

Die dritte Dimension des Klangs

Geräuschmaschinen und Lautsprecherinstallationen: Ein Streifzug

von Uli Aumüller

Vorrede

Sprecher:

Klänge, die von Lautsprechern wiedergegeben werden, sind nur Informationen von Klängen, aber nicht diese Klänge selbst.

Die These mag überraschen.

Demnach wäre Musik im Radio keine Musik, sondern nur sozusagen die Nachricht von Musik.

Dem Medium Radio genuin und authentisch ist also die Nachricht des Nachrichtensprechers, der auf ein Radiokonzert hinweist, auf die Wiedergabe eines Konzertes. Die Nachricht von der Nachricht von Musik. Die Stimme des Radiosprechers aber erfahren wir nur als Information seiner Stimme. Die Nachricht (der Stimme) von der Nachricht (des Sprechers) von der Nachricht (der Musik) von Musik.

Komplizierter ist der Sonderfall solcher Klänge, die der Lautsprecher nicht reproduziert, im Sinne der Nachahmung natürlicher Klänge, sondern eben solcher Klänge, die nur mit dem Lautsprecher produziert werden können.

In diesem Sonderfall von virtuellen Klängen zu reden, verbietet sich jedoch, da die meisten Lautsprecher hoher Qualität nachweislich ein durch und durch reales und bedeutendes Gewicht haben, das bei einem Sturz schon aus einem Meter Höhe zu schmerzlichen Knochenbrüchen führen kann.

Das selbstgeschnittzte U-Boot

O-Ton

Schläger DAT

Index 02

Ansprache Schleiermacher

Guten Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren, ich begrüße sie zu unserem Konzert hier in der Kuppelhalle. Christof Schläger wird zweimal etwa eine halbe Stunde spielen und dazwischen wegen der Kälte gibt es dort hinten Glühwein auf Kosten des Festivals. Bitte halten sie sich zurück. Viel Spaß...

Musik

Klanginstallation Schläger

Sprecher:

Im Ausland, hörte ich neulich, erzählte man sich früher folgende Geschichte: Was passiert, wenn man einen Deutschen mit einem Taschenmesser auf einer einsamen Insel aussetzt. Er wird, gesund und munter, nach ein paar Wochen mit einem selbst geschnitzten U-Boot im nächsten Hafen eintrudeln.

Ein Deutscher dieses Typs ist Christof Schläger, nur, daß er nicht irgendwo und irgendwann in ferner Vergangenheit auf weiter See gestrandet ist, sondern er hat höchst gegenwärtig und aus sehr freien Stücken eine alte Zechenhalle im Ruhrgebiet zu seiner Werkstatt umfunktioniert und baut dort, wofür wir Deutschen im Ausland berühmt sind oder waren, Maschinen, elektrisch, pneumatisch, magnetisch, auf jeden Fall mechanisch, mechanische Maschinen, *nix Computer, nix Lautsprecher (im rheinischen Dialekt)* mechanische Maschinen, die Geräusche produzieren.

Ein Schellenbaum aus der Größe nach sortierten Haustürglocken, eine Batterie rotierender Sirenen, die an langen, mehr als armdicken Schläuchen von einem riesigen Kompressor betrieben werden, ein 4 bis 5 Meter hoher Zwitscherbaum - dutzende auf Stahlkästen montierte Plattenspielermotoren, an deren Achsen rund geschnittene Lagen von Plastiktüten angebracht sind: Je schneller sie drehen, desto höher zwitschern sie...

O-Ton Schläger

S: Aber ansonsten benutze ich nach Möglichkeit keine konventionellen Elemente aus den klassischen Instrumenten, sondern möchte ganz gerne wirklich dieses Geräuschhafte unserer Welt ein bisschen einfangen, das bedeutet wirklich auch neue Sachen kreieren.

G: Benutzt du irgendwelche Stimmungen. Ich meine so wie normale temperierte Stimmungen hast du nicht verwendet, aber machst du dir da Gedanken drüber wie die Sachen gestimmt sind..

S: Ich mache mir Gedanken, aber ich hab da ein anderes Kriterium, ich würde eher mit Geräuschfarben arbeiten, also nicht, was man normaler Weise tonal stimmen könnte, wie zum Beispiel hier die Metallstäbe, die könnte man über die Länge auch in bestimmte Töne stimmen, habe ich so nicht gemacht. Auch die Klingeln nicht, sondern zum Beispiel sortiert ein bisschen nach hell und dunkel, nach etwas länger klingend und kurz klingend, und so weiter, das sind so die

Kriterien, nach denen sortiert habe.

G: Und die langen Dinger, wie sind die gestimmt.

S: Die sind auch nicht gestimmt, sondern eben auch so, die kurze Röhre erzeugt ein ganz bestimmtes Rauschen, das sind ganz simple Sachen, das ist wirklich nur ein Ventil und Luft, und das ist ein zischendes Geräusch, und wenn das und wenn die Luft nun ganz kurz zum Beispiel angesaugt wird, gibts einen kleinen Stau sozusagen, in der Röhre, und das gibt so einen perkussiven Charakter, so daß das auch so ein bisschen ein kleines Schlagzeug wird.

G: Deine Komposition ist auch mehr rhythmisch angelegt..

S: Klar, auch ein bisschen in Anlehnung an industriell technische Prozesse, auch . Nicht, ich sagte es schon eben, der ganze Alltag alles ist durchtechnisiert, geregelt, wird leben ja sowieso in einem Geräuschkosmos, nicht, der Aufzug macht sein eigenes Geräusch, und irgendwie der Wecker, und die Kaffeemaschine, und so weiter...

G: Aber die haben keinen Rhythmus, ne.

S: Die haben keinen Rhythmus, nein, die machen sozusagen eine Symphonie banal, oder so, nicht.

Musik:

Klanginstallation Schläger

Sprecher:

Christof Schläger hatte seine Geräuschmaschinen im Lichthof des Museums der bildenden Künste in Leipzig aufgebaut, Anlaß war das Maschinenmusikfestival, das Steffen Schleiermacher im Januar 1997 organisiert hatte.

Während ein großer Teil des Publikums sich am versprochenen Glühwein vergnügte und erwärmte, kam es in der Pause zwischen zwei Vorführungen dieser konzertanten Klanginstallation zu Gesprächen zwischen Christof Schläger und einigen Zuhörern und Zuschauern, die es genauer wissen wollten, wie funktioniert das eigentlich, und was hat es zu bedeuten, was sie da zu sehen und zu hören bekamen.

Zu meiner eigenen Überraschung scheint ein nicht unbedeutender Teil der Bedeutung dieser dröhnenden, donnernden und scheppernden Kunstwerke sich in dem zu verbergen, was sie offensichtlich nicht sind: sie sind nicht Abbild, virtuelles Medium von etwas, was sie selbst nicht sind, sondern, sie sind, was sie selbst sind: Maschinen, die Geräusche erzeugen, und als solche ihr eigentlicher und einziger Zweck (und außerdem noch sehr schön anzuschauen), und eben nicht nur eine Trägersubstanz von einem

akustischen Ereignis, das andernorts aufgezeichnet und als *dislocated sound* egal wo reproduziert werden kann. Christof Schläger pocht auf einen Unterschied zwischen Identität und einer Nachahmung, die zwar das gleiche, aber nicht dasselbe wäre. Gilles Deleuze hat dicke Bücher über dieses Problem geschrieben...

O-Ton Christof Schläger

S: Es ist wirklich die Kernidee der ganzen Installation die Geräusche wirklich materiell zu erzeugen. Das bedeutet für mich zum Beispiel naturhaft, also naturhaft auch wirklich weil sie es wird nicht durch einen elektronischen Vorgang gemacht oder gesampelt oder vom Tonband oder sowas es ist nicht Abbild von Wirklichkeit, sondern das ist die Wirklichkeit, das ist die Natur, und der Wind, die Luft macht etwas, nicht, die Bewegung macht etwas, so ist das ein natürliches Phänomen.

Also das ist so eine Art ein bisschen na vielleicht die Zeit vielleicht nach der Moderne. Das Postvirtuelle Zeitalter, so könnte man es vielleicht auch nennen, nach dem Greifen nach dem ganz Abstrakten völlig weitgreifenden sehr unfaßbaren, wieder zurückzukommen zu etwas konkretem. Und das ist so, ich mein, ich kann das jetzt nur im Bereich der Musik für mich so sehen, ich hab tatsächlich auch die Geräusche erstmal mit Tonbändern aufgenommen, ich bin rumgelaufen, hab also mit diesem Abbild gearbeitet, hab Computer, Synthesizer eingesetzt und so weiter und Sample und die ganze Technologie, ... Publikum: .. und diese Technologie...

S: Ach, das ist nicht so schwierig, also hier ist noch das Tonband übrig geblieben, mit dem ich durch die Gegend gelaufen bin, ...

P5: Diese Stöpslein - daß die in Bewegung kommen die Schläuche ...

S: Achso, ich habe jetzt nicht von der Installation gesprochen, das ist nochmal ein anderes Problem, nein nur von der Geschichte, also sich das Entfernen wieder von dem Abbildern von etwas zurück zum Konkreten zu kommen...

Sprecher:

Allerdings wäre es falsch, daraus nun eine grundsätzliche Ablehnung all der Errungenschaften abzuleiten, die uns das digitale Zeitalter bislang beschert hat. Nein, natürlich verwendet Christof Schläger ganz am Ende einen Computer, um seine insgesamt 250 Geräuscherzeuger synchron zu steuern, denn so viele Knöpfe können 10 Finger nie und nimmer gleichzeitig drücken. Und auch der lächerliche 1-Bit-Mikroprozessor, den uns die Natur in die Wiege gelegt hat, d.h. im Hirn installiert hat, wäre mit dieser Aufgabe ein bisschen überfordert. Oder vielleicht auch nicht?

Mensch & Maschine: Ein solistisches Duo

O-Ton Stache:

Der ursprüngliche Wunsch war der vom Klavier ausgehend dort also dieses Instrumentarium irgendwie zu erweitern, daß man nicht nur diese 88 Tasten nur hat sondern noch mehrere Manuale oder Pedale, also ich hab dann auch mit Fußschaltern und so gearbeitet ich arbeite heute noch mit Fußschaltern...

U: Es hat tatsächlich auch damit zu tun, mit der Orgel irgendwie...

S: Jetzt komisch jetzt wo du es sagst, also sicherlich im Unterbewußtsein, also was mich an der Orgel fasziniert hat, war daß also der Körper und der Geist, also wenn man sprich ne Bach Triosonate spielt, ist ja sehr kompliziert, und man braucht auch lange dazu, um die einigermaßen hinzukriegen, aber die Faszination war für mich, daß beide Hände und die Füße sind beansprucht, also eigentlich alles und man muß im Kopf noch das Notenbild verarbeiten, und vielleicht auch noch die musikalische Struktur dabei verfolgen und das natürlich also, das war für ein Reiz wirklich alles auszuschöpfen was man an Bewegungsmöglichkeit an Schalt- und Klangmöglichkeiten hat, und das hat die Orgel eigentlich schon ziemlich perfekt...

Sprecher:

Erwin Stache wohnt in Beucha, einem kleinen Dorf in der Nähe von Leit spielt er - nebenberuflich - an jedem Sonntag die Kirchenorgel, d.h. er begleitet den evangelischen Gottesdienst. Hauptberuflich begleitet er sich selbst, die Geister, die er rief, sozusagen, ein Fuhrpark an selbstverfertigten, selbstgebastelten Maschinen mit und ohne elektroakustischer Verstärkung, deren klangliche Hervorbringungen nicht immer ganz vorherzusagen sind, und

ergo Erwin Stache, der mitten im selbstverursachten Getümmel am Klavier dabei ist, spontane Reaktionen abverlangen. Mensch und Maschine, ein solistisches Duo - eine Einheit wie der Körper und der Geist, sagen wir, es könnte eine Einheit sein, nur wer ist der Körper und wer ist der Geist?

O-Ton Stache

S: Ein Stück, was jetzt für Klavier direkt konzipiert ist, das sind erstmal die Tasten des Klaviers, und dann hat ist also die beiden Fußpedale vom Klavier und daneben ist ein Brett mit vier Schaltern, wo ich also einzelne Tapes spontan mit einschalten kann, dann habe ich also noch einen Fußschweller, wo ich Effekte ein- und ausblenden kann, das heißt ich kann das Klavier ziemlich genau auf den Ton genau einmal in natura bringen, und einmal wenn ich den Effekt einschalte sozusagen den Ton verfremden. Also ich kann praktisch zwischen präparierten Klavier und Originalklangklavier umschalten sozusagen, und dann gibt es ein Kurbeltonband, also eine Kurbel, wo ein Tonband abgespult werden kann, dann habe ich also vier Hebel, die auch rechts daneben stehen, so wie ein Traktor kann man fast sagen, wo ich also Tonbänder auch ein und abschalten kann, aber gleichzeitig auch die Geschwindigkeit steuern kann, also damit auch die Klänge von tief nach hoch oder also schnell und langsam und solche Steuermöglichkeiten habe und dann ist dann links neben dem Klavier ist da noch das ganze Mischpult, wo ich also dann immer noch 8 Kanäle live noch abmischen muß sozusagen, das ist also einiges...

U: Parallel...

S: Zum Spielen immer mal wieder was umstellen muß, das etwas lauter, also das Klavier kann ich ja schön piano und forte kann ich ja schön dynamisch spielen, aber die elektronischen Sachen, da muß ich immer mal was verändern, das mache über die Fußpedale oder eben über das Mischpult, also das wäre so eine Sache, und ganz zum Schluß stelle ich dann noch meine mechanische Hand hin, die also dann immer noch zwei Töne auf das Klavier mitschlägt, aber das ist dann auch schon wieder ein spezielles Stück, so aber das ist so in etwa der Aufbau um das Klavier herum.

Und dann habe ich mir also zum Beispiel diese Tonbänder die von diesen Hebeln aus steuerbar sind, da weiß ich nicht was drauf ist, das sind eigentlich so solche Sache was heißt, ich kann darauf zurückgreifen, und das ist es sind 45 Minuten Material, aber das wechselt alle drei vier Minuten, also ich kann mir das einfach nicht merken, wie was jetzt gerade dort in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt wird, aber ich kann es ganz bewußt ein und ausschalten, also ich schalte etwas ein und weiß nicht genau, was es ist. Das ist

dieses Prinzip und dadurch gibt es eine neue Inspiration auch, wieder oder eine neue Reaktion, von mir, ...

Musik:

Stache

Sony CD Index 4 - Klavier plus diverse Klangerzeuger...

Sprecher

Selten verwendet Erwin Stache perfekte

Lautsprecheranlagen, denn - wie schon bei Christof Schläger, es ist nicht die Simulation eines bestimmten Klanges, sondern die Erzeugung eines unbestimmten, d.h. letztlich unbestimmbaren, d.h. konkreten Geräusches gemeint. Je mehr es rauscht, und scheppert, und dröhnt, umso mehr entfernt sich das von Erwin Stache vereinte Klangsammelsurium von den 88 Tönen des Klaviers, es entfernt sich, um das Klavier zu ergänzen:

O-Ton Stache:

S: Aber das finde ich schon auch gut, also zum Beispiel auch der Zufall, das ist ja auch so ein Thema, ich hab ja auch Musikmaschinen gebaut, die also wirklich auch wo Kugeln auf Saiten fallen oder wo ich als Programmscheibe Brot oder so eine Art Oblate verwende, oder was weiß ich, wo also auch Strukturen entstehen, die nicht gewollt sind, so ist auch manchmal so ein Zusammenwürfeln von Klängen, die man kennt, und elektronischen Klängen, und vielleicht auch Geräuschen die man so in dem Zusammenhang noch nicht gehört hat, oder die einem fremder sind, je nachdem was sich das Publikum anhört, also ich gehe da natürlich von mir aus, so und ich bin, und ich spiele seit meinem achten Lebensjahr Klavier, und hab natürlich auch verschiedene Literatur so da durchgemacht, und das hat natürlich auch geprägt, und irgendwann gibts dann auch diese Befreiung und man freut sich über das erste Cluster am Klavier, das ist einfach jünger, die Geräusche und auch die Elektronik zum Beispiel, das ist für mich natürlich viel spannender, sage ich mal, als das herkömmliche Instrument, aber die Verbindung dazwischen, das finde ich sehr interessant, daß auch zwischen diesen ganzen Geräuschen auf einmal ganz einzelne klare Töne auftauchen, und klare Strukturen, und das kann eben live machen, durch diese ganzen Möglichkeiten der Fußschalter, kann ich da also blitzschnell dort hin und herschalten und das Klavier einmal als elektronische Apperatur hörbar machen und einmal so als Klavier wie man es eben kennt. Jetzt vom Klang her...

U: Der Gedanke war, normaler Weise ein Lautsprecher so wie er bei

Radios eingesetzt wird oder im Autoradio oder wenn man sich zu Hause eine CD anhört, dann soll der Lautsprecher eigentlich verschwinden. Als Instrument. Also ein guter Lautsprecher ist der, der sich selbst unhörbar macht, der möglichst rein wiedergibt, was da eben simuliert werden soll. Dann gibt es einen Schritt weiter in der elektroakustischen Musik, da ist der Lautsprecher schon mehr gefragt, weil man weiß, daß je nachdem, wie man einen Lautsprecher aufstellt, welchen Typ man wählt, etc. diese Musik eben anders klingt, d.h. derselbe Datensatz auf einer CD oder einer DAT oder wie auch immer mit verschiedenen Lautsprechern wiedergegeben ist dann eine völlig andere Musik, kann sein. Und bei der Installation, also bei der Klanginstallation, die du ja auch machst, also bei dir ist das so ein Zwischending zwischen Konzert und Installation oder Performance, aber da tauchen auch Lautsprecher auf, die als Lautsprecher auftreten, ich denke da jetzt zum Beispiel an diesen ferngesteuerten Wagen, also da ist der Lautsprecher ja als Kunstobjekt auch gemeint. Also man nimmt nicht den Klang wahr, den der Lautsprecher wiedergibt, sondern man nimmt den Lautsprecher wahr, der dann außerdem noch einen Klang macht.

S: Also das ist nur zur Korrektur, ich hab ich mache auch reine Klanginstallation, ne, nur das so zur Information und Konzerte also es ist nicht immer beides zusammen. Aber an sich arbeite ich nicht so oft mit dem Lautsprecher als Objekt, d.h. also weder optisch noch akustisch nur habe ich nichts dagegen, wenn es dann so wird. Also gerade bei dem Sänger, das war wirklich ein Zufall, ich hatte nichts anderes da, und habe dort also so eine scheppernde Box reingemacht und hab das Band, der Inhalt ist praktisch ein fahrender Sänger der also über die Bühne fährt als schwarzer Kasten, und dort Opernarien schmettert und dann natürlich dadurch daß das so verzerrt klingt und so klirrend hat das natürlich einen eigenen Charme, und es wird auch so ad absurdum geführt, und das ist das ist sehr schön, in der Hinsicht stimmt das natürlich, in der Hinsicht stimmt das natürlich, aber ich habs eigentlich vorher nicht geplant gehabt, ich wollte eigentlich das schon, daß das erstmal richtig singt, und dann probiere eben auch wieder aus und gucke was damit passiert, aber an sich es der Lautsprecher ...

U: Dann war es eher ein Fehler...

