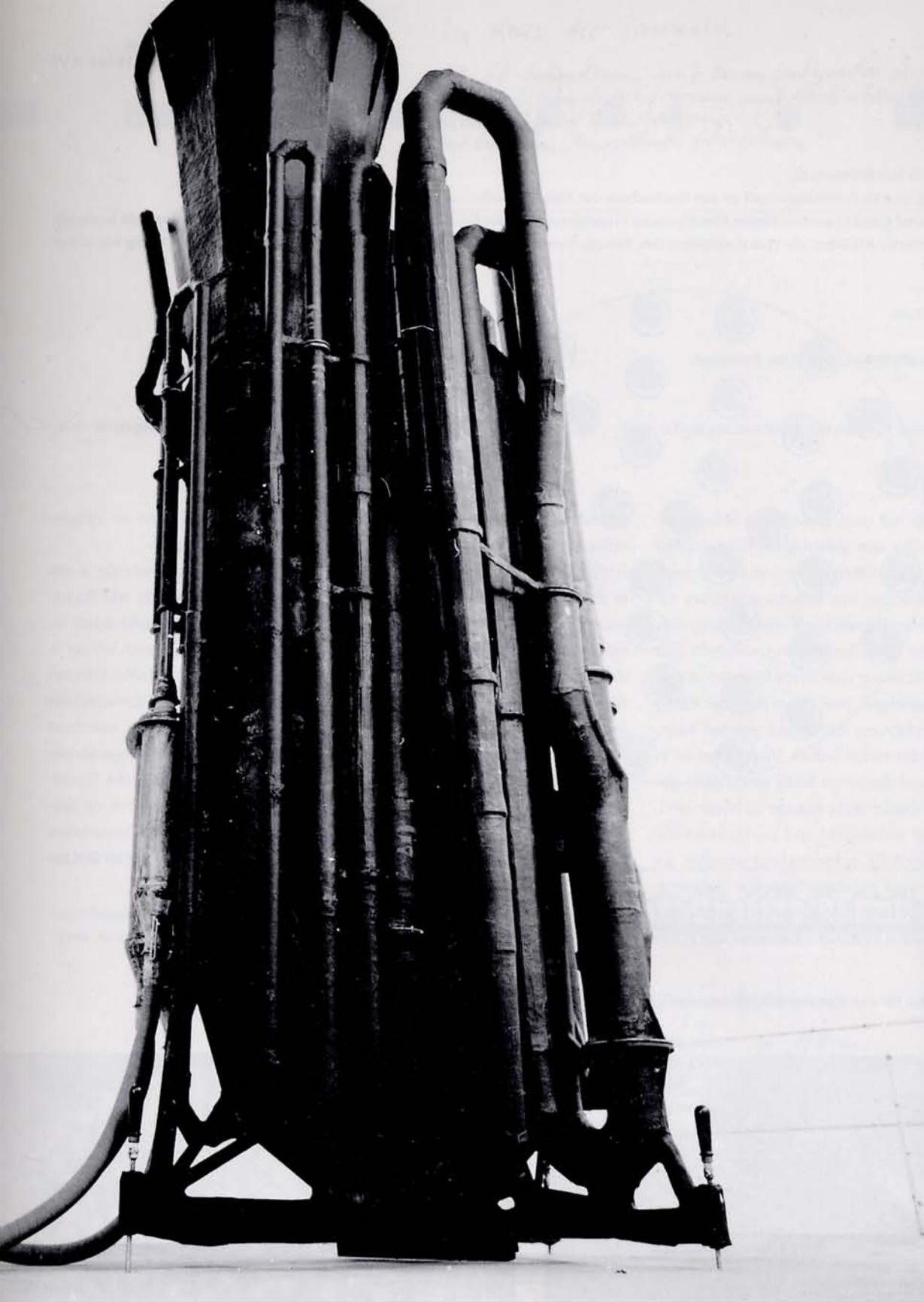
Barbara Barthelmes

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



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

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



Schwarzer Klangturm, 1996

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

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

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

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

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

Gunter Demnig

1953 geboren in Leverkusen; lebt in Norderheistedt.