S: Das war eigentlich eher ein Fehler, ja, ja, eigentlich eher so...

U: Aber die Panne fandest du dann ganz interessant... und hast es zugelassen..

S: Ja, denn oder noch ausgebaut dann noch so ein bisschen dran rum gefeilt, daß es noch mehr, daß man erkennt es ja total als Sänger, aber irgendwas ist das ist eine wunderbare Stimme im Orginal, man weiß das auch oder vermutet es aber wenn man das halt so hört, und

dann dieser absurde Kasten noch, wird das eben ganz eigenartig, und tritt aber in meinem Konzert als Duopartner auf sozusagen auch, ...

Musik:

Stache

CD Index 18 (Kurbeltonbandstück)

Sprecher:

Ich habe dann Erwin Stache noch gefragt - trotz aller Vorurteile - wie das gewesen sei, zu Zeiten der DDR und der Mangelwirtschaft, in der er aufgewachsen ist. Ob er nicht, wenn er sich alle Sachen so einfach so im Laden hätte kaufen können, und sie nicht hätte erst mühsam auf Schrottplätzen, aus Nachlässen und so weiter zusammensuchen müssen, und sich alle Maschinen selber bauen - ob er da nicht längst an einem Computer säße, einem oder mehreren, und mit Samplern herumhantieren würde, Synthesizern, Sequenzern, ... Naja, hat Erwin Stache geantwortet, natürlich , angefangen habe es eigentlich damit, daß er Geräte, die es in der DDR nicht gab, nachgebaut hätte, schließlich hat er - abgebrochen zwar - Mathe und Physik studiert. Und wenn er schon selber baut, dann baut er nach eigenen Vorstellungen, mit Filtern und Verzerrern, und er baut je nachdem, was er gerade kriegen konnte und er ließ der Phantasie freien Lauf, denn Kost & Logis waren ja schließlich frei, mehr oder weniger und Zeit spielte keine Rolle. Außerdem galten Musiker nicht als staatsbedrohlich, ...

Musik:

Stache

S: Das Buffet ist zum vorsichtigen Probieren freigegeben...

O-Ton-Buffet

Die Quasiorganik abstrakter Klänge

Sprecher:

Einen ganz anderen, den umgekehrten, oder sagen wir den westlichen Weg wählte Sabine Schäfer, aus Karlsruhe. Nicht, daß sie nicht auch etwas hätte selber bauen müssen, oder genauer, etwas hätte entwickeln lassen müssen. Das schon auch, denn natürlich ist die Installation von Klängen kein Markt für die industrielle Massenproduktion. Aber in ihrem Fall ging es nicht um die Zweitverwertung von Schrotteilen oder die Umfunktionierung von Sanitär- und Heizungstechnik, sondern es ging um High-Tech, nämlich um ein Klangsteuerungssystem. Ein Computer, der - soweit ich es verstanden habe - Klänge, die von einem anderen Computer verwaltet werden - im Raum verteilen und bewegen kann, auf einer oder in einer 8- oder 10- oder 20-gliedrigen "Lautsprechermatrix", wie Sabine Schäfer sich ausdrückt, das sind also 8 oder 10 oder 20 Lautsprecher, die auf eine bestimmte Art und Weise im Raum verteilt sind.

Musik

Topophonie Nr. 3 von Sabine Schäfer: Roulettekugel...

O-Ton Schäfer

S: Ich hab ja verschiedene oder mehrere Lautsprecher immer in einem Raum in unterschiedlichen Konfigurationen je nach Architektonik des Raumes und insofern ist dann eben jeder Lautsprecher die Klangquelle als ein Punkt der sozusagen im Zusammenhang mit den anderen Lautsprechern dann die Klanglandschaft die Orte, die beschrieben werden können darstellen. Allerdings muß man sich das nicht nur linear vorstellen, daß jetzt der Klang über alle Lautsprecher dann sozusagen nacheinander kreist oder springt, sondern es sind dann wirklich alle Möglichkeiten vorhanden, d.h. der Klang kann auch auf allen Lautsprechern sein, er kann sich verdichten, er kann sich wieder zusammenziehen, er kann sich an bestimmte Punkte des Raumes ziehen, und das ist dann auch für den Zuhörer ganz interessant, wenn er im Raum sich befindet, weil er kann dann seine eigene Hörposition finden...

Die Bewegung an sich erstmal ist ja noch nichts. Sondern sie ist nur dann was, wenn sie im Kontext zu der entsprechenden Klangqualität gesetzt wird, allerdings kann ich vielleicht mal ganz grundsätzlich noch sagen, für mich war eigentlich die große Inspiration überhaupt, warum ich das entwickeln wollte Anfang der 90er Jahre, daß ich gemerkt

habe, zum einen daß eben digitalisierte Klänge hoch geeignet sind eben für die Raumklangkunst, weil die absolute Synchronisation zwischen Klangbewegung und zwischen Klangerzeugung möglich ist, und dadurch auch eine Quasiorganik, selbst bei abstrakten Klängen, evozierbar wird, das andere ist, daß ich eigentlich ein ganz normales natürliches Phänomen mit in die Kunst reinnehmen wollte, das heißt wir alle Menschen wir kennen dieses Phänomen, wenn wir auf der Straße laufen, egal wo wir uns befinden, wir kennen den bewegten Klang, immer gibt es Geräusche, Klänge, die bewegt sind, eben durch fahrende Autos, durch die um den Kopf kreisende Fliege, wie auch immer, also genau diese Erfahrung, die jeder von uns kennt, die auch in die Kunst mit rein zu nehmen, und sie einzuarbeiten, und dadurch auch ein ganz anderen Zugang zu finden, zu der Kunstform d.h. ein offenes Tableau zu schaffen, daß auch nicht unbedingt jetzt nur für Fachleute rezipierbar ist, sondern da kann im Prinzip auf unterschiedlichsten Ebenen kann diese Installation erfaßt werden, also vom Hochintellektuellen bis hin eben zum rein sinnlich erfahrbaren Klangzustand, in dem man sich einfach befindet, und wo man trotzdem das Gefühl hat, ich kenne das, da bin ich eigentlich zu Hause, weil das ist etwas, was immer wieder erlebe, daß der Klang sich um mich herum bewegt, und deshalb war ich sehr motiviert, diese Gefühle mit hineinzutragen.

Musik

Topophonie Nr. 3 von Sabine Schäfer: Menschenmasse, Schweine, Grollen...

O-Ton Schäfer

S: Also es gibt für mich zum Beispiel oft Klangtableaus, die sind ganz wichtig, worüber sich dann ein Klang bewegt, oder mehrer Klangfarben, und diese Tableaus die können dann auch fluktuieren, oder in sich die Farben wechseln, so chameleonartige Szenen können dann entstehen, also insofern kann das dann von hochabstrakten elektronischen Klangdasein gehen, die sich in mikrotonalen Strukturen aufgeht, bis zu dem daß eben ganz konkrete szenische Ballettgesten oder hörspielartige Szenen entstehen, also dieses Springen auch von diesen extremen Daseinsformen ist hochinteressant, und vor allen Dingen, da es einen elektronisches Medium ist, ist auch ganz spannend, man kann sehr bruchhaft eben von einer Szene in die andere wechseln, man kann mit diesem Medium arbeiten, daß man eben ganz verschiedene virtuelle Räume aufeinander folgen läßt, und immer wieder auch den Zuhörer und ich mich natürlich auch selbst auch wieder in andere Zustände fallen lassen kann, oder in Zustände wechsel kann, die natürlich einfach unnatürlich sind. Also für mich sind virtuelle Räume auf

alle Fälle nach außen geklappte Denkräume, und insofern gibts für mich dann auch einfach ne Stringenz in dem was mich künstlerisch betrifft, was ich denke was Relevanz hat heutzutage, was einfließen in meine Musik, in meine Kunst, die ich eben aktuell auch arbeite, das ist das absolute Kriterium und danach geht die Klangauswahl, die Materialauswahl, die Entwicklungsprozesse, natürlich gibts da ganz allgemeine kompositorische Prinzipien auch die zum Tragen kommen, die spielen aber immer eine untergeordnete Rolle, das heißt also immer auf der Ebene des Handwerks, und die Inspiration ist eigentlich das was ja was die künstlerische Aussage durch mein Leben, wie ichs lebe und wie ich arbeite, veranlaßt und insofern sind natürlich eben diese virtuellen Räume meine Denkräume, die definieren sich dadurch.

Musik

Topophonie Nr. 3 von Sabine Schäfer: Minicrash & Minimal mit Flugzeug

Sprecher:

Klangtableaus, chamäleonartige Szenen oder Ballettgesten, nach außen geklappte Denkräume, und als I-Punkt: Die Quasiorganik

Als ich Sabine Schäfers Topophonie Nr. 3 mit dem Untertitel: Begehrter Raumklangkörper für ein achtgliedriges Lautsprecherensemble beim Osnabrücker Klangart-Festival besuchte, kam ich in einen abgedunkelten Raum mittlerer Größe, von wenigen farbigen Scheinwerfern matt beleuchtet. Kreisförmig entlang den Wänden die acht Lautsprecher, in der Mitte eine Bank. Die Besucher, die schon vor mir gekommen waren, saßen da mit verschlossenen Augen, und ließen sich treiben von den assoziativen Reihungen dieser Musik, von überallher nach nirgendwohin, denn jeder sound dieser Welt ist gleichermaßen verfügbar, und diese Verfügbarkeit verführt zum aufgeklappten Denken, zum Komponieren in Quantensprüngen, nur kreisförmig muß die Bewegung am Ende sein, damit das Zuspielband bruchlos von vorn beginnen kann: Straßenverkehr, gröhrenden Menschenmassen, elektronisch bearbeitete Instrumentalklänge, von einem ins andere, daß es grad eine Freude ist. Die Qualität der Klänge, ihre Körperlichkeit war beeindruckend, und schien aus allen Richtungen zu kommen, und genau dorthin wieder zu verschwinden, wie eben die Auswahl der Klänge auch. Die stereophone, zweikanalige

Fassung, die ich in dieser Sendung verwende, aushilfsweise, gibt nur einen schalen Abglanz davon.

Dann ging ich wieder nach draußen, raus aus der Topophonie, und stellte fest, daß die Organik des Straßenlärms auf dem Osnabrücker Innenstadtring wesentlich garstiger, menschenverachtender klang als das Quasiorganische in Sabine Schäfers Installation, und auch das Gegröhle der Menschen in der nächsten Kneipe, wo ich den kanadischen Künstler Robin Minard traf, auch diese Gegröhle dröhnte wesentlich widerwärtiger, unangenehmer als das gerade eben in der Installation gehörte, das mir nun elektronisch geschönt vorkam. Seltsam also, dachte ich mir, hat die Realität die "aufgeklappten Denkräume" links überholt?

Wie gesagt, als nächstes traf ich Robin Minard, dachte ich zumindest:

Die organische Struktur der Lautsprecher

O-Ton Minard:

Osnabrück-DAT

U: Sind sie Robin Minard.

A: Nein, ist nicht da.

U: Er ist nicht da.

A: Nein.

U: Kommt der irgendwann oder wissen sie wo er ist.

A: Ich glaube er ist in der Lagerhalle.

U: In der Lagerhalle.

Ja, dann werde ich es dort versuchen.

A: Ja, versuche mal.

Ja, klar.

Erste Etage links.

U: Parterre sind ein paar Ritterrüstungen und ein paar Gewehre ausgestellt. Man muß wieder ein paar Treppen hochgehen. Das mache ich jetzt mal. Hier zwitschert es schön. ...

Es handelt sich um eine riesen Holzkiste, aus alten Bohlen, ich weiß nicht wozu die gedient hat. Als Gefängnis. Ich weiß es nicht. Schaut sehr sehr archaisch aus und in dieser riesen Holzkiste drei Meter breit, drei Meter hoch vier Meter tief sehr dicke Bohlen, hat Robin Minard hunderte von kleinen Lautsprechern hineingeworfen, die zwitschern, sie geben Laute von sich wie Zikaden ich stecke jetzt das Mikrophon, mal sehen, mal hören, mal sehen was wir hören.

...

O-Ton Minard

M: Mein Name ist Robin Minard, ich komme aus Montreal Kanada, ich mache in der Klangart eine kleine Installation in dem Bockturm, ein alter Turm der eigentlich über Jahrhunderte für Folterungen benützt wurde, ich habe den Auftrag gekriegt, in dieser Turm eine kleine Installation zu machen. Ich mache Installationen seit 12 Jahren, ungefähr und ich bin eigentlich ein Komponist, der nicht mehr nur Konzertmusik aufführen könnte, aber wollte etwas auch in öffentlichen Raum machen. Ich habe dann angefangen Kompositionen für irgendwelchen Raum. d.h. nicht mehr Komposition, die Spektakel sind, die ein Anfang und ein Ende haben, aber Komposition die irgendwelche Räume gestalten. Dadurch bin ich auf verschiedene Arten von Klanginstallation gekommen,...

Ich arbeite da mit über tausend Lautsprecher. Und die sind eben in diese Box installiert. Die andere Sache ist, man guckt in diese Box rein mit den Ohren, und eigentlich guckt man mit die Ohren auch, aber man guckt rein mit die Augen, obwohl das Stück schon etwas für die Ohren. Dieses Stück ist voll mit Kontradiktionen und es ist auch ein Spiel von einem Raum in einem Raum. Das war eine ganz schrecklicher Ort eigentlich, der wo Leute gefangen würden und haben jahrelang in diese Box gesessen, und jetzt sind die Lautsprecher in diese Box installiert.

U: Was sind das für Klänge, ich habe selbst gerätselt, vielleicht ist das ja Absicht. Also irgendwas zwischen Zikaden, Meeresrauschen, Wassertropfen, so ein Gemisch.

M: Es ist etwas zwischen etwas. ... Das ist schon richtig. Weil ich versuche mit die Arbeit nicht etwas ganz deutlich zu machen als ein sozusagen eine Imitation von Natur. Ich versuche nur durch diese Klänge die Natur zu reflektieren, sagen wir. Wie die Lautsprecher, die liegen am Boden und die sind eben nur als Lautsprecher zu sehen, aber man kann nicht vermeiden, daß man sieht die als eine organische Struktur, wie die hingelegt sind. Und es ist für mich gleich für die Klänge, ich versuche daß diese Grenzen zwischen was wir als natürlich wahrnehmen, und als technisch unklar zu machen. D.h. die Känge haben etwas natürliches, man kann sagen, sie klingen wie ein natürlicher Klang, obwohl die nicht ganz definierbar sind.

Musik:

Minard Bockturminstallation

O-Ton Minard

M: Die Idee kam ein bisschen von Eric Satie. Der erste Ambiente-Musik gemacht hat. Der hat ein bisschen beschrieben über diese Problematik, daß wenn er Klänge in einen Raum macht, das mischt sich mit andere Klänge, d.h. das ist nicht mehr ein Musik für einen Konzertsaal, wo die

Leute hinsitzen, um die Musik zuzuhören, so eine privilegierte Situation, aber wenn man Ambientemusik macht, der die Musik wird ein Teil seines Umgebungs. Und als Komponist muß man diese Umgebung auch in Betracht nehmen. Für Eric Satie war das natürlich ein bisschen problematisch weil es gibt paar Geschichten über sein Musique d´Ameublement, so hat er es genannt, daß er hat angefangen, diese Musik zu spielen und sofort die Leute haben angefangen zu hören. Ich denke, wenn er elektroakustische Musik gearbeitet hätte, das wäre nicht so problematisch, weil wir haben die Gelegenheit statische Klänge, Klangfarben in den Raum aufzubauen, und mit Klänge ganz anders zu arbeiten. Man müßte in der Zeit natürlich Musiker aufstellen. Das ist ein total andere Zusammenhang mit Zuhörer und Musiker. Und in den Zeit habe ich angefangen, diese Installation zu machen. Wo die einen Rechner hört was für Klänge in der Umgebung gemacht sind und reagiert auf diese Klänge, das ist wirklich diese Zusammenhang aufgebaut sind. Später dann habe ich mit diesen pflanzenähnliche Installation die logische Schritt war, daß die werden wetterabhängig. Das ist auch eine Idee von sehr langsamen Strukturen. Wenn wir müssen mit diesem Gespräch in eine andere Richtung gehen, daß man nicht eine Musik für einen Konzertsaal macht, die zum Beispiel 15 Minuten lang ist, oder eine halbe Stunde, ein Stück ohne Ende, sucht man ganz andere musikalische Strukturen auch. Und ich habe angefangen, diese musikalische Struktur in die Natur zu finden, d.h. daß die Installation verändert sich langsam mit der Veränderung von Licht, die im Raum stattfindet. Man könnte sich vorstellen, daß eine Installation wetterabhängig ist, und klingt anders im Sommer als im Winter, zum Beispiel. Und das wäre in der Natur diese ganz langsame Entwicklung findet, die nicht mehr mit einem narrative Form zu tun haben, aber mit einem sehr natürliche Veränderung.

Das Ende der Membranen

Musik:

“Berliner Theorie” von Auinger/Huber von der Oberbaumbrücke

Sprecher:

Letzte Station: Der Vergnügungsdampfer Sans soucis, fest vertäut an der Oberbaumbrücke in Berlin Kreuzberg. Sam Auinger und Rubert Huber, zur Zeit Gäste des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, sorgen an ihren Rhythmuscomputern und einer Reihe anderer elektronischer Gerätschaften für Stimmung bei einer Party, die ein Berliner

Stadtmagazin ausgerichtet hat. Die nächtlichen Ambience-Sounds, ein bisschen Vogelzwitscher, Wasserplätschern, sogar das Gegröhle an der Bar, werden kraft tumber Lautstärke einfach eliminiert. Wer hier herkommt, will nicht den Vöglein lauschen...

Die Nacht, die beide on-line an die Knöpfe und Displays ihrer Maschinen fesselt, während die Berliner Szene munter das Tanzbein schwingt und mit dem Oberkörper wackelt, gehört zu einer Veranstaltungsreihe, die Sam Auinger und Rupert Huber als "Berliner Theorie" ankündigt haben.

Wer meint, daß man doch zu Theorie nicht tanzen könne, hat sich eben ein bisschen geirrt, weil er die Zeichen der Zeit nicht versteht. Im Zeitalter des Internet, des world wide web, der datastreams, die noch in den Kinderschuhen stecken, wie wir alle wissen, aber trotzdem - denken zumindest Auinger und Huber - werden sich andere Formen der Reflektion, der künstlerischen Sprachlichkeit und Kommunikation herausbilden, wie und welche, das weiß so recht noch keiner, jedenfalls es wird kein bedrucktes Papier sein.

O-Ton Auinger

Sans-soucis

U: Heute ohne Internet...

A: Internet ist schon dabei, ist eh klar, das Internet ist da, wir holen uns immer wieder Sounds vom Internet..

U: Was war des zum Beispiel..

A: I waaß net was der Dene grad auf der was der Dene grad füra homepage hat, waaß i net, is der Dene, der Dene spielt einfach mit, wir wissen net, was er uns schickt, ...

U: Ach so, du hörst es garnicht, was da für Töne kommen übers Internet.

A: Wir hörens auf einem Monitor, wenn wir können vorhören...

U: Ach so, er lädt es gerade...

A: Es ist live, es ist alles live, er holt se live irgendwelche Sachen runter, die am Netz passieren...

U: Und die speist ihr auf den Groove auf den Baß...