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

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

Seit 1981 Ausstellungen (Auswahl):

1986 ›Visuelle Musiktage‹, Amsterdam

1987 ›documenta 8‹, Kassel

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

1995 ›SoundArt 95‹, Hannover

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

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

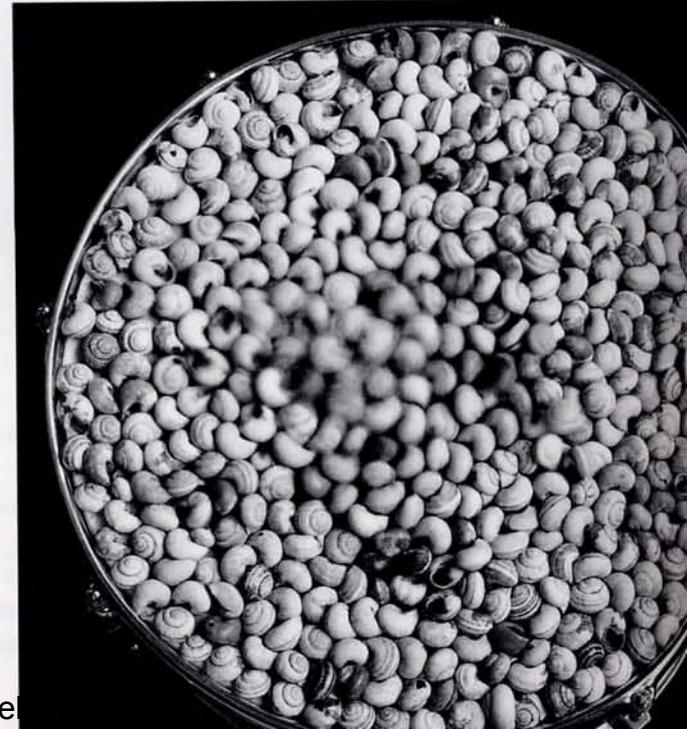
gewohnten Umwelt miteinander akustisch verbinden, auch wenn die Installation gerade diese Synästhesie evoziert und auch bekundet.

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

Florian Rötzer

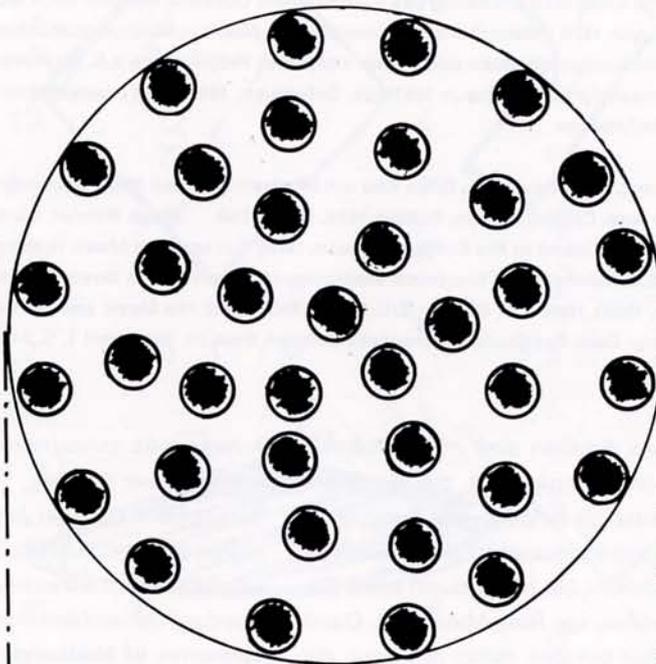
aus: Florian Rötzer, ›Inszenierungen des Unerhörten‹ in Ulrich Eller, Ausstellungskatalog, Neuer Berliner Kunstverein und Stadtgalerie Saarbrücken, Berlin, 1992

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



Im Kreis der Trommeln

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



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

Im Kreis der Trommeln, 1996

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

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

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

Ulrich Eller

brian eno

1948 geboren in Woodbridge, Suffolk, England; lebt in London und Suffolk.

1964-66 Studium an der Ipswich Art School.

1969 Diplom in Fine Arts an der Winchester Art School.

Seit 1994 Professor am Royal College of Art, London.

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

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

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

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

Anregung für atmosphärische Raumklanginstallationen und -kompositionen vieler jüngerer Künstler.

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

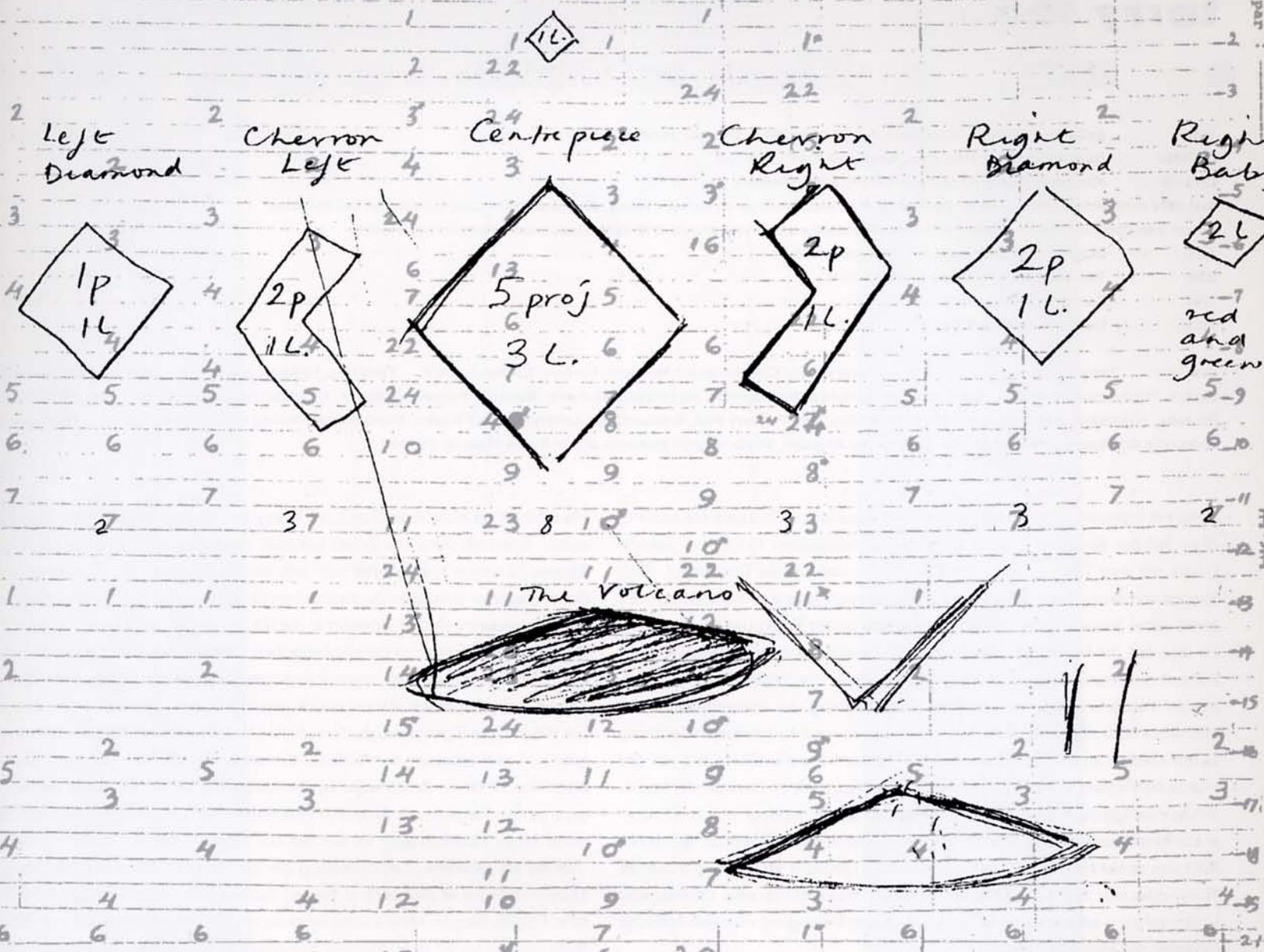
Für sein jüngstes Projekt kehrte Eno nun zur reinen Klangarbeit der »ambient music«-Ära zurück und überführte den Ansatz der Permutationsbeziehungen zwischen den Klangschichten in denjenigen einer Konzeptkunst. Aus der Überzeugung heraus, daß Musik und Hörer ein System bilden und der Hörer sich unabhängig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

Martha Brech

1 Ambient 1: Music for Airports (1978), Klanginstallation Flughafen Tempelhof 1996, »Urban Aboriginals XI: The British Ambience«, Freunde Guter Musik, Berlin