A: Wir haben Delays und verschiedene Geschichten, entschuldige

Musik geht weiter... langsam...

.....

Sprecher:

Natürlich müssen die Sounds aus dem Internet nicht immer Grooves aus den Sequenzern unterlegt werden, aus den drum&bass-Maschinen, aber dadurch wird das Medium massentauglich: Stets das immer gleiche in fließender Variation... Und woher das Rohmaterial kommt, die *dislocated sounds* aus dem Internet, ist der Szene, die gekommen ist, um eine Nacht lang abzutanzen, eigentlich schnuppe.

Und irgendwann werden Lautsprecher für diese Art von Kunst überflüssig sein. Was brauchen wir Membranen? Den wahren Freaks genügen die Datensätze...

Musik:

Berliner Theorie - Auinger/Huber

Absage:

Die dritte Dimension des Klangs

Geräuschmaschinen und Lautsprecherinstallationen - ein Streifzug

Autor und Sprecher: Uli Aumüller

Ton und Technik: Ernst Hartmann und Jutta Stein

Sprecherin: Gesela Birker...

Aufnahmeleitung: Christiane Lehnig

Redaktion: Frank Kämpfer

Eine Produktion des Deutschlandfunks Köln, 1997

....

(da capo al fine...)

Natur Klänge

virtuelle Klänge / Quasiorganik

Klang Kosmos

Verzerrter Klang Kosmos

Raum Klang resonanz

Es gibt im Ausland, hört sich merkwürdig an, erzählt man sich früher
erzählte man folgende folgende Geschichte:

~~Es gab früher die~~ Geschichte: Was passiert, wenn man
einen Deutschen mit einem Taschenmesser auf einer
einsamen Insel aussetzt. Er wird ^{*}nach ein paar Wochen
mit einem selbst gebauete U-Boot im nächsten Hafen
^{*}geankert ^{man} eintrudeln.

Ein Deutscher dieses Typs ist Christof Kläger, nur, daß
er nicht irgendwo ^{auf} dem weiten See gestrandet ist, sondern er hat
sich aus freien Stücken einen alten ^{hellen} Zedern ~~baum~~ im Rindgebiet
zu seinem ~~Wohn~~ ^{Wohn}komplexioniert, und baut dort, wofür
wir Deutsche im Ausland berühmt sind oder waren, Maschinerie,
elektrisch, pneumatisch, magnetisch, auf jeden Fall mechanisch,
mechanische Maschinerie, nie Computer, nie Lautsprecher, mechanische
Maschinerie, die Geräusche produzieren.

Ein Sollenbaum aus der Größe nach orientierten Haustürglocken,
eine Batterie rotierender Sirenen, die an einer langen, dicken
Schlauch von einem riesigen Kompressor betrieben werden, am
4-5 Meter hohen Zitscherbaum ^{Dutzende} auf Stahlkästen montierte
Plattenspielmotoren, an deren Achsen rund geschnittene Ähren
von Plastikbeuteln angebracht sind: Je schneller sie drehen, desto
höher zitschern sie.

"Nicht nur Luft... sortiert habe. <sup>aus Anlaß war das Maximilian-
Musikfestival, das ich Stoffe etc...
im Januar 1997 organisiert
hatte.</sup>

Deine Komposition... auf so einem Draht..."

Christoph Wölges hatte seine Geräuschmaschinen im Hof des
br ~~einem~~ ~~Museum~~ ~~der~~ ~~bildende~~ ~~Künste~~ ~~Leipzig~~ ~~auf~~ ~~gebaut~~, +

Während der Pause zwischen zwei ~~der~~ Vorführungen dieser Konzert-
anden / Klanginstallation zu Gesprächen zwischen dem Christoph

ein großer Teil des Publikums sich am vorgelegte Gutweine vernimmt
und erwärmt, kann es an de

Wölges und einige Zuhörer und Zuhörer, die es genauer wissen
wollen, wie funktioniert das eigen Ding und was hat es zu bedeuten,
was sie da zu sehen und zu hören bekommen.

Zu meiner eigenen Überraschung scheint ein großer Teil der Bedeutung
dieser drohenden, donnenden & schleppenden Kunstwerke in dem
zu liegen verborgen, was sie offensichtlich nicht sind: sie sind nicht

Abbild, virtuelles Medium von etwas, das sie selbst nicht sind,
sondern, sie sie sind, was sie selbst sind; Maschine, die Geräusche
erzeugen, und als solche ihr eigentlicher & einziger Zweck, und eben
nicht nur eine Trägersubstanz von einem akustischen Ereignis, das
anderwärts auf gezeichnet und als lokalisiert sound egal wo repro-
duziert wurde kann. Christoph Schläger geht auf einen Unterschied zurück
Identität und einer Nachahmung, die zwar das gleiche, aber nicht
dasselbe wäre.

S: Also ich finde ... mit dem ich arbeite ...
also ich empfinde ... Von Funk zu Kommen.

Abdingen wäre es falsch, daraus nun eine grundsätzliche Ablehnung
all der Erzeugnisse abzuwehren, die uns das digitale Zeitalter
bislang beschenkt haben. Nein, natürlich verwendet Christoph Schläger ganz
am Ende einen Computer, um seine insgesamt 250 Geräuderzeuger
synchron zu steuern, denn soziale Knöpfe können 10 Finger nie und
nimmens gleichzeitig drücken. Und auch der lächerliche 1-Bit-Mikro-
prozessor, den uns die Natur in die Wege gelegt, d.h. im Himmel installiert
hat, wäre mit dieser Aufgabe etwas überfordert. Oder vielleicht auch
nicht?

Stade: Der ursprüngliche Wunsch ... daß man es benutzen kann.

Erwin Stache wohnt in Beucha, ein ^{kleines} Dorf in der Nähe von Leipzig. Dort spielt er - nebenberuflich - am jedem Sonntag die Kinderorgel, d.h. er begleitet den Gottesdienst. Hauptberuflich begleitet er sich selbst, die Geräte die er rief, auszusagen, eine Februpartie an selbstverfertigten, selbstgebastelten Maschinen, deren ^{mit und ohne elektronische Verstärkung} Klangliche Hervorbringungen nicht immer ganz vorherzusagen sind, und Erwin Stache am Klavier spontane Reaktionen abzuwarten. Henschel & Maschine, ein leistisches Duo - eins wie der Körper und der Geist - nur wer ist der Körper und wer ist der Geist.

"Ein Stück, das jetzt für Klavier..."

du setzt es auf so ein..."

Musik 4

Selten verwendet Erwin Stache perfekte Lautsprecheranlagen, ~~das~~ denn - wie schon bei Christoph Klages, es ist nicht die Simulation eines bestimmten Klangs sondern die Erzeugung eines unbestimmten, d.h. von Breiten Klang ^{geräusch} gemeint. Je mehr es rauscht, und schleppert und dröhnt, umso mehr entfernt sich und ergänzt das von Erwin Stache vereinte Klangsammlerium die 88 Töne des Klaviers.

"S: Ja, das wirds wohl sein..."

oder wie auch immer bekommen."

Henschel: 18

~~Ob er, habe ich Erwin Stode noch gefragt, wenn er nicht zu Zeiten
des Mangelwirtschaft der DDR aufgewachsen wäre, und er sich ~~alle~~^{fast}
Teile für seine Maschinen irgendwo auf dem Schwarzplatz habe zusammen-
stellen müssen,~~

kl habe dann Erwin Stode noch gefragt, trotz aller Vorurteile, wie das
gewesen sei, zu Zeiten der DDR und der Mangelwirtschaft, in der es
aufgewachsen ist. Ob er nicht, wenn er sich alle Sachen so einfach
so im Laden hätte kaufen können, und sie nicht hätte erst mühsam
auf Schwarzplätzen, aus Nachlässen und so weiter zusammenwupfen müssen,
und sich alle Maschinen selber bauen - ob er da nicht ^{z. längst} an einem
Computer saß, einem oder mehreren, und mit Samplern herumhantieren
würde, Synthesizern, Sequenzern...

Naja, hat Erwin Stode geantwortet, natürlich, angefangen habe
es eigentlich damit, daß er Geräte, die es in der DDR nicht gab, nachgebaut
hätte, schließlich hat er abgrade zwar Mathe & Physik studiert. Und
wenn er schon selber baut, dann baut er nach den eigenen Vorstellungen,
mit Filtern und Verzerrern, und er baute je nachdem, was er gerade
bringen konnte, denn und ließ das Praxise freien Lauf, den Kost
& Logis war frei, mehr oder weniger, & Zeit spielte keine Rolle.

Und Musketes galle nicht als staatsbedrohlich.
Außerdem

(Musket Schäfer...)

Einem ganz anderen, den umgekehrten, aber sagen wir den umkehrten Weg wählte Sabine Kläfer, aus Karlsruhe. Nicht daß sie nicht auch etwas hätte selber bauen müssen, oder, genauer, etwas hätte entwickeln lassen müssen. Das schon auch: Aber hier ging es nicht um die Zuverlässigkeit von Schrottelern, sondern um High Tech: ~~dt. um eine~~ nämlich um ein Klangsteuerungssystem. Ein Computer, der so weit ich es verstanden habe, Klänge, die von einem anderen Computer verwendet werden, im Raum verteilen und bewegen kann, auf einer oder in einer 8- oder 10 oder 20-gliedrigen "Lautsprechermatrix", wie Sabine Kläfer sich ausdrückt, das sind also 8 oder 10 oder 20 (Musik) Lautsprecher, die auf eine bestimmte Art & Weise im Raum verteilt sind.



U:

Einer der Klanginstallationen nennst du...

... Hörposition finden."

U: Was hast du dir da...

umzuwandeln."

(Musik)

S "Also es geht für mich zum Beispiel ...

a.B. ab fünf mal hier ab."

Klangtableaus, Darmaleonartige Szenen oder Ballettgesten, nach außen
gedappte Denkräume:

Als ich Sabine Schlafers Toponomie Nr. 3 mit dem Untertitel:

Begleitender Raumklangkörper für ein achtgliedriges Lautsprecher-Ensemble
~~band~~ beim Amabrischer Klangart-Festival besucht, kann ich in
einem abgedunkelten Raum mittlerer Größe, von wenigen bunten Kleinwerfen
matt beleuchtet. Kreisförmig entlang den Wänden die acht Lautsprecher,
in Mitte eine Bank, ~~um sich zu setzen~~.

Der Besucher, die schon vor mir gekommen waren, saßen

da mit verschlossenen Augen, und ließen sich treiben von den ~~Assoziationen~~
assoziativen Reihungen dieser Musik, von überallher nach nirgendwohin:
Straßenverkehr, gröhende Menschengemengen, elektronisch bearbeitete Instrumental Klänge,
von einem ins andere. Der Sound war beeindruckend, schien von überall her
zu kommen, genauso wie die Auswahl der Klänge selber. Die Stereophone,
zweikanalige Fassung, die ich in dieser Sendung verwende, gibt nur einem
matten Abglanz davon. Dann ging ich wieder nach draußen, und stellte
fest, daß der Straßenlärm auf dem Amabrischer Innenstadttring unendlich
geräuschiger, ~~unmenschlicher~~ ~~verrückter~~ klingt als in Sabine Schlafers Installation,
und auch das Gröhlen der Hunde in der nächsten Kneipe, in der ich
Robin Minard, einen kanadische Künstler traf, auch dieses Geräusche Klang
irgendwie widerwärtiger, unangenehmer als gerade eben in der Installation
gehört. Seltsam, also, dachte ich dann, hat also die Realität die
"aufgedappten Denkräume" ^{links} überholt.

Oder hat erst die Kunst die Realität als durch Reinen Gedanken

als etwas festgelegt, das durch Reinen Gedanken, und er mal so virtuell - zu überleben wäre. Wird erst durch die Kunst die

Realität so nichtig unerkennbar, ~~ist erst die eigene Welt~~ und dadurch die Kunst wiederum: "niedlich"

Wie geht, als nächstes hat es Reinen Hirn, das ist zusammengeh.

Über mir steht ein

im Besten...
Reinigt eigentlich so

M: Mein Name ist... Räume gestalten.

Ich bin als die Zeit... wenn es eine Rolle haben Raum.

Muse

M: Die Idee Raum ... Danke für das Gespräch.

Muse =>

Jetzt Thema: Der Vorgangsdampf dans saas, ist verteil

an der obersten Rinde in Berlin Kreuzberg. Sam Kings &

Rupert Huber, zur Zeit gibt es die deutsche akademische Austauschdienste

sorgen an ihren Rhythmuscomputer und eine Reihe anderer elektronischer

Geräteketten für Stimmung in einer Party, die ein Berliner

Stadtmagazin ausgestellt hat.

Die Stadt, die beide an die Künfte & Displays über Maschinen führt.

weil auch die Berliner Zone munter das Tanzbein schwingt, gehört

zu einer Gesamtstrategie, die sie mit "Berliner Thema" betreiben.

klänge die von Lautsprechern wiedergegeben werden, sind
nicht die Informationen von Klängen, aber nicht diese Klänge
selbst.

Eine überraschende Hypothese.

Musik im Radio ^{wäre demnach} ist keine Musik, ^{sondern} "nur" vorzusagen die

Nachricht von Musik.

Dem Medium Radio...

Genau und authentisch ist also die Nachricht des Radiosprechers,

der auf ein Radiokonzert hinweist, auf die Wiedergabe eines

Konzerts. Die Nachricht von der Nachricht von Musik.

Die Stimme des Radiosprechers aber erfahren wir nur als Infor-

mation seiner Stimme. Die Nachricht (der Stimme) von der

Nachricht (des Sprechers) von der Nachricht (der Musik) von Musik.

In der Zeit bewegte Klänge...

Theorie meint, daß im Zeitalter des Internet, das ~~web~~ world wide web, der data streams, und andere Formen der Reflexion, der Kunstperiode Sprachlichkeit herausstellen würden, wie und welche, das weiß mal Beiner so recht - jedenfalls kein bedrucktes Papier.

O-Ton

Heute ohne Internet...

verschiedene Geschichten...

Natürlich ~~muß~~ müssen den Sounds aus dem Internet nicht immer Grooves aus den Sequenzen unterlegt werden, aus den drum and bass-Hardkern, aber dadurch werden sie massentauglich; stets das immer gleiche in fließender Variation. ~ ~~das~~ außerhalb des Partyformats klingt das nämlich dann so, dislocated Sounds aus für das Internet: irgendwann werden Hauptredes für diese Art vom Kunst überflüssig sein. Was brauche wir Membranen. Mal leben die Datenätze.

Jetzt wird ...

(Klang Beispiel).

Klanginstallationen

Kassette Osnabrück

Sam Auinger, komme eigentlich aus Österreich, lebe zur Zeit in Berlin. Ich habe mit meinem Partner, Bruce Ortland, hier eine Installation gemacht, die nennt sich Balance 1.1. 1.1 aus dem Grund, weil 1.0 wie in der Softwaresprache war ein Auftragswerk für die somanbiente in Berlin voriges Jahr, die Menschen von Osnabrück haben das dort gesehen und haben uns eingeladen, das hier zu machen. Und diese Nummer von 1.1 und 1.0 der Softwaresprache kommt daher, daß wir bei Installationen unsere Arbeiten so gestalten, daß viel mehr funktionieren wie eine software, die in dem Besucher ihren eigentlichen Benützer findet. Und der Benützer der eigentlich mit dem Programm spielt und das damit macht, was ihn interessiert. In unserem fall geht hier im Prinzip um

drei verschiedene Klangreisen in einen Raum. Einer funktioniert wie ein Klima der andere funktioniert wenn er in einem bestimmten Ort in einem bestimmten Eck sozusagen eine bestimmte Figur wäre in der man sozusagen in sich erkennen kann. und dann gibt es ein großes Hauptspielement, das haptisch funktionier, das nennt man ein drumpad, das mit dem Fingern auch betasten kann, drücken kann, auf dem sind eine Reihe von Samples und da gibt es einen Lautstärkeregler, mit dem man die Verhältnisse zueinander regeln kann. Und das was uns im Prinzip hier interessiert ist, Menschen spielerisch mit mehrern Soundereignissen gleichzeitig in Berührung zu bringen, und sie aufzufordern einen Weg zu finden, wie es für sie interessant zu klingen beginnt. Die ambiances diese vier Hauptfarben vom Raum sind eigentlich würde ich mal sagen vier sehr ausgeprägte Klangstrukturen, die eine kommt aus Indien, von einem Markt wo es überhaupt keine Maschinen gibt, wo nur Menschen sind mit Fahrradklingeln, und reine menschliche Geräusche oder Schlagen und Hammern von Schmieden, das andere kommt von New York, das dritte kommt aus einem Stahlwerk, und das andere kommt aus einem typischen Vorort wie man es in allen Vororten heute hat, wenn man in der Nacht dann einfach irgendwie das Fenster offen hat, hört man von dre Ferne die Autobahn, die Eisenbahn oder was immer. Das sind diese vier Hauptfarben, und in denen bewegt man eine Grove, und verschiedene Klangereignisse.

U: Wie kamt ihr gerade zu der Auswahl dieser Geräusche, wie verhalten sich die zueinander. Wie sollen sie sich verhalten.

A: Wir sind uns natürlich vollkommen bewußt, daß wir Komponisten sind, sprich daß wir subjektiv eine Auswahl treffen. Wir versuchen auch überhaupt nicht, ein objektives Kriterium zu finden. So von was wir

ausgehen, daß wir nach bestimmten Qualitäten suchen, und wenn ich jetzt zum Beispiel eine Großstadtaufnahme nehme, vom 30. Stock, dann hat einfach diese Aufnahme eine bestimmte Qualität die ich in ähnlichen städtischen Strukturen immer wieder finde, dieser typische Stadtbrumm diese Kompreßtheit des Klangs. Uns ist es eigentlich darum gegangen, vier Farben zu finden, die für uns wirklich einen Klimawechsel, einen Qualitätswechsel im Raum produziert. Das hätten auch vier andere Farben sein können. In dem Fall waren es einfach, wie verwenden einfach grundsätzlich nur Material, das wir entweder selbst aufgenommen haben, oder was wir am Ort vorfinden, so wir haben mit diesen Städten was zu tun, ich war voriges Jahr, vor zwei Jahren auf auf diesem Weltmusikfestival in Indien eingeladen, war total begeistert von diesen Klängen dort, na ja, das läuft gerade - wir hören jetzt gerade durch, das ist jetzt gerade dieser Indienteil, ja, dh. wir versuchen einfach nach Farben oder nach Material mit Materialien zu arbeiten, die dem wir a. persönlich eine Beziehung haben, und die für uns eine gewisse Referenz hat.

3.6

U: Es sind aber sozusagen dislocated sounds, Sounds die aus der ganzen Welt zusammengesammelt sind, und hier zusammengetragen wurden. So ähnlich, wie wenn ich durch eine Fußgängerzone gehe und aus allen Läden kommt ein anderes Angebot. Auch Klänge, die nicht dort originär erscheinen, sondern wiedergegeben werden aus allen möglichen Medien.
A: Das ist unter anderem auch ein Teil der Geschichte, ich glaube, daß wir immer mehr mit diesen sogenannten dislocated sounds umgeben sind. In unserem Fall versuchen wir sozusagen die dislocated sounds nach akustischen Qualitätskriterien einzusetzen und auch ein Spiel damit zu erzeugen. Aber im Prinzip ist das Geschichte unserer Zeit, das wir überall dort, wo ein Klang mit Strom verbunden ist, sprich mit Lautsprechern verbunden, daß es im seltensten Fall sich um Klänge handelt, die an Ort und Stelle entstehen. Sondern das sind einfach Klänge, die von irgendwoher kommen, und irgendwohin gemischt werden und die irgendwo wieder erscheinen.