2/3 Generative Music, 1996, Klanginstallation Parochialkirche, Berlin, »Urban Aboriginals XI: The British Ambience«, Freunde Guter Musik, Berlin

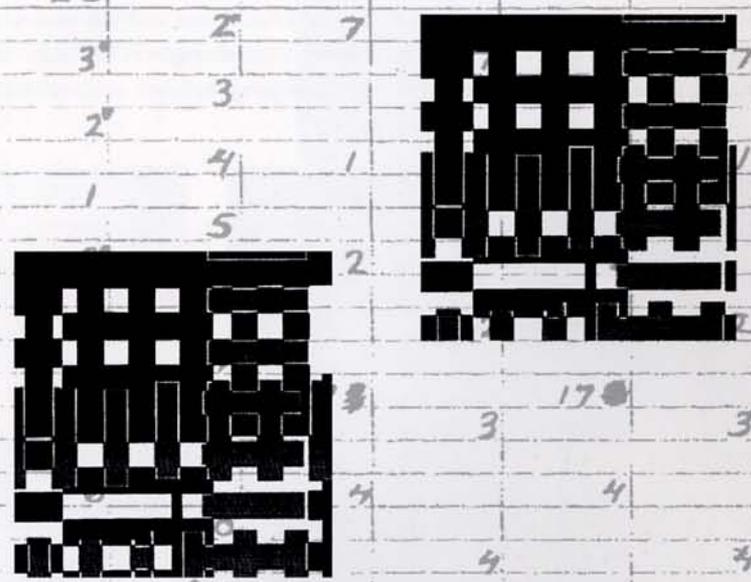




Bis vor 100 Jahren war jedes musikalisches Ereignis einmalig: Musik war flüchtig und unwiederholbar, sogar die Notation konnte nicht garantieren, daß zwei Aufführungen gleich gerieten. Dann gab es Gramofonaufnahmen, die eine bestimmte Aufführung festhielten, so daß man sie wieder und wieder identisch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

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

Brian Eno



terry fox

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

Bis 1967 freie Malerei, dann Installationen und Performances.

1972-78 Konzentration auf Klang als skulpturales Medium.

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

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

1970 Museum of Conceptual Art, San Francisco

1980 The Museum of Modern Art, New York

1982 Kunstmuseum, Luzern

1989 Het Apollohuis, Eindhoven

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

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

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

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

Martin Kunz

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



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

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

C

I

T

Y

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

C

I

T

E

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

K

E

I

I

T

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

C

I

T

A

F. 96

paul fuchs

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

1951-58 Lehre in einer Kunst- und Bauschlosserei.

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

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

Musikprojekte und Klangskulpturen (Auswahl):

1971 ANIMA Sound-Musik für alle, Bühnenwagentournee

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

1988 Spiel- und Klangskulptur, Saarbrücken

1995 Klang- und Windskulpturenausstellung, Kulturzentrum Gasteig, München

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

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

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

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

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

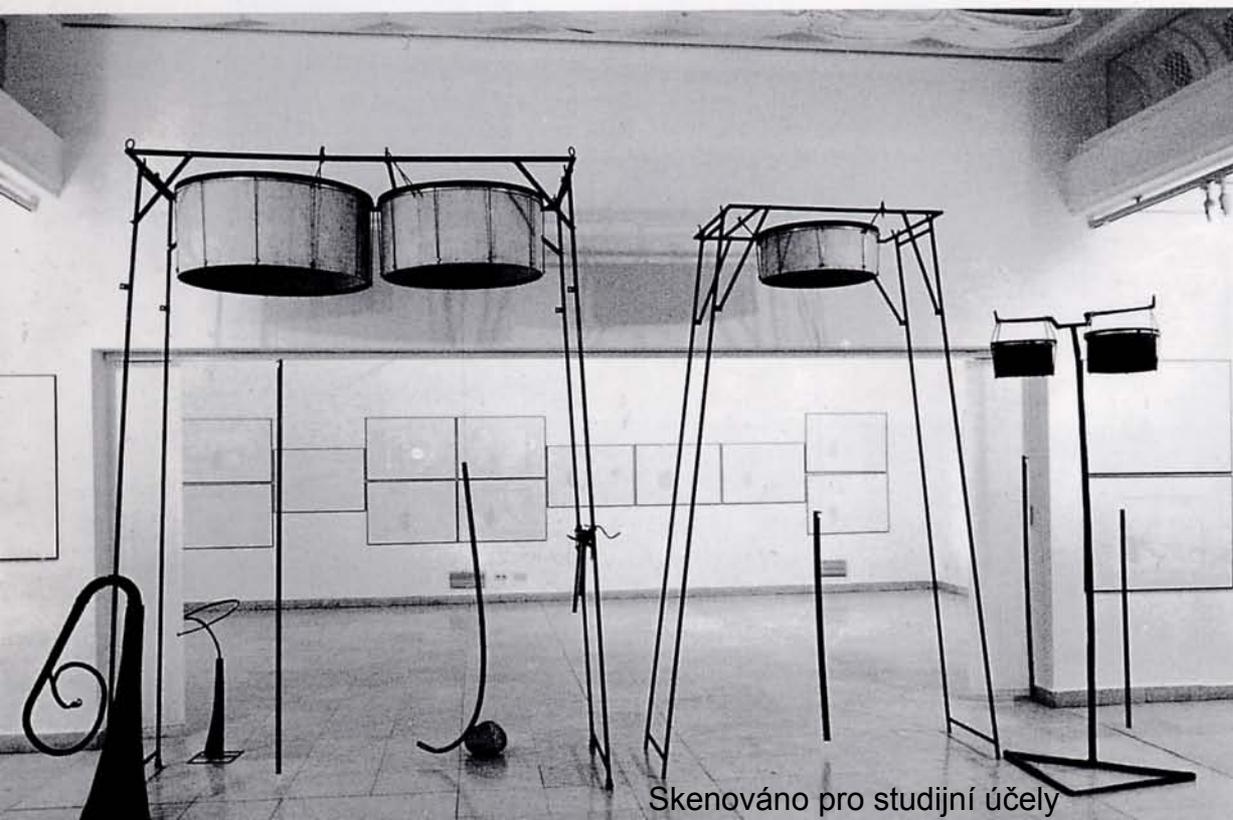
Ein unwirklicher Ton bricht aus, fährt los, quer durch den Raum, als wenn aus einem Überdruckventil Dampf entweicht, heiß, unüberhörbar. Es folgen andere Töne. Ein Raumgeflecht entsteht mit Verdichtungen und entspannteren Zonen. Fuchs baut seine akustische Plastik konzentriert, ruhig, aber unglaublich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

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

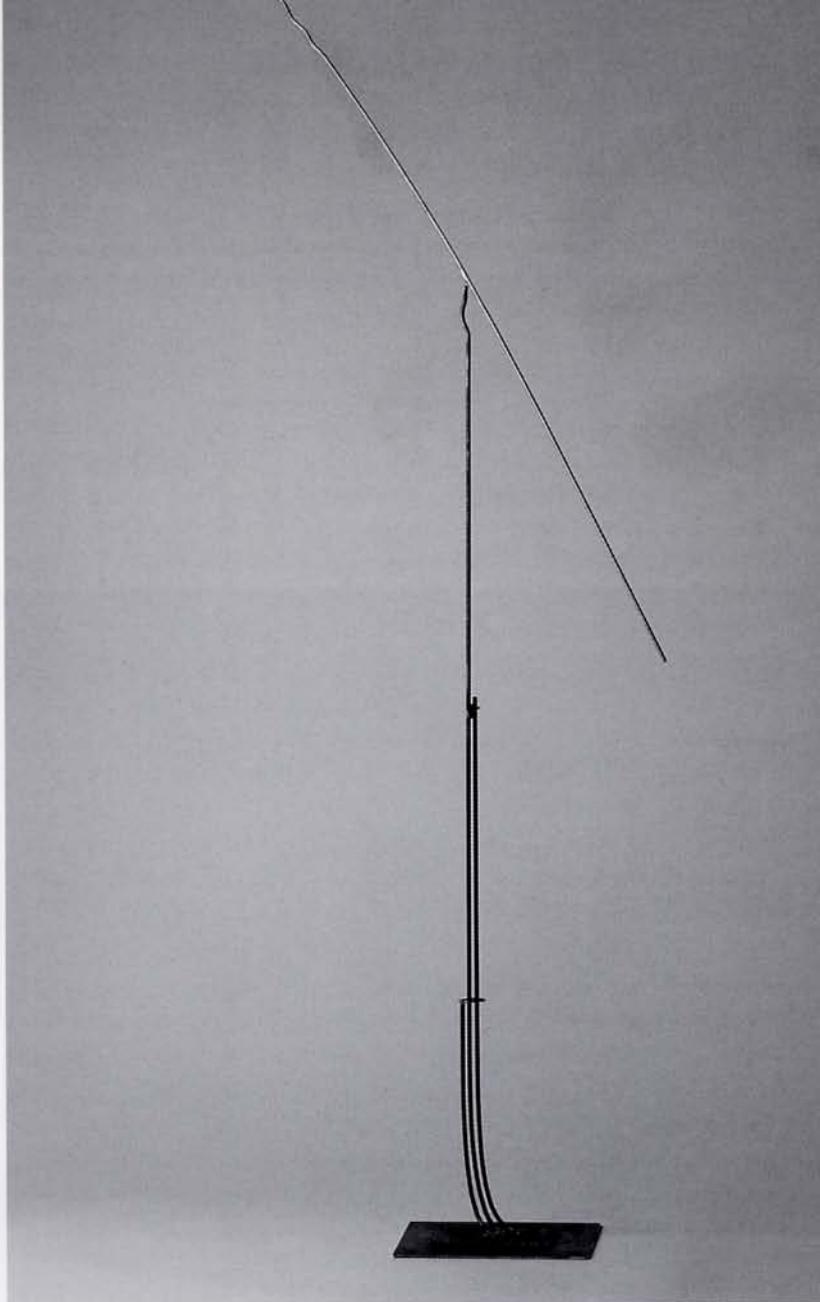
Anschließend stand er da, als ob alles selbstverständlich gewesen wäre, aber nichts war selbstverständlich.