U: Dann gehen wir mal rein.

4.7

X: Hier sind wir im Zentrum der Installation. Sie haben ein Pad mit Samples verschiedener Sounds, sie können kombinieren und mischen...

5.3

... Gilles Deleuze, Schlager..

6.4

X: In der Ecke des Raumes, zwischen zwei parabolischen Kugeln hören sie verschiedene Sounds der Geschichte meiner Arbeit mit Sam und mir

zusammen. Eine unterschiedlicher akustischer Raum innerhalb des Hauptraumes...

U: Eine Art Soundbulb, eine Klangblase..

X: Ja, sie sind in einer Klangblase. Zwei parabolische Lautsprecher richten den Klang sehr direkt in ihre Ohren, es scheint, daß sie in einem Raum sind, aber in Wirklichkeit sind sie in einem anderen.

Hier werden die Sounds transformiert von einem Paar außerphasigen Lautsprechern. Wenn sie diesen Knopf drücken, erscheint ein Bild gegenphasiger Klänge. Es ist ziemlich laut...

7.6

Eine furchtbare Kombination zersprungener Lautsprecher...

8.1

Also diese Installation ist gemacht aus verschiedenen Klangfeldern, jetzt sind wir in der Geschichte verschiedener Plätze, die Sam und ich aufgenommen haben. Diese Teil ist aus Der Garten des Zeitraumes. Die Klänge von Venus und Mars. Und wir sind innerhalb eine Klangblase in stereo innerhalb des Hauptraumes...

... (es folgt eine längere Demonstration...)

~~////~~ ~~///~~ ~~///~~ ~~////~~

11.4

Der Dataglovemann

spielt Richard Strauß "Zarathustra..."

Können sie erklären was sie machen

präsentiere music data gloves 64 Töne Anschlagdynamisch neue Performanceart Funk wartet auf den Einsatz Künstler Möglichkeit frei zu agieren alle Töne das waren Standardtöne auch rhythmische Töne sind jederzeit machbar Töne wie in der gewohnten weise (Klavier) Freiheit vom Instrument technisch erzeugen die Handschuhe midikartencode...

WAs muß man machen man muß alles vorher aufnehmen...

Jain, sie können es machen wenn sie an Sympler gehen 124 instrumentenstimmen und 64 Töne original spielen das ist die systematik linke ist die kodierhand rechte hand erzeugt die Töne in dem moment wo sie die linke Hand kodieren daumen rein zeigefinger rein mittelfinger jetzt daumen wieder dazu wieder mit daumen und das kann jeder der sofort die handschuhe anziehen da muß man nicht programmieren.

14.9

man muß eine gewisse fingerfertigkeit haben rubinstein der datagloves Sehr wohl ja, den ich selbst repräsentieren muß mangels nachfolger.. man kann cd-romradio lernen und damit auch diese handschuhe spielfertigkeit hängt von fleiß und übung ab. künstler müssen schock

überwinden, daß es sowas gibt... showgruppe mit licht und gute choreographie jetzt in dem rahmen kommst nicht durch. medien sind immer scharf drauf. künstlerischer rahmen der auf diese technologie aufsetzen könnte.

16.6

Turm Bürgergehorsam. Draußen steht dran bits in the air Luftdrucksensitive Installation Felix Heß. Ja es ist ziemlich viel Verkehr hier. Ich gehe mal die Treppen hoch und werde sehen, ob der Künstler da ist.

17.4

Hallo, sind sie Felix Heß. Nein. Sie sind nur die Aufsicht. Ja. Läuft die Installation. Ja. Na, dann gehe ich da mal rein. Nach oben oder nach unten. Beides. Zwei nach oben eins nach unten. Ja, jut, dann gehe ich erst mal nach oben.

18.0

Lärm Schritte... Leichtes Zwitschern. Dann Knarzen mit Übersteuerung (Rückkoppelung mit den Kopfhörern) und Knacken wie von Geigerzählern... aber hauptsächlich Straßenverkehr...

20.4

Ich gehe jetzt mal zu dem zweiten Raum... (Rückkoppelungen)

21.0

Ein alter Wehrturm - (Schritte) hier knackt es ein bisschen anders als in den anderen Räumen...

Die Installation besteht im wesentlichen aus kleinen Gerätschaften, ich weiß es nicht genau. Die bestehen aus na ja, was ich sehe ist eine kleine Batterie ein kleiner Stein, zwei kleine Kabel und so ein paar Widerstände oder so etwas aber ich weiß nicht warum das immer so koppelt. also ich halte mein Mikrofon mal an ein solches Element hin und gucke was es tut.

Klingt wie knarzende Bohlen ist aber elektronisch.

23.3

Dann gehe ich wieder runter. Das Quietschen kam tatsächlich von einer Rückkoppelung, weil die Kopfhörer mit denen ich abhöre nicht geschlossen sind. Ich gehe die Treppe weiter runter. Und werde mal sehen, was sich da im Keller tut. (Sirene Polizei...)

24.4

Ja, hier ist nur ein so elektronisches Bauteil Wie gesagt diese Klanginstallation ist äußerst minimalistisch.

25.5

Ja, soweit zu der Installatio von Felix Heß (Straßenlärm)

Wo ist denn der Felix Heß.

Keine Ahnung, ich weiß nicht mal wer das ist. Hat der die Installation gemacht. Oder..

Naja, da steht unten zumindest dran.

Ich bin auch hier nur ausnahmeweise aushilfsweise. Heute zum erstem Mal. Kurzfristig eingesetzt worden.

Ah ja, ich verstehe. Ich werde ihn anderswo suchen, vielleicht finde ich ja, und er wird mir erklären, wieso diese kleinen Dinger mit dem Straßenverkehr zusammengeführt werden müssen.

27.1

Im Bocksturm, ein genauso mittelalterlicher Stadtmauerturm wie der vom Bürgergehorsam. Über mir steht ein Herr, ich weiß nicht, ob es sich um Robin Minard handelt. Aber ich werde ihn gleich fragen. Oder ob es eine aushilfe ist, eine security, wie man so sagt. Wir werden es gleich erfahren.

Sind sie Robin Minard.

Nein, ist nicht da.

Er ist nicht da.

Nein.

Kommt der irgendwann oder wissen sie wo er ist.

Ich glaube er ist in der Lagerhalle.

In der Lagerhalle.

Ja, dann werde ich es dort versuchen.

Ja, versuche mal.

Ja, klar.

Ich schaus mir mal ohne ihn an.

Erste Etage links.

28.0

Danke.

Parterre sind ein paar Ritterrüstungen und ein paar Gewehre ausgestellt. Man muß wieder ein paar Treppen hochgehen. Hier zwitschert es schön. (ein bischen ein Geräusch wie im urwald bei Abenddämmerung). Schritte.

30.3

Es handelt sich um eine riesen Holzkiste, aus alten Bohlen, ich weiß nicht wozu die gedient hat. Als Gefängnis. Ich weiß es nicht. Schaut sehr sehr archaisch aus und in dieser riesen Holzkiste drei Meter breit, drei Meter hoch vier Meter tief hat Robin Minard hunderte von kleinen Lautsprechern hineingeworfen, die zwitschern, sie geben Laute von sich wie Zikaden ich stecke jetzt das Mikrofon, mal sehen, mal hören, mal

sehen was wir hören.

31.4 (zwitschern und plätschern)

32.9

So ist das natürlich nicht gedacht, denn das was man eigentlich hört, klingt eigentlich so.

33.5

Zwitschern und Glockengeläut.

35.3

Ich gehe mal noch einen Stock höher, mal sehen, ob da auch noch was ist. (Schritte - Glockenläuten...)

Ja, weitere Prangerinstrumente, offenbar waren die Bürger von Osnabrück sehr darauf erpicht, ihre Mitbürger zu erziehen. Dicke Holzblöcke, wo die Arme und Beine hinklemmen mußten. Somit denke ich, daß die Kiste da unten auch so etwas wie ein öffentlich ausgestellter Pranger waren. Eine Kiste, in denen man die Leute ausgestellt hat.

36.3

Also jetzt sind wir hier bei der Topophonieninstallation von Sabine Schäfer, begehbare Klanginstallation. Ja, und jetzt begehe ich einmal diese Installation.

(Straßenlärm, Tigerfauchen, Schläge, Donnerrollen,

38.0 (Stimmen im Hintergrund, Tür wird zugeschlagen... Weiter Gerede...)

38.5

Zweiter Versuch...

(läuft ziemlich lang ungestört durch...)

49.3

Das tiefe Horn ich weiß garnicht von wem, ich muß erst mal nachschauen. Unhörbare Monumentalität von Gunther Demnick. Ich gehe mal rein und höre, ob wir etwas hören...

(man hört etwas, hauptsächlich aber das Gebläse... und weniger den Ton, zumindest auf dem Diktiergerät...)

52.2

Das drei riesige Tuben kann man sagen, Baßtuben, Megabaßtuben, mit elektrischen Blasebälgen angetrieben, man kann sagen einem riesen staubsauger, der da Luft in diese Baßtuben hineinbläst, und das gibt dann diesen Klang in dieser kleinen Gymnasialkirche in Osnabrück.

54.3

Ich gehe hinaus auf den Platz wo ein Vogel zwitschert...

54.6

(Ich bin wieder drinnen...) Meine Stimme wird überlagert von verzerrten

Tönen, vielleicht auf der DAT nicht so ...
ununterscheidbares Rauschen und Dröhnen...
ohne jegliche Tonhöhenveränderung...

60.5

Wieder draußen auf dem Platz mit Vogelgezwitscher...

60.7

Anton Riedls Installation mit Flügel und Dröhngeräusch... irgendwas interaktives, was man einfach nicht versteht. Ich jedenfalls nicht und der Toningenieur auch nicht so weit ich mich erinnern kann... Ein Flügel also mit Dröhnen der auf irgendwas reagiert...

Gespräch mit Robin Minard

64.1

U: Sollen wir du oder sie sagen

M: Du ich glaube..

U: Gut... o.k.

Kannst du dich kurz vorstellen, wer du bist, was du machst...

M: Mein Name ist Robin Minard, ich komme aus Montreal Kanada, ich mache in der Klangart eine kleine Installation in dem Bockturm, ein alter Turm der eigentlich über Jahrhunderte für Folterungen benützt würde, ich habe den Auftrag gekriegt, in dieser Turm eine kleine Installation zu machen. Ich mache Installationen seit 12 Jahren, ungefähr und ich bin eigentlich ein Komponist, der nicht mehr nur mehr Konzertmusik aufführen könnte, aber wollte etwas ein bisschen über den Raum machen. Ich habe dann angefangen Kompositionen für irgendwelchen Raum. d.h. nicht mehr Komposition, die Spektakel sind, die ein Anfang und ein Ende haben, aber Komposition die irgendwelche Räume gestalten. Dadurch bin ich auf verschiedene Arten von Klanginstallation gekommen, und jetzt habe ich eben die Gelegenheit diese Alten Turm mit Klängen zu gestalten.

65.4

U: Ich glaube bei dieser Installation ist es wichtig nicht nur zu hören, sondern vielleicht sogar noch mehr zu sehen. Könntest du für Radiohörer beschreiben, was man da sieht.

M: Ich habe vor mehreren Jahren angefangen mit diesen kleinen Installationen auch bildende Elementen zu entwickeln. Natürlich ist das etwas anderes wenn wir Klänge im öffentlichen Raum und nicht im Konzertsaal spielen. Es gibt auch diese Elemente die Lautsprecher in den Raum auch zu integrieren. Erstmal die Klänge und zweitens die das Lautsprecher als ein bildende Element. Deshalb auch immer mehr und

mehr als ein wichtige Element meiner Arbeit diese Bildelement und in 94 habe ich einen Auftrag bekommen für Landesgartenschau in Paderborn, die einzige Herausforderung für diese Installation war, das sollte unauffällig sein. Und habe ich dann Lautsprecher in Treibhäuser eingebaut. Und die sind die waren und diese Treibhäuser waren 6 Monate draußen und da sind Pflanzen auch mit diese Lautsprecher gewachsen und ich bin ab die Zeit auch ziemlich interessiert auf diese

Zusammenhang zwischen Technologie und die Natur. also man kann eben mit Lautsprecher arbeiten die was für eine natürliche Vorleben, obwohl die nur nackte kabel und Lautsprecher sind. Und ich glaube diese konflikt der entsteht, daß man sieht etwas, das man weiß, es ist nur ein Lautsprecher, aber man nimmt das organisch wahr, ist in diese Stücke interessant. Was jetzt installiert im Bocksturm ist, ist ein

Bodeninstallation, die in einen Art Käfig stattfindet. Und hat auch eine organische Form wie Korallen oder Moos, der in diese Käfig wächst. Die Klänge sind auch synthetisch, aber ich habe auch so eine natürliche Form. ich arbeite da mit über tausend Lautsprecher. Und die sind eben in diese Box installiert. Die andere Sache ist, man guckt in diese Box rein mit den Ohren, und eigentlich guckt man mit die Ohren aber man guckt rein mit die Augen, obwohl das Stück schon etwas für die Ohren. Dieses Stück ist voll mit Kontributionen und es ist auch ein Spiel von einem Raum in einem Raum. Das war eine ganz schrecklicher Ort eigentlich der wo Leute gefangen würden und haben jahrelang in diese Box gesessen, und jetzt sind die Lautsprecher in diese Box installiert.

U: Was sind das für Klänge, ich habe selbst gerätselt, vielleicht ist das ja Absicht. Also irgendwas zwischen Zikaden, Meeresrauschen, Wassertropfen, so ein Gemisch.

M: Es ist etwas zwischen etwas. ... Das ist schon richtig. Weil ich versuche mit die Arbeit nicht etwas ganz deutlich zu machen als ein sozusagen eine Imitation von Natur. Ich versuche nur durch diese Klänge die Natur zu reflektieren, sagen wir. Wie die Lautsprecher die liegen am Boden und die sind eben nur als Lautsprecher zu sehen, aber man kann nicht vermeiden, daß man sie sieht als eine organische Struktur, wie die hingelegt sind. Und es ist für mich gleich für die Klänge, ich versuche daß diese Grenze zwischen was wir als natürlich wahrnehmen, und tatsächlich unklar zu machen. D.h. die Känge haben etwas natürliches, man kann sagen, sie klingen wie ein natürlicher Klang, obwohl die nicht ganz definierbar sind. Ich glaube, das macht die Ohren auch ein bischen auf.

69.2

Ein Ziel von meiner Arbeit ist, ich versuche nur bewußt zu machen, die Klänge sind sehr leise, die sind nicht überwältigend, die verbinden sich

mit dem Raum, und man muß sich auch ein bisschen anstrengen, zu hören. Ich versuche dadurch die Ohren zu schärfen und nicht daß man nicht weghört, daß immer weiter Reinhört. Wir haben so im Leben heutzutage soviel laute Klänge ich versuche mit sehr leisen Klängen zu arbeiten. Wir lernen immer mehr nicht zu hören. Und ich glaube, das ist auch eine Rolle von meiner Arbeit, wenn es eine Rolle haben kann.

U: Die sind so leise, daß ich - ich habe ein bisschen aufgenommen dort - Probleme hatte, das so aufzunehmen, daß sich das gegenüber dem Straßenverkehr der das Mikrophon einfach überschüttet mit seiner Präsenz, da hatte ich Schwierigkeiten dem demgegenüber eine Stelle zu finden, wo man hören könnte, aha da ist noch etwas anderes. Beim Ohr ist das etwas anderes, weil das Ohr sich auf das konzentrieren kann, was das Auge sieht. Wie funktioniert das technisch. Ist das einfach nur ein Band oder sind das viele Kanäle. Ich meine wenn man tausend Lautsprecher zur Verfügung hat, dann wäre ja die Verführung groß, eine Komposition für 1000 Kanäle zu machen. Ist das dabei.

70.7

M: Die Lautsprecher sind zusammengebunden in Gruppen von Lautsprechern. In dieser Installation laufen Tonbänder, mit also sechs Kanal von Tonbändern aus. Ich habe eine Installation entwickelt, die auch Wetterempfindlich sind, pflanzenähnliche Lautsprecherinstallation, die zu Temperatur und Feuchtigkeit sensibel sind, aber diese Installation läuft von Tonband ab. So eine Low-Tech-Installation. Wir brauchen das auch nicht, das alles High-Tech sein muß, und das läuft von drei Auto-reverse-Tonbandgeräten ab, und die Lautsprecher sind erstmal in meinem Atelier zusammengebunden in Netzen und ich bringe die an dem Ort und vernetze die wieder zusammen. Die sind sehr hochohmig und ich kann 100e davon in Reihe schalten.

71.7

U: Du hast gerade angedeutet, daß es noch eine Reihe andere Projekte von dir gibt. Also Installationen, die auf alle möglichen Umweltfaktoren reagieren. Ist das eine Spur in deiner Arbeit, wohin soll sie gehen.

M: Ich habe erstmal 1990 angefangen, eine Installation zu machen, die reagieren auf die Klänge in der Umwelt.

Das Die Idee kam ein bisschen von Eric Satie. Der erste Ambiente-Musik gemacht hat. Der hat ein bisschen beschrieben über diese Problematik, daß wenn er Klänge in einen Raum macht, das mischt sich mit andere Klänge, d.h. das ist nicht mehr ein Musik für einen Konzertsaal, wo die Leute hinsitzen, um die Musik zuzuhören, so eine privilegierte Situation, aber wenn man eine AmbienteMusik macht, der die Musik wird ein Teil seines Umgebungs. Und als Komponist muß man diese Umgebung auch in Betracht nehmen. Für Eric Satie war das natürlich ein bisschen problematisch weil es gibt

paar Geschichten über sein Musique d' Ameublement, so hat er es genannt, er hat angefangen, diese Musik zu spielen und sofort die Leute haben angefangen zu hören, ich denke, wenn er elektroakustische Musik gearbeitet hätte, das wäre nicht so problematisch, weil wir haben die Gelegenheit statische Klänge, Klangfarben in den Raum aufzubauen, und mit Klänge ganz anders zu arbeiten. Man müßte in der Zeit natürlich Musiker aufstellen. Das ist ein total andere Zusammenhang mit Zuhörer und Musiker. Und in der Zeit habe ich angefangen, diese Installation zu machen. Wo die einen Rechner hört was für Klänge in der Umgebung gemacht sind und reagiert auf diese Klänge, das wirklich diese Zusammenhang aufgebaut sind. Später dann habe ich mit diesen Pflanzeninstallation die logische Schritt, daß die wird wetterabhängig. Das ist auch eine Idee von sehr langsamen Strukturen. Wenn wir müssen mit diesem Gespräch in eine andere Richtung gehen, daß man nicht eine Musik für einen Konzertsaal macht, die zum Beispiel 15 Minuten lang ist, oder eine halbe Stunde, ein Stück ohne Ende, ganz andere musikalische Struktur auch. Und ich habe angefangen, diese musikalische Struktur in die Natur, d.h. daß die Installation verändert sich langsam mit der Veränderung von Licht, die im Raum stattfindet. Man könnte sich vorstellen, daß eine Installation wetterabhängig ist, und klingt anders im Sommer als im Winter, zum Beispiel. Und das wäre in der Natur diese ganz langsame Entwicklung finden, die nicht mehr mit einem narrative Form zu tun haben, aber mit einem sehr natürliche Veränderung.