Rudolf Seitz

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



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



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

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

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

Paul Fuchs

hans gierschik

1960 geboren in Hannover; lebt in Hannover.

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

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

Performances (Auswahl):

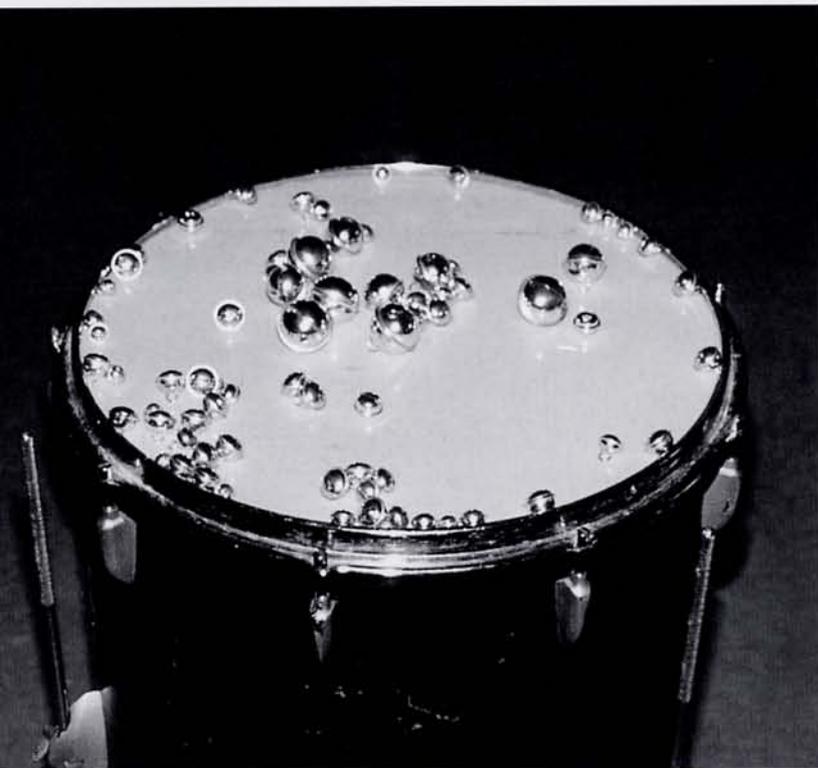
1991 The beat of Noise mit Robert Jacobsen, Hannover

1994 Scardanelli, Tacheles und Volksbühne, Berlin

Klanginstallationen (Auswahl):

1992 Weidensymphonie, Hannover

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



1 Resonanzmusik, 1994, Detail mit Trommel und Schellen

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



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

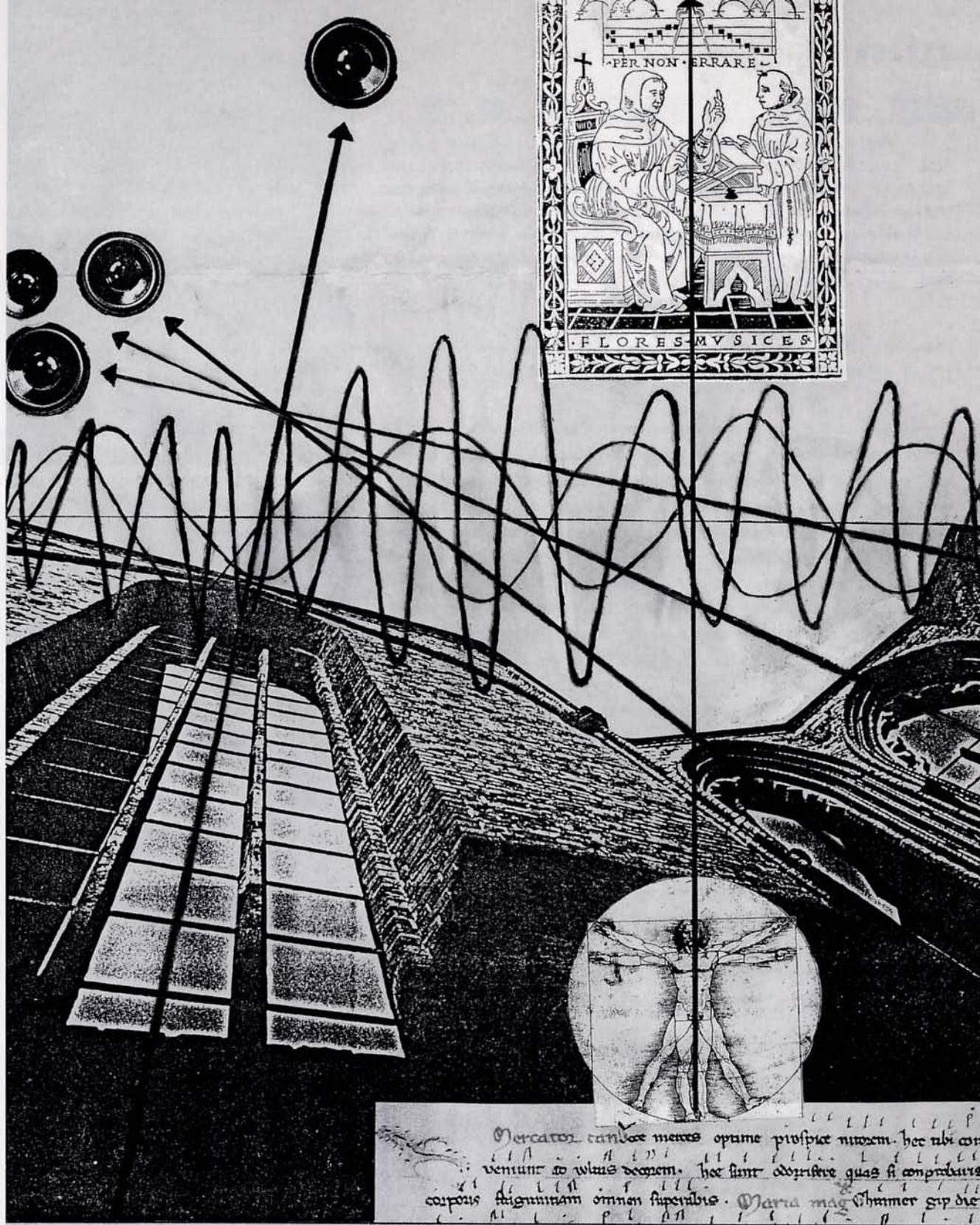
Für die Auswahl der ›akustisch bereicherten Orte‹ spielt subjektives Interesse für Gierschik eine ausschlaggebende Rolle. So kommt es, daß ihn einmal die besondere Gestalt und Anordnung von alten Weiden an einem Kanal faszinierte und ihn dazu veranlaßte, für diese Bäume eine zwölfstimmige *Weidensymphonie*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

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

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

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

Julia Förster



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

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

Hans Gierschik

1956 geboren in Istanbul; lebt in Berlin.