U: Danke für das Gespräch...

74.7

Konzert von irgendwem, jedenfalls benutzen sie glaube ich auch midi-geräte, soweit ich mich besinne...

ca. bei 80 Ende Umbau

Das ist kein Umbau, sondern die "Installation" des Tonbandschleifenkünstlers - die kläglich scheiterte, weil sie mitten in einen Bühnenaufbaubereich gesetzt wurde...

86.9

U: Wird es sich noch verändern.

K: Das entwickelt sich immer weiter, dadurch daß das ja jetzt immer über den Lautsprecher wieder eingespielt wird, also das wird sich über jetzt noch eine etwas längere Zeit so entwickeln daß einen nahezu entropischen Zustand erreicht, das heißt du hörst dann irgendwann nur noch ein Frequenz die dann aus dieser Raumfrequenz herausgefiltert ist. Also diese perkussive jetzt zum Beispiel, das man hört, das Klackern, das wird wie im visuellen bei einem Weichzeichner immer mehr eingeebnet und ein gleichbleibendes Geräusch werden...

U: Kannst du gerade mal beschreiben, was du gemacht hast. Was genau sind die Komponenten, und Ausgangsmaterialien. ...

K: Vielleicht sollte ich System beschreiben und die Komponenten. Das Ausgangsmaterial ist eben ein analoges System, d.h. zwei Tonbandmaschinen, durch die beide gleichzeitig eine relativ lange 15 bis 20 Meter lange Bandschleife gezogen wird, das eine Bandgerät ist auf Wiedergabe, das andere auf Aufnahme gestellt. Die Bandschleife wird im Raum so installiert, daß sie Kontakte, Reibungspunkte zu dem Raum erhält, in diesem Fall der Vorhangstoff vom Fenster, oder eine Säule, um die das Band herumgeführt wird. Und diese einzelnen Kontaktstelle werden mittels Mikrophone und Kontaktmikrophon abgenommen, so daß das Band, das zum einen Tonträger ist zum andern gleichermaßen Erzeugerin der Töne ist, also Geräusche, die die Maschine erzeugt, sind das Material umgeht. Eine schließung des analogen systems...

U: D.h. das was man hört ist wesentlichen das geräusch, das die Technik der Wiedergabe erzeugt.

K: Nein nicht die Technik der Wiedergabe, sondern die Technik, indem ich sie etwas ausweite. Also in diesem Falle jetzt das die Endlosbandschleife durch den Raum führe. Und also die reine Wiedergabetechnik, das wären die Geräusche die immanent in so einer Bandmaschine sind, z.B. funktionsschalter, die an und ausgeschaltet werden müssen, oder das Laufgeräusch von einer Bandspule, also so eine Maschine ist auch voll von eigenen Geräuschen. In diesem bei dieser Arbeit habe ich mich aber jetzt auf die Geräusche von dieser ja wie soll ich sagen von den Berührungsstellen zwischen Raum und Material bezogen. Also es ist nicht das immanente Geräusch innerhalb der Technik, also das funktionale Geräusch.

89.5

U: Das mit dem Material das verstehe ich nicht ganz. Du meinst doch diese Stative, an denen das Bandmaterial schuppert.

K: Es sind diese Stative, es sind von dem Raum vorgegeben Umlenkpositionen, wie diese Säule oder das Fenster, an dem ich das Band längs führe oder diese stehlampe, die vorgefunden ist, also hier im Raum bereits vorhanden ist, und das ist eine Arbeit, die sich in verschiedenen Räumen realisieren läßt und jedesmal suche ich nach einem vorgefundenen Material und geb diesem Bandverlauf einen eigenen Weg. den Vorgegebenheiten des Raumes entsprechend. Ich wobei es wichtig ist, daß der Raumklang nochmal eine Komponente ist. Ich könnte das von dieser Maschine da direkt in diese per Aufnahme einspielen, das tue ich aber nicht, sondern es ist nur der Raumklang der da wieder neu eingespielt wird. Sonst wäre dieser Veränderungsprozeß nicht

vorhanden.

U: ...mit ... meinst du, die Mikrophone, die die Lautsprecher abnehmen.

K: Genau. Das ist übrigens möchte ich kurz noch verweisen auf die Arbeit von Alvin Lucier, I'm sitting in a room, das ist glaube ich das Prinzip, der er vor 20 Jahren angewandt hat, daß also hier als technische Grundidee noch zugrunde liegt. Und meine Arbeit, das ist eben die Ausweitung, daß ich sage eben diese Duplizität des analogen Bandmaterials Tonerzeuger und Tonspeicher gleichzeitig zu sein. Mit ein Grundgedanke dieser Arbeit war eben die Auseinandersetzung mal die Reflektion jetzt auch passend zur Klangart eben von neuen Medien.

Analoge Technologie ist ja im Moment in einem Zustand des Ablösens, also die digitale Technologie hat mittlerweile schon in sämtlichen Studios Einzug gefunden, und übernimmt diese Technologie und diese Technologie wird im Moment überwiegend als veraltet dargestellt und das ist ein Punkt, der mich interessiert, wo ich ansetzen kann. denn dieses Veraltet-Sein gibt wieder neue Möglichkeiten eigentlich über ein Medium zu reflektieren, das ist ein bisschen ähnlich wie das Scratching mit Venylschallplatten, das ist hochgekommen zu einem Zeitpunkt, als die CD eingeführt wurde, d.h. als eine Endwertung von Venylschallplatten stattgefunden hat und vor 20 Jahren oder so wäre das undenkbar gewesen, denn da waren Venylschallplatten stellen einen Wert dar und es hätte keinen Sinn gemacht für DJ's ihre eigenen Platten ihre Originale zu beschädigen und es gab allenfalls in den Clubs so erste Arbeiten wie Lang Griesche zum Beispiel der eben Schallplatten als plastisches Material behandelt hat und sie gebrochen hat und neu zusammengesetzt, also mit diesem Medium Schallplatte gearbeitet hat aber dieses Scetching das ist einfach durch dieses Ablösen der Technologie entstanden und so ein ähnlichen Übergangspunkt sehe ich eben auch mit analoger Technik. Und versuche eben das herauszuarbeiten, was analoge Technik oder das analoge Medium besser gesagt was das zu leisten vermag, nämlich diese Räumlichkeit. Diese Raumkomponente, die in einem digitalen System das immer kleiner und kleiner wird. Nicht mehr gegeben ist. Ich kann ein digitales System jetzt wirklich nur von der Hardware her oder von dem Medium selber nicht in einen Raum raustransportieren. Das ist so der Ansatzpunkt und so die Realisation mit dieser Arbeit, die ich auch betitelt hab mit als Musica analogica also eben eine konsequente Verarbeitung von einem analogen System als Klangerzeuger und Klanginstallation.

93.2

U: Das heißt in digitaler Technik gibt es keine mechanischen Geräusche mehr, sondern es gibt nur Information von Geräuschen, aber nicht

Geräusche, die selbst entstehen.

K: Nicht diese Dublizität des Tonträgers, also das wäre in der digitalen Technik ja dann die harddisc, die kann ich nicht so behandeln wie ich hier ein Magnetband behandeln kann, das ist so der Punkt. Also ein technisches Geräusch ist natürlich in der digitalen Technik auch jeder jedes Behandeln der Tastatur oder des An und Ausschalten des Computers, und so ich habe mit dem material auch schon gearbeitet, das ist ein riesen Klangspektrum, aber eben dieses die Harddisc läßt sich einfach nicht als Rauminstallation und Klangerzeuger in diesem Sinne jetzt durch so eine mechanische Auseinandersetzung mit vorhandener Architektur einsetzen.

94.2

U: Ist das denn, wie würdest du das bezeichnen, nostalgisch, oder warum machst du diesen Schritt zurück. Jetzt abgesehen davon, daß es mit digitaler Technik nicht geht, aber man muß auf den Gedanken, daß man sich jetzt mit diesen ablösenden verschwindenden Tonträgern beschäftigt.

K: Nostalgisch würde ich das nicht sagen, sondern mein Ansatz ist viel mehr daß ich mich der Klang der Dinge interessiert. Im weitesten Sinne und da ich eben mit diesem Medium arbeite, also mit digitalen und auch analogen Medien ist es für mich auch sehr naheliegend, daß ich mit dieser Dinglichkeit also der Dinglichkeit von technischen Geräten mich interessiere und die sind nicht nur zum Tonverarbeiten benutze sondern eben die eigene Klanglichkeit, damit untersuche und in diesem Fall für diese Realisation, habe ich entdeckt, daß eben die analoge Technik und zwar nur die analoge Technik die Möglichkeit einer solchen Realisation bietet. Also das das hat jetzt nichts damit zu tun, daß es nostalgisch ist, also erstmal qualitativ oder wertend das einsetzen würde, das ist glaube ich wenn man nostalgisch an etwas arbeitet ist es immer wertend. So zusagen das alte ist immer das bessere, oder so, das geht mir überhaupt nicht darum, sondern es geht mir nur darum die spezifische Nutzbarkeit von analogen Material und auch Klanglichkeit, spezifische Klanglichkeit... von analogen Material.

95.8

U: Der ästhetische Ansatz aber wäre dann sozusagen das Tonspeicher und Wiedergabesystem als ein selbstreferentielles System. Also als ein System, das auf sich selbst weist, in sich selbst den Selbstzweck hat, und nicht Symbol von etwas anderem ist.

K: In diesem Fall ja. Genau. Mit Symbolik tue ich mich sowieso schwer. Auch in anderen Arbeiten oder bei der Beschäftigung mit anderem Material, da ich denke Klang hat immer nur seinen Eigenwert, und was wir machen, also diese Assoziieren von Klängen, das ist eine Sache die

ist nicht immanent in den Klängen enthalten ist. Klänge können funktional sein wie ne Autohupe aber Klänge funktionieren nur im Kopf wenn sie assoziationen hervorrufen wie zum Beispiel das Meeresrauschen das man auf Platte oder eben über Lautsprecher in irgendeinem geschlossenen Raum hört, ist ein Rauschen und es ist nicht das Meer. Das ist ganz faktisch. Wenn sich jemand sich dabei erinnert und im geistigen Auge einen Sonnenuntergang am Strand oder sowas assoziiert, so ist das jedem selbst überlassen, aber im Material selbst erstmal direkt nicht enthalten. Und mich interessiert das Material dann zu führen, daß es wertfrei ist, und daß ich es wieder künstlerisch und kompositorisch bearbeiten kann.

97.6

Pfeifen des Tonbandes... (klingt wie ein Tieftauchstation mit Echolot...)

98.6

Ende

Gespräch mit Erwin Stache

U: Beucha. Wie hats dich denn nach Beucha verschlagen...

S: Ich bin vor elf Jahren hergezogen aus dem einfachen Grund weil ein guter Freund von mir ein älterer Mann den ich kennengelernt hab hier Orgel gespielt hat und er einen Nachfolger brauchte, wir hatten hier die Orgel repariert, das hatte mich sehr interessiert, als Instrument und natürlich auch war das eine schöne Beschäftigung, ein Abenteuer sozusagen, und dabei habe ich diesen alten Kantor kennengelernt, und da gings darum seinen Posten zu übernehmen, und das habe ich auch gemacht, und deswegen spiele ich sonntags die Orgel.

U: Immer noch.

S: Immer noch, im Moment ist hier gesperrt, aber ich hab jetzt hier auch in der Nachbargemeinde noch soweit ich kann, ich kann natürlich nicht jeden Sonntag aber soweit es sich einrichten läßt, mache ich das, ich mache es eigentlich auch immer recht gern noch. So, ... naja.

U: Jemand der dich überhaupt nicht kennt, der fragt dich, was machst du denn, was erzählst du dem.

1.4

S: Es wird immer schwieriger, weil das anfangs hatte ich mich mit Musik vor allen Dingen mit Musik beschäftigt, hab also war Jazzmusiker, was jetzt auch nicht mehr stimmt, das heißt also es ist eine Mischung zwischen Musik und Klanginstallation geworden. D.h. also Live-Performances szenische Konzerte, aber ich hab natürlich auch 2 Jahre kleine Kunstvideos gedreht, Regie geführt, und hab auch an nem Theater gearbeitet, auch als Theatermusiker, aber auch als Coregisseur und Installateur für so ganz besondere Stücke. Jetzt grad letztes für ein Novalisstück, also von der Seite gibt es immer mehrere Begriffe, aber Musiker und Klanginstallateur oder Klangobjekte. Bau oder so...

U: Ein Klangobjektbauer.

S: Es klingt ein bisschen volkstümlich. Aber... kann man schon so sagen, weil ich die Sachen alle selbst baue. Das wird oft als Nachteil angesehen, weil ich also mich theoretisch mit den Dingen beschäftige aber dann eigentlich auch ziemlich praktisch dann dort beginne zu arbeiten, manchmal auch zu basteln, manchmal überwiegt das eine, überwiegt das Praktische und manchmal überwiegt das Theoretische, und dazwischen suche ich halt so ein Gleichgewicht. Und hab deswegen auch immer sehr viel zu tun, weil ich man kann es auch schwer vermitteln, und oder vielleicht sind das auch die Sachen, die das so in dieser Note, in dieser besonderen Note vielleicht auch halten, daß ichs wirklich auch selber mache, jede Lötstelle, fast jede mechanische Arbeit dran, an diesen Sachen...

U: Das Theoretische. Mir is nehmen wir das Beispiel eben dieses Novalisstückes oder Performance. Also da ist ja auch wieder alles drin, ne, es ist Installation drin, man kann diesen Tisch einfach so stehen lassen, und dann kommen die Leute und spielen damit selber. Dann ist es eine Installation. Oder... ach...

S: Das ist auch schön, ne... Das sind die Überraschungen in Beucha.

U: Damit hätte ich ja nicht gerechnet. Das ist wahr. ...

S: Das hat sich eben die Natur so ein bisschen wieder zurückgeholt. Die Steinbrüche hier. Das finde ich ganz gut. Das überwuchert alles. Das ist noch an.. Ja, mit dem Novalisprogramm, da muß ich natürlich dazu sagen, das diese Geschichte war natürlich eine Bearbeitung des Stückes, das Stück selber ist ja im Jenaer Theaterhaus aufgeführt worden und wird noch aufgeführt, in der Spielzeit. Dort war es ähnlich, nur ist der Tisch dann dort nicht da im Theater. Das ist also das sind schon getrennte Sachen. Also das versuche ich dann auch bestimmte dinge miteinander zu konfrontieren. Das also die Schauspieler und dieses Stück Novalis mit einer Klanginstallation von mir. Wie diesem Tisch. Das war also an diesem bewußtem Tag war das also diese Koppelung der beiden Sachen. Das ist aber auch so ein Beispiel, wo ich also mit Sven Schwörtke zusammen Regie geführt habe, und zwischen den und dann selber noch mitgespielt habe, aber als Darsteller und eben auch noch die Klanginstallation oder diese Klangobjekte dort mit konstruiert habe, obwohl am Theater gab es auch ein paar Unterstützungen rein technischerseits, also da waren bestimmte Sachen wurden als Requisiten auch gebaut.

5.5

U: Muß man das verstehen, was du hast dieses Stück mit diesen Novalis-texten, was wohl darum ging, das Männerfrauenbild in Novalis-texten sozusagen zu kondensieren auf das wesentliche oder auf das aberwitzig Abenteuerliche, was da drin steckt, und dieses Stück war als Textkollage fertig, und dazu hast diesen Tisch dazugebaut, muß ja immer Radio. Das ist ein 17 Meter langer Tisch war das...

S: Ne, 27 Meter...

U: 27 Meter?

S: Das sind 9 mal drei Meter. 27 Meter. Man muß es vielleicht trennen.

U: Da sind Strippen, an denen manchmal Sachen dran waren, manchmal nich. Mal eine Tasse dran, mal wars nur ein Metallring, da zog man da konnte man dran ziehen und die Tasse hochheben, und dann kam ein kleiner Sample aus einer elektronischen Kiste.

S: Entweder das oder ein Stück ja Sample in Form von Klang Ton oder auch Sprache ich hatte ja auch diesen einen Kneipentisch dort rekonstruiert, d.h. ich hab also verschiedene Sachen aus

Sprachelementen aus Kneipengesprächen aufgenommen, man konnte sich also ein bisschen aber es hatte jeder Tisch auch so einen eigenen Charakteristik, es gab auch welchen mit Schaltern, die gar nicht über Samples funktionierten, oder auch diese Sache, dieses Hupenklavier, was verschiedene einzelne kleine Spielzeughupen da zum Tönen gebracht wurden, aber im Prinzip das ist eigentlich ein geschlossene Installation, die als solche immer mal aufgebaut wird, die eigentlich mit dem Stück gar nichts zu tun hat. Mit dem Novalisstück. Das Novalisstück ist eine Inszenierung am Jenaer Theaterhaus gewesen, mit eigenem Bühnenbild, mit Bühnenbildner auch, aber auch verschiedenen Instrumenten entworfen und entwickelt.

7.6

U: Das war dann sozusagen eine Parallelaktion. Dieser absurde Effekt der entsteht, wenn ein Schauspieler sozusagen unwillkürlich während er seine Frau anbetet, und sagt du bist die einzige und du bist diejenige, die mich erst zum Leben gebracht hat also durch die Liebe zum Tode und dadurch zum Sein, oder irgendso etwas, da hebt er unwillkürlich eine Tasse hoch und man hört eine Motorsäge... Dieser absurde Effekt war gar nicht geplant sondern entsteht einfach durch die Parallelaktion.

S: Er war beabsichtigt, deswegen habe ich es ja gemacht. Also mich interessiert natürlich immer auch also eigentlich nie das Abgeschlossene, also das Stück ist abgeschlossen, das ist fertig, und wird jetzt so gespielt, und wenn einmal die Probenzeiten vorbei kann man eigentlich nichts mehr dran machen, das bedaure ich immer, weil man dann immer noch auf Ideen kommt, hinterher... und deswegen wars für mich einfach mal interessant wie wirkt das auch vor allem für die Schauspieler, die das gar nicht groß üben konnten, was passiert mit denen, wenn sie auf einmal an so einer Tafel stehen, wenn sich das Bühnenbild ändert, wenn die Situation anders ist, das ist ja auch dann eine Breite, also eine Bühnenbreite von 27 Metern, das ist ja och schon ganz schön viel. Man muß dann auch schon ganz schön hin und her gucken, als Publikum, und das Experiment, eigentlich ist es das Experiment, was mich daran interessiert, und es ist eigentlich aufgegangen, so wie ich es mir vorgestellt hatte.

8.9

U: aufgegangen heißt, daß diese was ich jetzt Parallelaktion nenne, daß da viele Sache herausgekommen sind, sozusagen zufällig, ... halb zufällig. Du konfrontierst etwas fertiges mit etwas das offen ist. Unberechenbar ist...

S: Ja genau, was für also für das Publikum ist es für sich abgeschlossen. Die können das jetzt nicht nachvollziehen. Aber für mich ist es sehr interessant wie nochmal die Texte die also in dem inszenierten Stück

eine bestimmte Funktion haben auch eine bestimmte Atmosphäre auslöst wie die nochmal dadurch nochmal eine andere Beleuchtung bekommen. Also das stelle ich also gerade Text, der erstmal absurd wirkt, aber auf einmal gibt es ganz ernsthafte Bezüge, und dann wird es wieder ganz leicht, und wieder ganz wieder ganz genau, und also es stellen sich Dinge her, die so in der Inszenierung garnicht vorhanden waren. Auf die man auch eigentlich nicht kommt. Sondern man muß einfach man muß eben mal die Schauspieler in diese Situation hineinbegeben, und dann wird man sehen was passiert. Also das ist diese Art von Konfrontation zeigt auch aus dem vorhandene Material was da noch möglich ist. Vielleicht ist das ein bisschen wirr, aber also von der Seite wurde also erstmal wars für mich interessant an dem Tisch zu machen, was ist überhaupt auch möglich, auch szenisch an dem Tisch möglich und die andere Seite war eben was passiert mit dem Stück Novalis dabei. Wenn wir es mit verwenden.

10.5

U: Der Tisch als solcher ist ja relativ unstrukturiert. Also man zumindest dann wenn das Publikum hinget, dann zieht jeder an den Knöpfen, und das dröhnt und das klingt lustig...

S: Buffet eben...

U: Eine Schlacht...

S: Ja, wenn zu viele da sind vor allen Dingen.

U: Eine Schlacht am tönenden Buffet. Das war deine ursprüngliche Vorstellung. Kannst du das erzählen. Oder war es einfach so ich mache jetzt ein Tonbuffet, und dann sehen wir mal was rauskommt. Alle Register ziehen, die möglich, weil du hast ja so die ganzen Maschinen im Laufe deiner Zeit entwickelt, und ich denke mal daß dieser Tisch ungefähr das repräsentiert, was du so an Klangerzeugern gefunden hast im Laufe der Jahre.

S: Eher nicht, weil der Tisch die Klangerzeuger sind ja eher eingeschränkt. Das heißt das beschränkt sich auf Soundmodule auf Samples und auf ein paar Orginalgeräusche, wie von diesen 220 VoltSchaltern, die ich nicht zum Schalten benutze sondern die beim Schalten Geräusche abgeben logischer Weise, die dann elektronisch wieder verändert werden verfremdet werden, also vom Klang her ist es eher nicht das was ich bisher verwendet hatte, sondern eher elektronische Klänge, ich hab ja auch sehr viele mechanische, oder zumindest elektromechanische elektroakustische Instrumente Objekte gebaut. Mir war das Bild eigentlich sehr wichtig. Also ich wollte einfach mal dieses Menu also eine Art Klangmenu in dieser Form versuchen, und mir war auch klar was passiert, wenn dort 100 Leute drangehen, oder weiß jetzt nicht wieviel es waren vielleicht auch

weniger, oder ...

U: Labskaus...

S: Das war klar, da wird eben dieses Durcheinander passieren. Und das aber interessant war, durch diese Länge gab es doch konnte man es klanglich voneinander noch trennen. Das heißt also wenn man an einem Tisch stand es war auch interessant man konnte auf seine Sachen hören, ähnlich wenn sich viele unterhalten, man hört immer auf das Gespräch, was man gerade führt und das andere ist Kulisse sozusagen. Also und das ist halt nur noch das ist nur schön in der Hinsicht, daß ich mich freue, wenn sich die Leute freuen dort oder wenn die was davon haben, aber das Interessante ist für mich natürlich das Bild erstmal gewesen, und von den Klängen her, das was man dann damit machen kann. Also ich denke, das ich in Zukunft auch versuchen werde dort eine Inszenierung direkt für den Tisch noch zu schreiben und zu machen, wirklich ein Theaterstück mit dem Tisch als Bühnenbild, so das wäre...

U: Der Tisch dann als Orgel.

S: Sozusagen, wo dann wirklich dann auch Stücke dran machen ...

U: Hat das nichts damit zu tun, ich meine du hast vorhin erzählt, daß du hier Organist bist an der Kirche. Die Frage ist dir wahrscheinlich schon 20 Mal gestellt worden, oder 120 mal, also die Orgel ist ja eigentlich auch so ein Instrument wie dieser Tisch, man drückt irgendwo auf einen Knopf, oder eine Taste und dann kommt ein Ton raus. Es hat diese Vorliebe für mechanisch elektronische Instrumente hat das was mit deinem Organistendasein deinem Achtelorganistendasein oder was ist das, eine Achtelstelle.

S: ne, das weiß ich nicht, ich glaube ein 10tel. Aber das ist ja... naja, auf jeden Fall ziemlich Nebenberuflich von der ursprüngliche Wunsch war der vom Klavier ausgehend dort also dieses Instrumentarium irgendwie zu erweitern, daß man nicht nur diese 88 Tasten nur hat sondern noch mehrere Manuale oder Pedale, also ich hab dann auch mit Fußschaltern so gearbeitet ich arbeite heute noch mit Fußschaltern...

U: Es hat tatsächlich auch damit zu tun, mit der Orgel irgendwie...

S: Jetzt komisch jetzt wo du es sagst, also sicherlich im Unterbewußtsein, also was mich an der Orgel fasziniert hat, war daß also der Körper und der Geist, also wenn man Bach ne Triosonate spielt, ist ja sehr kompliziert, und man braucht auch lange dazu, um die einigermaßen hinzukriegen, aber die Faszination war für mich, daß beide Hände und die Füße sind beansprucht, also eigentlich alles und man muß im Kopf noch das Notenbild verarbeiten, und vielleicht auch noch die musikalische Struktur, dabei verfolgen und das natürlich also das war für ein Reiz wirklich alles auszuschöpfen was man an Bewegungsmöglichkeit an Schalt- und Klangmöglichkeiten hat, und das

hat die Orgel eigentlich schon ziemlich perfekt beim Klavier es hat eigentlich jedes Instrument beansprucht, das meine ich jetzt garnicht, aber die Mehrstimmigkeit also Vielstimmigkeit, die man dadurch schaffen kann, eben da schon mal drei Stimmen drei Systeme zu koordinieren, drei Systeme auch lesen zu müssen, und also ähnlich wie auch ein Dirigent, mit dem Orchester wenn er ein Orchester dirigiert, das verfolgt, so habe ich dann vom Klavier ausgehend mir auch immer mehr Zusatzgeräte aufgebaut, die auch noch möglichst sehr differiert differenziert vom Klavier es ist sehr verschieden ganz andere Klänge mit sich bringen anders klingen anders rauschen, tönen, und versuche bei meinen Live-Auftritten das praktisch dieses komplexe Gebilde einfach nur zu koordinieren, daß man das irgendwie in den Griff kriegt, daß man es strukturieren kann, und daß man es benutzen kann..

U: Kannst du mal für einen Hörer, der das nie gesehen hat, ... ich meine ich war bei dem Leipziger Konzert, wo du da inmitten eines Chaos sitzt, also rundherum irgendwelche Maschinen, von denen man erahnt, daß sie Klänge geben könnten, aber kannst du so eine Installation mal versuchen zu beschreiben, was da alles versammelt ist, und wie das wie du das dann zum Zusammenklingen bringst. Ich meine du hast ja vielleicht auf einer deiner beiden CDs vielleicht ein Beispiel, wo man das Ergebnis dann hört, das du da vielleicht jetzt beschreibst. Nimm ein Beispiel eines der Stücke, die auf den Cd's ist, was da für ein Aufbau dafür notwendig ist.

16.9

S: Ein Stück, das jetzt für Klavier direkt konzipiert ist, das sind erstmal die Tasten des Klaviers, und dann hat ist also die beiden Fußpedale vom Klavier und daneben ist ein Brett mit vier Schaltern, wo ich also einzelne Tapes irgendwie spontan mit einschalten kann, dann habe ich also noch einen Fußschweller, wo ich Effekte ein- und ausblenden kann, das heißt ich kann das Klavier ziemlich genau auf den Ton genau einmal in natura bringen, und einmal wenn ich den Effekt einschalte sozusagen den Ton verfremden. Also ich kann praktisch zwischen präparierten Klavier und Orginalklangklavier umschalten sozusagen, und dann gibt es ein Kurbeltonband, also eine Kurbel, wo ein Tonband abgespult werden kann, dann habe ich also vier Hebel, die auch rechts daneben stehen, so wie ein Traktor kann man fast sagen, wo ich also Tonbänder auch ein und abschalten kann, aber gleichzeitig auch die Geschwindigkeit steuern kann, also damit auch die Klänge von tief nach hoch oder also schnell und langsam und solche Steuermöglichkeiten habe und dann ist dann links neben dem Klavier ist da noch das ganze Mischpult, wo ich also dann immer noch 8 Kanäle live noch abmischen muß sozusagen, das ist also einiges...

U: Parallel...

S: Zum Spielen immer mal wieder was umstellen muß, das etwas lauter, also das Klavier kann ich ja schön piano und forte kann ich ja schön dynamisch spielen, aber die elektronischen Sachen, da muß ich immer mal was verändern, das mache über die Fußpedale oder eben über das Mischpult, also das wäre so eine Sache, und ganz zum Schluß stelle ich dann noch meine mechanische Hand, die also dann immer noch zwei Töne auf das Klavier mitschlägt, aber das ist dann auch schon wieder ein spezielles Stück, so aber das ist so in etwa der Aufbau um das Klavier herum.

18.8

U: Geht es darum sozusagen den Klang des Klavier zu erweitern, um das, was man parallel dazu noch machen kann.

S: Ja, und eben mit gehts eben also ich wollte mir diesen Wunsch erfüllen, auch als Dirigent zu improvisieren, zum Beispiel also daß man auch wenn man spielt eine Phrase, also ich hab ja auch eine formelle Vorgabe habe ich mir meistens gemacht, d.h. also ich verwende nicht immer alle Effekte oder alle Möglichkeiten, sondern ich schränke das vorher ein, daß ich das auf Klavier plus vier fünf andere Sachen beschränke sagen wir mal sagen wir mal und dann aber dann gibt es ganz schöne Entwicklungen, ich bin also in der Lage da relativ spontan die Klänge zu verändern, zu variieren, oder mir selbst auch Stolpersteine zu legen das ist für mich auch spannend, wenn es dann zum Teil sich so wegdreht und so und immer komplizierter wird, dann ist es wieder ein Stoperstein und dann habe ich auch ein Partner, wenn man es solistisch spielt, ist ja immer das Problem...

19.9

U: Die Tücken der Technik..

S: Die Tücken nicht nur der Technik, auch die formellen Tücken, die einfach entstehen, durch das die Klanganhäufung...

U: Was ist denn so eine formelle Tücke... ja, wollte ich gerade fragen..

S: Das ist zum Beispiel, wenn ich Klavier spiele und fange an mit dem Kurbeltonband, und leg dort eine Struktur drunter zum Beispiel auf dem Tonband ist Schlagzeug aufgenommen, einfaches Schlagzeug, was natürlich durch die nicht gleichbleibende Geschwindigkeit als so eine Art Holpern verstanden wird, und dann habe ich noch eine Hand frei, sagen wir mal, zum Klavier spielen, und dann wenn ich zwischendurch praktisch relativ in gleichen Abständen immer noch etwas einblende, oder ausblende, und so und dann komme ich auf einmal dahin, daß ich auch keine Hand mehr habe, möchte aber noch etwas neues dazu machen, oder so, muß also eine Sache aufgeben, und dafür eine andere verwenden, also das sind nicht nur technische Grenzen, sondern man

nicht mehr machen, und muß also einfach neu koordinieren, und dann habe ich mir also zum Beispiel diese Tonbänder die von diesen Hebeln aus steuerbar sind, da weiß ich nicht was drauf ist, das sind eigentlich so solche Sache was heißt, ich kann darauf zurückgreifen, und das ist es sind 45 Minuten Material, aber das wechselt alle drei vier Minuten, also ich kann mir das einfach nicht merken, wie was jetzt gerade dort in verschiedenen Geschwindigkeiten abgespielt wird, aber ich kann es ganz bewußt ein und ausschalten, also ich schalte etwas ein und weiß nicht genau, was es ist. Das ist dieses Prinzip und dadurch gibt es eine neue Inspiration auch, wieder oder eine neue Reaktion, von mir, also ich muß, das ist ja das, wenn man solistisch spielt, daß man entweder spielt man etwas ab, feste Stücke, das geht auch, ...

U: Das hat sowas manchmal wie - na ich denke an Charlie Chaplin, der mit der Leiter kämpft, also diese Art von Komik, ich vermute mal, du weißt davon, und du setzt es auch so ein. ...

21.9

S: Ja, ich habs denn och mitgekriegt, irgendwann, daß das zum Teil auch komisch oder auch heiter vielleicht ist heiter auch ein schönes Wort dafür. Ich habe natürlich nichts dagegen. Es ist natürlich genau, man baut sich etwas auf, was dann absurd wird, weil man es nicht weiterkommt, oder man muß etwas neues erfinden, man muß wirklich spontan drauf reagieren, und das ist ja das, wo ich sage, wenn man keinen Duopartner hat, mit dem man frei improvisiert, also auf seine Dinge reagieren kann, dann ist das natürlich eine ganz wunderbare Methode sich selbst immer wieder überraschen zu lassen. Oder sich selbst von den eigenen Sachen inspirieren zu lassen.

22.6

U: Wie bist du denn darauf gekommen, auf diese Art von Basteleien oder von diesen Zusatzgerätschaften. Wir hatten uns vorher doch darüber unterhalten, daß es in der DDR - es gibt ja so diese Vorurteile,...

S: Damit lebe ich, kein Problem...

U: Aber du hast es selbst erzählt, deswegen habe ich ein ruhiges Gewissen, äh, daß viele Wissenschaftler in der DDR deren Forschungen gerade nicht gewollt waren, oder die man nicht verwenden konnte oder für die kein Geld da war, oder und so weiter, daß die dann ihren Job mehr oder weniger also so abfeierten und dann zu Hause angefangen haben irgendwelche Basteleien zu machen, oder man mußte einfach improvisieren, weil es eine Mangelwirtschaft war, gewisse Sachen gab es nicht, und dann mußte man erfinderisch sein, um sich da trotzdem die Vergnügungen zu verschaffen, die man eben haben wollte.

Deine Apparaturen sehen schon ein bisschen so aus als käme das aus dieser Tradition, d.h. also das wäre vielleicht die Frage, wenn du nicht

*Aber eine
Duopartner
würde er
gerne!
wollen!*

in dieser Mangelwirtschaft angefangen hättest, was glaubst du, wärest du dann jetzt mit Macintosh und Protools und diesen Highend Softwaregeschichten unterwegs und nicht mit diesen mechanischen selbstgebastelten Aperaturen, die teilweise Schrott zusammengebastelt sind, also oft sind es objets trouvés, da wäre es dann wiederum dadaistisch, ja.... was meinst du dazu...

24.4

S: Das kann man auch wieder nicht sagen, aber ich denke schon, ich hätte das Physik- Mathestudium was ich ja angefangen habe, hätte ich vermutlich nicht so schnell abgebrochen, wenn also die Aussichten besser die Aussichten auf wirkliches Ausleben der Kreativität wenn die besser gewesen wäre also - es ist sicherlich das Ergebnis ist auch Folge der Vergangenheit, das ist ja auch im Westen auch nicht anders. Man hat bestimmte Bedingungen und setzt sie ein oder wehrt sich, oder wie auch immer, je nachdem wieviel Energie oder Kraft man hat, was man für ein Rückrat hat, und für mich war es in der DDR wirklich die einzige Möglichkeit einigermaßen Freiräume zu finden. Und die in dem Moment, wo ich Musik gemacht habe oder in dem ich angefangen habe Stücke zu schreiben vor allem im Jazzbereich, und das war das hat mir sehr viel Spaß gemacht und was man ja hatte im Gegensatz zu heute, ist ja die Zeit und die Konzentration, auf bestimmte Dinge, also man hatte

...

25.5

U: Das was du vorhin sagtest, Kost und Logis frei...

S: Zum Beispiel, das war auch so ein Ding, also wenn man jetzt natürlich nicht ein Farbfernseher für 7000 Mark wollte, dann war es wirklich sehr preiswert hier zu leben, also das waren nicht die Probleme für mich, also für mich gabs die Probleme daß ich nicht aus dem Land rauskonnte, daß ich nicht die entsprechenden Bücher bekommen habe, Information und so weiter, d.h. ich hab es eben wirklich auch autark ganz selbstständig entwickelt, also ich hab Tanguely oder so davon wußte ich überhaupt nichts, daß es solche Leute gab, also das war bis 88 87 88 wo dann so ein bisschen was rüber kam, hat man also wirklich selbstständig in dem Kämmerlein kann man schon sagen angefangen zu forschen zu probieren, und dann ist es sind die Dinge sicherlich vielleicht nicht immer ganz neu aber sehr eigenständig sehr persönlich das sind so ganz selbst erfundene Geschichten, und das hat sicherlich auf jeden Fall was damit zu tun, angefangen hat es natürlich damit, daß man einfach Geräte, die es in der DDR nicht gab, ob das ein Mischpult war oder ein Verstärker, daß man die halt sich nachgebaut, also ich hab dann angefangen, mir die einfach so also normale Geräte nachzubauen, einfach weil das preiswerter war, oder für mich ich hatte nicht so viel

Westverwandtschaft, die mir das hätten schicken können und damit hat es angefangen, daß ich dann natürlich, wenn ich die Geräte schon einmal nachbaue, dann gleich in meinem Sinne verändere, daß ich also da nicht nur den Verstärker baue sondern eben verschiedene Eingangsstufen, Filter, gleich so mache und experimentiere wie ich sie eben für meine klanglichen Vorstellungen brauche, so das.. und dann wurde es immer individueller... Und jetzt ist es so, daß ich natürlich keine Geräte, die es zu kaufen gibt, nachbauen würde, sondern ich versuche natürlich jetzt auch aber natürlich auch mit den Mitteln, die ich jetzt habe, also ich habe zum Beispiel Schrott nie eingesetzt, weil es Schrott war, sondern weil es das beste Material war was es zu DDR-Zeiten gab, also das interessanteste na das interessanteste nicht aber das es gab einfach nicht kein Aluminiumprofil zu kaufen im Laden man mußte also auf den Schrottmarkt gehen um es kriegen, also es ist keine Haltung, daß ich jetzt praktisch Schrott verwende, weil das nicht mehr gebraucht wird, oder weil das Abfall ist oder weil das von der Gesellschaft weggeworfen wird, das war nie der Ansatz für mich...

28.0

U: Und inzwischen, ich meine dieser eine Finger, der auf das Klavier haut, da sind ja auch, altes Holz ist glaube ich dabei, und alte Jarniere, also da - es sieht nicht so aus, als wärst du zu OBI gegangen und hättest dir das alles gekauft.

S: Na, ich hab noch soviel da, das muß ja auch irgendwie weg (lacht) Ich habe inzwischen wirklich soviel jetzt angehäuft, also aber ist ich finde auch ...

U: Du kannst auch nichts wegwerfen...