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

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

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

1985 Mixing Tape, Istanbul

1995 Untitled war, Berlin; M. Cioran, Berlin

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

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

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

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

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

Joachim Sartorius

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

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

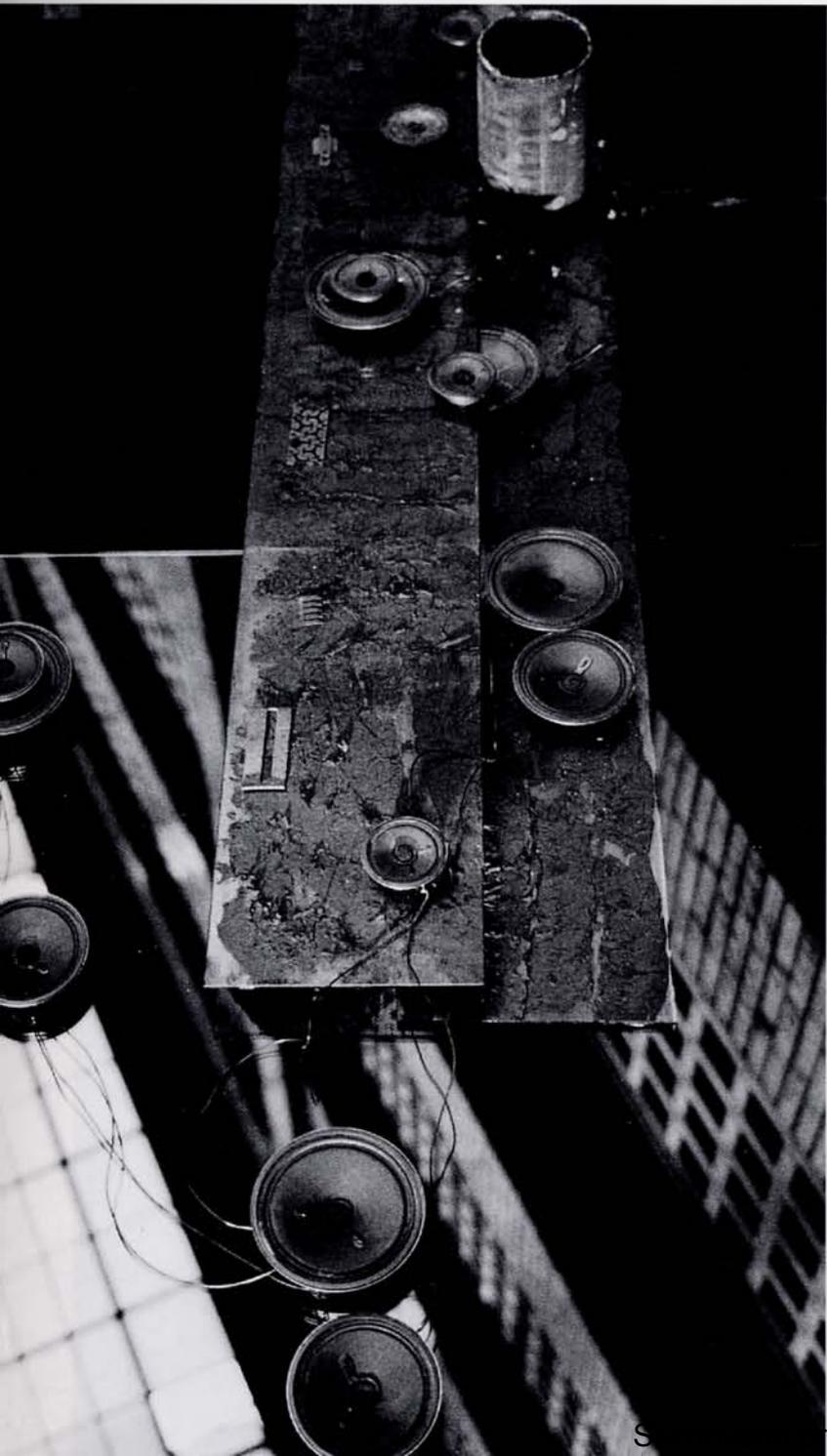
1 Photograph-Tin-Wax-Glass on Wood, 1991, 40 x 50 cm

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





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



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