S: Schwer, ja,... ich muß jetzt ich muß einfach jetzt schon sehr sortieren, sonst wird das immer schlimmer, das bedrückt mich dann auch zu viel. Also jetzt bedrückt auch Abfall und auch verrottete Dinge, also das hat hängt auch einfach mit dem Zerfall der DDR auch zusammen es hat einen ja auch bedrückt, alles, was rostig war, alles was kaputt war, weil es ganz wenig Ansätze gab wo etwas repariert wurde, also das war nicht diese Exotik, die vielleicht der Westbesucher, wenn er in den Osten kam, das er einfach gestaunt hat, Mensch soviel kaputte Häuser, auf einmal wo kann man das schon live erleben, also...

U: Besser als in Hollywood...

S: Das dieses Bild das kann ich mir jetzt vorstellen, das muß umwerfend gewesen sein, also in der Hinsicht gucke ich eigentlich auch nach neuen Materialien und freue mich auch darüber, also und mach da keine Unterschiede mehr es ist natürlich nur in dem Fall natürlich so, daß ich noch so viel vorhanden habe und Dinge und das ist natürlich auch was besonderes ist, wenn man sie findet, das ist für mich natürlich

auch schöner als wenn ich sie bewußt vorher bestimme, also da gibts auch noch mal eine kleine Inspiration also es gibt Objekte, die ich nur darauf hin entwickle, weil ich etwas gefunden habe oder weil es eine bestimmte Konstellation von Gegenständen einfach dort auf meinem Boden dort gibt oder...

29.9

U: Eine Frage, die gern immer wieder stelle, und die selten verstanden wird, mal gucken, was jetzt passiert, wie ist das mit der Harmonie. Also bei Leuten, die Geräuschen arbeiten. Geräusche haben zueinander ja irgendwie einen unbestimmbares Verhältnis. Also es gibt schon Geräusche, die zueinander ähnlich sind, und da kann man Gruppen bilden und Abstufungen und so etwas, aber gerade du, der du jetzt vom Orgelspiel kommst, die ja so ein wie soll ich sagen so ein Sediment ist von kosmologischen Vorstellungen, taucht bei dir dann so etwas wieder auf, also wie zum Beispiel bei diesem Tisch, daß du da eine Art von Geräuschkosmologie bauen möchtest, also so etwas Orgelähnliches, eben nur mit Geräuschen.

30.7

S: Das ist eigentlich ähnlich vergleichbar mit dem nicht ausschließliches Verwenden von Abfall. Also mir gehts ^{mit} nur darum Geräusche zu verwenden, oder auch Klaviertöne zu verfremden, oder elektronische Klänge zu nehmen, mir gehts schon auch immer um eine gesamte Geschichte auch um eine Verbindung von ganz klaren Tönen, Klängen und dann ein langsames oder auch spontanes Übergehen zu Geräuschen also auch immer so ein wie steht ein Klavierklang jetzt wie bei dem einen Soloabend wie steht der Klavierklang da, wenn man ihn umbettet mit Geräuschen was kriegt er dann für eine Funktion, und also so und dieses immer auch in dem Zusammenhang wenn man es heraus wenn man es mit einer Geschichte verbindet, mit einer anderen Situation, also ist ja auch richtig, daß man in eine ich habe da mal in einem Gästebuch mal so eine Meinung, da stand dann drin, die Sachen von dem Künstler sind sehr interessant und dennoch kreativ das fand ich auch gut, und dann stand drin, nur ist die Harmonie seiner Töne nicht ganz reel. Und das fand ich wunderbar, deswegen heißt auch das Programm, was Vermonaorgel und diversen Klangerzeugern mache das heißt auch die Harmonie der nicht ganz reelen Töne, so also ich wehre mich natürlich auch immer mal was die Harmonie anbelangt weil man sie eben so gewöhnt ist, weil der C-Dur Akkord eben oder nicht nur der C-Dur-Akkord überhaupt Akkorde sind natürlich in fast jeder Musik bisher drin gewesen, zumindest in der älteren also es gibt einfach so viele Beispiele davon und man ist es eben über sagen wir mal sowas da weiter zu machen, aber wenn man ihn noch nie vorher gehört hätte wäre

es auch wieder sehr interessant, so, und in der Hinsicht,...

32.8

U: Du meinst also, die Verwechslung ist, daß die Leute das, was in der Musik ja Kultur ist, also Tonhöhe zu messen und Proportionen auf ganzzahlige Vielfache und Teilungen und so weiter zu beziehen, ...

S: Diatonische...

U: Das ist ja Kultur, und es wird für Natur gehalten. Während wenn du jetzt Geräusche in den Konzertsaal bringst, oder in ein Museum oder wo auch immer du eine Installation aufbaust, halten die das für willkürlich, ... nicht natürlich...

S: Ja, das wirds wohl sein (lacht) Das ist schon, aber das finde ich schon auch gut, also zum Beispiel auch der Zufall, das ist ja auch so ein Thema, ich hab ja auch Musikmaschinen gebaut, die also wirklich auch Kugeln auf Saiten fallen oder wo ich als Programmscheibe Brot oder so eine Art Oblate verwende, oder was weiß ich, wo also auch Strukturen entstehen, die nicht gewollt sind, so ist auch manchmal so ein Zusammenwürfeln von Klängen, die man kennt, und elektronischen Klängen, und vielleicht auch Geräuschen die man so in dem Zusammenhang noch nicht gehört hat, oder die einem fremder sind, je nachdem was sich das Publikum anhört, also ich gehe da natürlich von mir aus, so und ich bin, und ich spiele seit meinem achten Lebensjahr Klavier, und hab natürlich auch verschiedene Literatur so da durchgemacht, und das hat natürlich auch geprägt, und irgendwann gibts dann auch diese Befreiung und man freut sich über das erste Cluster am Klavier, das ist einfach jünger, die Geräusche und auch die Elektronik zum Beispiel, das ist für mich natürlich viel spannender, sage ich mal, als das herkömmliche Instrument, aber die Verbindung dazwischen, das finde ich sehr interessant, daß auch zwischen diesen ganzen Geräuschen auf einmal ganz einzelne klare Töne auftauchen, und klare Strukturen, und das kann eben live machen, durch diese ganzen Möglichkeiten der Fußschalter, kann ich da also blitzschnell dort hin und herschalten und das Klavier einmal als elektronische Apperatur hörbar machen und einmal so als Klavier wie man es eben kennt. Jetzt vom Klang her...

35.0

U: Ich hatte vorher ja noch, also jetzt nähern wir uns langsam dem Ende, ich hatte vorher noch den Preetext erwähnt, Ich hatte vorhin erwähnt den Preetext, den ich für diese Sendung habe schreiben müssen, und in welchem ich dann über die Natur des Lautsprechers nachgedacht habe.

Der Gedanke war, normaler Weise ein Lautsprecher so wie er bei Radios eingesetzt wird oder im Autoradio oder wenn man sich zu Hause eine CD anhört, dann soll der Lautsprecher eigentlich verschwinden. Als Instrument. Also ein guter Lautsprecher ist der, der sich selbst

unhörbar, der möglichst rein wiedergibt, was da eben simuliert werden soll. Dann gibt es einen Schritt weiter in der elektroakustischen Musik, da ist der Lautsprecher schon mehr gefragt, weil man weiß, daß je nachdem, wie man einen Lautsprecher aufstellt, welchen Typ man wählt, etc. diese Musik eben anders klingt, d.h. dieselbe, derselbe Datensatz auf einer CD oder einer DAT oder wie auch immer mit verschiedenen Lautsprechern wiedergegeben ist dann eine völlig andere Musik, kann sein. Und bei der Installation, also bei der Klanginstallation, die du ja auch machst, also bei dir ist das so ein Zwischending zwischen Konzert und Installation oder Performance aber da tauchen auch Lautsprecher auf, die als Lautsprecher auftreten, ich denke da jetzt zum Beispiel an diesen ferngesteuerten Wagen, also da ist der Lautsprecher ja als Kunstobjekt auch gemeint. Also man nimmt nicht den Klang wahr, den der Lautsprecher wiedergibt, sondern man nimmt den Lautsprecher wahr, der dann außerdem noch einen Klang macht.

36.8

S: Also das ist, nur zur Korrektur, ich hab ich mache auch reine Klanginstallation, ne, nur das so zur Information und Konzerte also es ist nicht immer beides zusammen. Aber an sich arbeite ich nicht so oft mit dem Lautsprecher als Objekt, d.h. also weder optisch noch akustisch nur habe ich nichts dagegen, wenn es dann so wird. Also wie bei dem Sänger, das war wirklich ein Zufall, ich hatte nichts anderes da, und habe dort also so eine scheppernde Box reingemacht und hab das Band, der Inhalt ist praktisch ein fahrender Sänger der also über die Bühne fährt als schwarzer Kasten, und dort Opernarien schmettert und dann natürlich dadurch daß das so verzerrt klingt und so klirrend hat das natürlich ein eigenen Charme, und es wird auch so ad absurdum geführt, und das ist das ist sehr schön, in der Hinsicht stimmt das natürlich, in der Hinsicht stimmt das natürlich, aber ich hab's eigentlich vorher nicht geplant gehabt, ich wollte eigentlich das schon, daß das erstmal richtig singt, und dann probiere eben auch wieder aus und gucke was damit passiert, aber an sich es der Lautsprecher ...

37.9

U: Dann war es eher ein Fehler...

S: Das war eigentlich eher ein Fehler, ja, ja, eigentlich eher so...

U: Aber die Panne fandest du dann ganz interessant... und hast es zugelassen..

S: Ja, denn oder noch ausgebaut dann noch so ein bisschen, dran rum gefeilt, daß es noch mehr, daß man erkennt es ja total als Sänger, aber irgendwas ist das ist eine wunderbare Stimme im Original, man weiß das auch oder vermutet es aber wenn man das halt so hört, und dann dieser absurde Kasten noch, wird das eben ganz eigenartig, und tritt

aber in meinem Konzert als Duopartner auf sozusagen auch, und aber
jaja das sind eben auch so Zufälligkeiten, also wo ich auch ganz froh
drüber bin, daß ich mir nicht unbedingt ein Thema nehme also es gibt
natürlich Themen, wie mit dem O-Ton-Buffer, das ist ganz klar, das
liegt, das kann auch ganz klar beschreiben, aber es gibt auch dabei dann
beim verwirklichen einer Idee sehr viele Aspekte, die unklar sind und
die das ganze auch noch fördern können, oder in meinem Sinne
weitertreiben. Das liegt aber auch dadran daß ich selber baue, also es
wäre was anderes, wenn ich einen Auftrag gegeben hätte, wäre das
scheinbar eine ganz klare Stimme geworden, im Kasten eben, also
fahrenden schwarzen Kasten, und so ist es hat das ein eigenes Ohr, oder
wie auch immer bekommen...

39.3

U: Suchst du manchmal nach Lachern, also denkst du dir, das könnte ganz
lustig werden, das mögen die Leute und dann kommen sie eher um auch
die ernstesten Inhalte mitzunehmen, also wie ist das Verhältnis zwischen
Humor und Ernst bei dir... Kannst du wahrscheinlich nicht beantworten,

...

S: Ist schwer, weil ich mach das eigentlich erstmal nicht für das
Publikum, also ich mache etwas und dann lache ich mich selber dann
darüber kaputt, weil dann gelingt irgendwas oder gelingt etwas nicht,
und könnte und es ist so grotesk, daß ichs dann natürlich schön finde
und auch weiter dran bleibe und mich natürlich auch freue über die
Reaktion des Publikums aber es ist erstmal so eine Sache um mich auch
selbst zu erheitern, oder also das ist wie wenn man in eine Höhle
hineingeht, erstmal wird es ganz dunkel, und ernst oder wie auch immer
oder man sucht etwas, und weiß garnicht wie tief das ist, oder wie
weit man da reingehen kann, vielleicht ist auch gleich Schluß mit
dieser Idee, und dann kommen vielleicht ganz komische Dinge zustande,
weil man je nachdem, wie man das beeinflusst, vielleicht ist das
Beispiel jetzt auch nicht so gut, aber daß man erstmal selbst die
Erfahrung macht und selbst darüber lachen kann, und dann natürlich klar,
unheimlich Freude verspürt, weil man das auch natürlich vermitteln
kann, diesen Spaß', es gibt ja auch soviel Gags die man im Leben hat,
oder in der Familie oder wie auch immer oder unter Freunden, die man
einfach nicht erzählen kann, wenn man sie am nächsten Tisch erzählt,
lacht keiner mehr drüber, aber wenn das natürlich funktioniert also mit
diesen eigens erlebten Spaß, oder dann ist es gut, und dann und ich hoffe
ja auch immer, daß es dazwischen liegt, das sind ja nicht nur
aneinandergereihte Gags oder so, sondern es kippt ja auch immer wieder
um, so für mich auch, so das ist also wie mit dem Sänger, das ist ja
erstmal grotesk das Bild, es wird darüber gelacht, aber dann kann ich

dort egal welche Harmonien ich dazu spiele, es paßt immer irgendwie, und es entsteht eine Art eigenartige Musik, die man wo man garnicht wo ich zumindest garnicht sagen kann, wie funktioniert das eigentlich, also wieso kommt, es ist ähnlich wie beim durchgehenden Baßlauf der Jazzler, die also die atonal einfach walking-bass spielen, das funktioniert irgendwie immer, man kann improvisieren, was man will, so und das geht mit solchen Sachen auch und dadurch kriegt das noch mal einen anderen Aspekt so, ja, was will ich damit sagen, aber es erstmal für mich da, und dann gucke ich was passiert. Wenn ichs jemanden vorstelle. Oder eben vorführe...

42.0

Sam Auinger Musik - Schiffsdisko Sanssouci

47.00 fröhliche Klänge mit zugespielten Samples/Stimmfetzen...

48.9

U: Heute ohne Internet...

A: Ist schon dabei, ist eh klar, das Internet ist da, wir holen uns immer wieder Sounds vom Internet..

U: Was war des zum Beispiel..

A: I waaß net was der Dene grad auf der was der Dene grad füra homepage hat, waaß i net, is der Dene, der Dene spielt einfach mit, wir wissen net, was er uns schickt, ...

U: Ach so, du hörst es garnicht, was da für Töne kommen übers Internet.

A: Wir hörens auf einem Monitor, wenn wir vorhören...

U: Ach so, er lädt es gerade...

A: Es ist live, es ist alles live, er holt irgendwelche Sachen runter, die am Netz passieren...

U: Und die speist ihr auf den Groove auf den Baß...

A: Wir haben Delays und verschiedene Geschichten,

49.7

Musik geht weiter... langsam...

50.2

Samples - Sirenen - Stimmen - Schiffssirene...

51.3

Einblenden eines ostinaten Linie

59.7

Ein paar rhytmische Überblendungen, Schläge, Knarzen oder sowas, während der steady beat durchläuft - dann wieder so eine Soundmischung von allem möglichen, wie Katzensounds... und Menschenmengengemurrmel - dann wieder ein steady beat, und es geht weiter mit Rhythmusmaschine

62 Ende...

Auinger/Hauskonzert

0.6 Ende der Musik irgendwie.. leise Schritte, Vögel...

Summton...

Schritte...

3.1

Neuer sound...

U: Kannst du nochmal beschreiben, was ihr gemacht habt.

H: Das Hauskonzert war eine monophone Komposition für Internet, die in

einer modularen Struktur gemacht worden ist, live ins Internet eingespielt worden ist, und die Struktur also die Dauer und die Partitur dieser Musik ergab sich aus dem letzten Hauskonzert, wo eine Diskussion stattfand. Das ist also mitgeschrieben worden, Farben zugeordnet und das dann wieder Klängen

4.0

U: D.h. die Geräuschzuspielungen die Veränderung im Klang, die da passiert sind, entsprachen jeweils den Wortbeiträgen, ist das richtig.

H: Die entsprachen insofern Diskussionsbeiträgen, als der Diskussion wer wann wie spricht, amal vorgegeben hat, welchen Klang man nimmt, für welche Farbe für welche Person, und wie der dann gehandhabt wird.

U: Wie kann man das sich vorstellen an einem Beispiel.

H: Na man kann sich vorstellen, daß in einer Diskussion in unserem Sprach und Kulturraum meistens ein Mensch redet, der eigentlich seine Meinung sagt, das entspricht also auf eine Art mehreren Blöcken, die hintereinander kommen.

4.9

U: Und dem habt ihr jeweils bestimmte Klangfarben oder so etwas Klangmaterialien zugeordnet. aha. Und wie ist das mit dem Internet. Es wird eingespeist in das Internet. D.h. heißt doch eigentlich erstmal nur, jeder der mag, der einen Anschluß hat, kann sich das jetzt rauskopieren.

H: Er konnte sich das live anhören, und kann sichs anhören bis zum 27. da bleibts in voller Länge dort.

U: Die Reaktionen die aus dem Internet kommen, speist ihr die dann wieder in eurem nächsten Konzert, oder ... oder ist das nur ein Kommunikationsdraht sozusagen, den ihr verwendet.

H: Naja, da wir als Komponisten noch in der Phase der Entwicklung sind fürs Internet, deswegen auch auf die homophone Struktur gekommen sind, und die Reaktionen, die zurückkommen nicht nur klanglich sind, sondern es schreiben auch welche e-mails oder manche Leute sprechen so wie wir jetzt, dann kommt das was man festhalten kann auf unsere homepage, was eine Rubrik Fundus gibt, wo sich das dann unter Reaktionen findet.

6.0

U: Es ist also kein Live-Interaktives- Internetevent, das hier stattfindet, sondern im Prinzip doch so wie Telefon, ersteinmal, nur mit Klängen, mit den Möglichkeiten, dies da gibt.

H: Es ist insofern nicht so wie Telefon, da es zwar live ist, aber nicht eben interaktiv.

U: Es ist nicht interaktiv. Was heißt monophon, das verstehe ich nicht.

H: Wenn man von Stimmen spricht, sagt man menschliche Stimmen, drei Leute die gleichzeitig singen, verschiedene Linien, verschiedene

Stimmen, das ist polyphon, eine Stimme, die ein Ding sagt, so wie ich jetzt, das ist monophon.

U: Ahja.

H: Das hat damit zu tun, das ist der Umrechnungsalgorithmus fürs Internet um dieses Livesoundevent zu ermöglichen, sehr sehr komprimiert, und daher das am besten klingt, wenn man mit einfachen leicht wiedererkennbaren Sachen arbeitet.

U: Das ganze Projekt steht im Zusammenhang wie soll man sagen eines übergeordneten Projektes, das sich Berliner Theorie nennt. Kannst du etwas dazu sagen, was meint Berliner Theorie.

7.2

H: Ist gleichzeitig der Name vom Zusammenschluß der beiden Komponisten Sam Auinger und Rupert Huber, und beschreibt auch gleichzeitig oder ist auch gleichzeitig der Name für dieses Projekt über die Zeit, was eben 12 Hauskonzerte umfaßt und 6 Monate quasi vom Nullpunkt, man spielt ein Konzert ins Internet bis zur Entwicklung einer Komposition und Klangsprache fürs Internet.

U: Was soll am Ende dabei rauskommen. Also wie kann man sich diese Klangsprache vorstellen. Oder wißt ihr das noch garnicht.

H: Wir ahnen und wir wissen den Zweck, dens hat, wir wissen warum wirs machen.

U: Ihr ahnt, was ahnt ihr.

H: Da muß ich jetzt ein bisl privater werden, wenn ich ein Stück schreib, dann hab ich ab einem gewissen Punkt, was noch lang im Entstehen habe ich einen Klang im Kopf, bevor ich überhaupt anfang konkret damit zu arbeiten. Und sagen wir des ist ungefähr jetzt der Status.

U: Auf dem Weg zu dem Klang, der sich entwickelt.

H: Na, die Idee ist da, und gewisse Abdrücke so wie diese Partitur und soweit sind da, und es geht jetzt auch jetzt weiter das man das realisiert, wobei der praktische Nutzen natürlich ganz eine pragmatische Ebene ist, wenn man das verwirklicht was Internet kann, und zum Beispiel in drei verschiedenen Städten ein Konzert miteinander spielt, mit drei Musikern, dann muß man sich irgendwie verständigen. Klanglich auch. Nicht nur mit Worten. Und deswegen ist es unter anderem nötig, daß man so eine Sprache zur Diskussion stellt, sage ich einmal.

U: Das probiert ihr jetzt aus. Wie das geht. Danke....

9.3

U: Jetzt wird die Komposition eingespeist in das Internet. Aber leider nur Mono, weil das Internet im Augenblick zumindest in dem hier gewählten Format mono ist. (Klangbeispiel)

Gespräch S: Schäfer

U: Kruschtel Kruschtel jetzt warten wir erst noch eine Minute...

Eine deine Klanginstallation nennst du Topophonie Nr. 3 - es gibt also mehrere Topophonien - Topophonie leitet sich wohl aus dem Griechischen her, Topos für Ort phonie für den Klang also Klangort. Ähm kannst du was dazu sagen, was du mit diesem Begriff Klangort beschreiben möchtest.

S: Topos ist in dem Fall eben der Ort des Lautsprechers - ich hab ja verschiedene oder mehrere Lautsprecher immer in einem Raum in unterschiedlichen Konfigurationen je nach Architektur des Raumes und insofern ist dann eben jeder Lautsprecher die Klangquelle als ein Punkt der sozusagen im Zusammenhang mit dem anderen Lautsprecher dann die Klanglandschaft die Orte, die beschrieben werden können darstellen. Allerdings muß man sich das nicht nur linear vorstellen, daß jetzt der Klang über alle Lautsprecher sozusagen nacheinander kreist oder springt, sondern es sind dann wirklich alle Möglichkeiten vorhanden, d.h. der Klang kann auch auf allen Lautsprechern sein, er kann sich verdichten, er kann sich wieder zusammenziehen, er kann sich an bestimmte Punkte des Raumes ziehen, und das ist dann auch für den Zuhörer ganz interessant, wenn im Raum sich befindet, weil er kann dann seine eigene Hörposition finden...

2.1

U: Die Hörposition des Zuhörers verändert die Wahrnehmung der Klänge im Raum. D.h. was du komponierst ist sind Klangbewegungen im Raum sich auch noch verändern wenn sich die Position des Zuhörers verändert.

S: Sagen wir mal besser noch, der Zuhörer kann verschiedene Hörperspektiven einnehmen, und je nach Klanginstallation kann das sehr sehr unterschiedlich sein, was er dann im Raum wahrnimmt. Ich hab schon Klanginstallationen gemacht, wo man sogenannte Naherlebnisse hatte, d.h. wenn man sich dem jeweiligen Lautsprecher nähert, hört man in der Tat etwas bestimmtes, das man im Raum im Gesamtkontext gar nicht wahrnehmen kann, das ist einfach ein Fernerleben und ein Naherleben gibt, es gibt aber auch Installationen, die mit sehr großformatigen Bewegungen arbeiten, d.h. konzertante Klanginstallationen, für große Räume, wo dann einfach auch große Gesten im Raum stehen, und wo man auch von einem Ort sitzend dann die Klanginstallation erlebt. Das sind eigentlich so zwei verschiedene Arten von Klanginstallation, die ich grundsätzlich arbeite, das eine sind die begehbaren Raumklangkörper, und das andere die konzertanten Klanginstallationen.

3.4

U: D.h. also der - Erfahrung von elektroakustischer Musik, die das ja auch ist, was du da machst, du nimmst Klangmaterialien, aufgenommene Klänge oder synthetisch hergestellte Klänge, die du dann weiter arbeitest, der zusätzliche Schritt, der in deinen Kompositionen mit dabei ist, ist daß die Erfahrung von Bewegung des Klanges im Raum Teil hat an wie soll ich sagen ästhetischen Aussage des Stückes. D.h. wenn dieselbe Komposition nur über zwei Lautsprecher oder über einen Lautsprecher, z.B. über das Radio wiedergegeben werden würde verliert die Komposition diese ästhetische Dimension.

4.4

S: Das ist natürlich auf alle Fälle der Fall obwohl eigentlich ich in der Zwischenzeit festgestellt habe, weil ich der Zwischenzeit auch von jeder Raumklanginstallation eine Stereoproduktion herstelle, daß eben das eine eigene Qualität erhält, dann diese stereophone Fassung, aber in der Tat man kann meine eigentlichen Klangkunst nur authentisch im Raum erleben, weil ich arbeite ja auch mit dieser Sinnlichkeit, daß der Zuhörer die Bewegung im Raum erfährt und dadurch auch noch einmal ein ganz anderes Moment in die Rezeption hineinkommt, d.h. er wird vom Klang vom bewegten Klang berührt. Und das spielt natürlich auch nochmal eine große Rolle für mich, auch wenn ich die Klangkomposition anlege von vornherein, ich selber lasse mich natürlich auch inspirieren, von den architektonischen Dimensionen von den Qualitäten des Raumes, und insofern ist natürlich die Klangkunst so wie sie entsteht vom Prozeß her im Denken des Klanges des bewegten Klanges im Raum und zwar des spezifischen Raumes für den ich eben dann den jeweiligen Auftrag erhalte eine Raumklangkomposition zu entwerfen.

5.6

U: Die Klänge, verändern sich auch während der Bewegung, oder?

S: Die verändern sich manchmal, in dem Sinn daß ich sie schon was die Klangerzeugung angeht prozeßhaft anlege. Aber ich arbeite natürlich auch mit dem Moment des daß die Klangfarbe sich dadurch verändert, dadurch, daß sie sich bewegt, und daß sie eben durch die Bewegung auch geprägt wird. Also zum Beispiel ich kann mit meinem Raumklangsteuerungssystem einen Klang eigentlich einen durchgehender Klang ist, genauso den Klang in ein Stakkato verwandeln, wenn ich entsprechend das Aufgehen in der Dynamik des einzelnen Lautsprechers und des Schließens so gestalte, daß immer wieder eine kleine Pause ist, und die nächste und der nächste Dynamikaufgang im nächsten Lautsprecher dann eben mit dieser kleinen Pausen versehen ist, und dadurch eben durch diese Bewegungsprogrammierung auch die Artikulation des Klanges sich verändert, also das ist unterschiedlich, je nachdem, eigentlich mischt sich immer alles, d.h. auf der einen Seite ist

es natürlich die Klangproduktion an sich die angelegt wird in Kontext zu der jeweiligen Klanginstallation, d.h. die Klänge sind inspiriert eben dadurch daß sie für bestimmte Räume gemacht sind, und zum anderen die Klänge an sich verändern ihre ihre Gangart, dadurch daß sie im eigentlichen Aufführungsraum dann sich bewegen. Und natürlich auch wieder durch den Zuhörer, der dann eben unterschiedlich selektiv auch wahrnimmt, was natürlich auch sehr wichtig ist, d.h. die Rezeption ist immer wieder eine ganz andere, selbst wenn der Zuhörer dasselbe, dieselbe Klanginstallation meinetwegen zwei Stunden später nochmal besucht, kann er unter Umständen ganz andere Dinge nochmal im Raum erleben, wie er sie vorher hatte.

Also insofern ist es auch eine Möglichkeit gerade bei diesen begehbaren Klangkörpern durchaus auch immer wieder sie zu besuchen, und immer wieder andere Klangerfahrungen und Klangerlebnisse da zu haben.

7.8

U: Du sagtest vorhin, daß du die Komposition auf die Räume hin entwirfst, für die ein Auftrag da. D.h. daß man im Prinzip dann die Klanginstallation von einem Raum, in dem die Uraufführung stattgefunden hat, diese Installation garnicht so ohne weiteres in andere Räume umsiedeln kann. Woran liegt das, worin liegt die Schwierigkeit einer Transplantation einer Installation in einen anderen Raum.

8.4

S: Da ist zum einen zu berücksichtigen, es ist durchaus möglich daß eine Klanginstallation in einem ähnlich gestalteten Raum also mit ähnlicher Akustik und mit ähnlichen Maßen durchaus aufgeführt werden kann und dadurch eben vielleicht ein bischen anders klingt, bischen anders auch wirkt, das ist gehört auch zu meinem künstlerischen Konzept, daß eben der Aufführungsraum an sich, die Komposition trägt, und insofern ist es durchaus möglich, daß eine Installation auch an anderen Orten wieder aufgeführt wird, wenn die Bedingungen einigermaßen sind, so wie sie im Aufführungsraum waren. D.h. also wenn ich eine Klanginstallation gearbeitet habe für einen sehr halligen Raum, und auch mit diesen Resonanzen dieses halligen Raumes arbeite, dann ist es natürlich auch wichtig, daß die Wiederaufführung in einer entsprechend ähnlichen Akustik stattfindet. Aber weils hier eben nicht um wissenschaftliche Darstellung von Dopplereffekten zum Beispiel geht ist für mich nicht die das absolute Reflektionsverhalten das muß nicht immer authentisch sein des Raumes, sondern ich spiele auch mit der Qualität, daß die Komposition sich verändert, weil sie eben in diesem anderen Raum dann auch aufgeführt wird.

9.6

U: Bleiben wir noch einen Moment bei der zusätzlichen ästhetischen Erfahrung einer Raum- einer Bewegung des Klanges im Raum. Was hast du dir da eigentlich für Möglichkeiten dieser Raumklangbewegung, die da mit irgendeiner Weise sprechend wird: Das Kreisen, von oben nach unten, von links nach rechts von vorn nach hinten gehen ist äh ich meine äh welche ja - gibt es das, aus deiner Kompositorischen Erfahrung heraus so eine wie soll ich sagen von Alphabet, von Bewegungen, die für dich zusammenhängen mit bestimmten emotionalen Qualitäten zum Beispiel.

10.7

S: Ganz grundsätzlich so kann man das nicht sagen, weil es hängt wirklich davon ab, welche Klangqualitäten oder Klangcharaktere ich damit kopple. Die Bewegung an sich erstmal ist ja noch nichts. Sondern sie ist nur dann was, wenn sie im Kontext zu der entsprechenden Klangqualität gesetzt wird, allerdings kann ich vielleicht mal ganz grundsätzlich noch sagen, für mich eigentlich die große Inspiration überhaupt, warum ich das entwickeln wollte Anfang der 90er Jahre, daß ich gemerkt habe, zum einen daß eben digitalisierte Klänge hoch geeignet eben für die Raumklangkunst, weil die absolute Synchronisation zwischen Klangbewegung und zwischen Klangerzeugung möglich ist, und dadurch auch eine Quasiorganik selbst bei abstrakten Klängen, evozierbar wird, das andere ist, daß ich eigentlich ein ganz normales Phänomen mit in die Kunst reinnehmen wollte, das heißt wir alle Menschen wir kennen dieses Phänomen, wenn wir auf der Straße laufen, egal wo wir uns befinden, wir kennen den bewegten Klang, immer gibt es Geräusche, Klänge, die bewegt sind, eben durch fahrende Autos, durch um den Kopf kreisende Fliege, wie auch immer, also genau diese Erfahrung, die jeder von uns kennt, die auch in die Kunst mit rein zu nehmen, und sie einzuarbeiten, und dadurch auch ein ganz anderen Zugang zu finden, zu der Kunstform d.h. ein offenes Tableau zu schaffen, daß unbedingt jetzt nur für Fachleute rezipierbar ist, sondern da kann im Prinzip auf unterschiedlichsten Ebenen kann diese Installation erfaßt werden, also vom Hochintellektuellen bis hin eben zum rein sinnlich erfahrbaren Klangzustand, in dem man sich einfach befindet, und wo man trotzdem das Gefühl hat, ich kenne das, da bin ich eigentlich zu Hause, weil das ist etwas, was immer wieder erlebe, daß der Klang sich um mich herum bewegt, und deshalb war ich sehr motiviert, diese Gefühle mit hineinzutragen. In so eine Klangkunst so eine digitale Klangkunst, und da genau die genuinen Aspekte auch herauszugreifen. Und sie umzusetzen und die künstlerische Qualität auch umzuwandeln.

13.0

U: So eine Klanginstallation geht ja davon aus, daß der Besucher irgendwann hineingeht, eine Weile da bleibt, und dann wieder geht. D.h.

du kannst nicht voraussetzen, daß der Zuschauer der Besucher gerade zum Anfang deiner Komposition da erscheint, und sie hört bis zum Ende. Wie gehst du damit kompositorisch um, denn es sind ja Kompositionen, die bestimmte Strukturen haben, die bestimmte Reihenfolgen haben, die ja klar zyklisch sind, also diese Zuspierungen von deinen Harddiscrecordern und welche Maschinen das auch immer sind, laufen dann als lops, es fängt immer wieder von vorne an, aber wie löst du das Problem der permanenten Einstiegsmöglichkeit.

13.9

S: Im Prinzip bedient das eben einen großformalen Ablauf, der davon ausgeht, daß es weder ein Anfang noch ein Ende gibt, und daß es möglich ist, einfach mittendrin einzusteigen und ein Stück von diesem lebendigen Klangkörper mitzubekommen, und dann wieder wegzugehen. Das ist auch wie die Begegnung mit einem Menschen, ich treffe ihn auch in irgendeinem Kontext, ich kann mit ihm kommunizieren, ich bekomme genau das in dem Augenblick mit, wo ich eben auch selbst anwesend bin, und ich entferne mich irgendwann, ohne zu fragen, ob ich jetzt wirklich den ganzen dramatischen Ablauf des menschlichen Charakters mitbekommen habe, und das ähnlich auf die Musik übertragen. Versuche ich einfach zyklische Formen zu entwerfen, die überhaupt nicht davon ausgehen, daß man einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende mitbekommen muß, und das geht eigentlich sehr gut, in sofern daß man anfängt, dann zum Beispiel in energetischen Strömen zu denken, Klangverdichtung Ausdünnung von Klang, und also prozeßhaftes Denken, und dann auch wirklich das so anlegt, daß eigentlich das überhaupt kein Thema mehr ist, ob man da jetzt ein Anfang oder ein Ende erlebt, weil man geht in diese Klanginstallation hinein, und man erlebt sie und das ist ein Körper der lebt, ob egal ob jetzt jemand da ist oder ob nicht oder ob nieman in der Installation ist, es ist einfach anwesend und kann rezipiert werden, egal zu welcher Zeit.

15.4

U: Die Installation in Osnobrück, spielte sich in einem mehr oder weniger verdunkeltem Raum ab, in dem man mehr oder weniger nichts sah, bis auf ein paar Scheinwerfer in verschiedenen Farben, soweit ich mich erinnere, also eigentlich ein abgedunkelter Raum, d.h. mit wie soll ich sagen Archtiketur des Raumes spielte diese Installation sehr sehr wenig, man hatte eher den Eindruck, daß der Raum als Raum weggeschoben werden sollte und man sich konzentrieren kann so mehr oder weniger mit verschlossenen Augen auf das, was sich dann klanglich abspielt. Es ist aber meines Wissens in deiner Arbeit nicht immer es gibt auch Beispiele von Installationen, wo das das Optische sehr wohl eine Rolle spielt. Kannst du davon etwas erzählen.

16.2

S: Das sind nur zwei verschiedene Punkte, das eine ist, wenn der Aufführungsraum an sich für mich keine ausgeprägten Charakter aufweist, dann tendiere ich eher dazu eine Klanginstallation zu entwickeln, die den Raum in seiner Architektur an sich erstmal ausschließt, d.h. es gibt Molltonabhängungen, oder es gibt oder es ist auch die Verdunkelung und eher ganz ein grundsätzlicher Ansatz von dem es ist eine gewisse Raumdimension und eine gewisse Akustik gegeben und damit wird gearbeitet, d.h. der Raum der architektonische Raum an sich wird in seiner Sinnlichkeit ausgeschlossen und so war das zum Beispiel auch in Osnabrück. Dann gibt es aber Räume, die haben eine ganz starke architektonische Qualität, und da lasse ich mich dann auch drauf ein und dann geht es auch durchaus darum, daß man diesen Raum erfaßt, und in welcher Form dann visuell inszeniert wird, das ist sehr unterschiedlich, aber manchmal mache ich dann auch Kooperationen mit Künstlern aus dem Bildbereich oder Bildmedienbereich und es wird sozusagen auf der visuellen Ebene ein künstlerisches es wird also auf der visuellen Ebene ein künstlerisches Moment gefunden, das sozusagen ein Pendant bildet zu dem was ich zu der Architektonik klanglich entwerfe. Also ich möchte mal ein Beispiel dazu bringen, damit es vielleicht ein bisschen konkreter wird. Ich habe für einen Museumsraum zum Beispiel eine Installation gemacht, dieser Raum war 15 Meter hoch, hatte einen extrem langen Nachhall, und es ging darum, daß einfach eine Klangfarbe immer wieder diese 15 Meter hinabstürzte und sich wieder hinaufzog, ich hab dann zusammengearbeitet mit den Künstler Werner Zeh, der eben ein entsprechendes Lichtobjekt entworfen hatte dann damals dazu, ein Stroboskop, das ab und zu eben diese Lautsprecher sollte anblinkte, und das eben aber unbedingt nicht in Synchronisation mit meinem fallenden Klang aber vom Habitus natürlich doch sehr ähnlich das fallende und sich wieder hinaufziehende Stroboskop, das visuelle Moment war, das dann in dem Raum auch die Qualität entwarf, die wichtig war, um einfach dieses visuelle Pendant zur Klanginstallation zu haben. Insofern kann man sagen, fällt das wirklich auseinander, einerseits Räume die wirklich an sich keine interessante Qualität haben, und wo die Klanginstallation an sich dann gesetzt wird....(Sturzgeräusch...)

U: Ja, du wolltest erzählen, was du da machst...

S: Zur Zeit beschäftige ich mich mit der Entwicklung einer neuen Klanginstallationsgattung, ich nenne das als Arbeitstitel Hörbilder, und zwar ist das besondere daran, daß die Lautsprechermatrix zweidimensional angeordnet ist, d.h. die Lautsprecher sind zum Beispiel an der Wand montiert, und man muß sich nun vorstellen man hat in diesen Fall 11 verschiedene Lautsprecher, wohl des gleichen Typs und die sind auf einer Fläche von 2 auf 5 Metern montiert und ich kann nun den Klang ganz beliebig über diese Lautsprechermatrix bewegen und dadurch eigentlich einen weiteren musikalischen Parameter in die Komposition einführen. D.h. die Klangbewegung prägt auch sehr stark den Gestus der Komposition. Was das besondere ist, im Gegensatz zu den Rauminstallationen, die ich früher gearbeitet habe, die ich natürlich auch weiterhin arbeiten werde, ist folgender Punkt, der Zuhörer hat eigentlich alle Lautsprecher in seinem Gesichtskreis, d.h. also er kann die Bewegungen insgesamt erfassen, und wir können uns ja mal so ein Beispiel anhören..

also im Moment arbeite ich an verschiedenen Grundcharakteren musikalischen und das ist der minimal music Stil, den ich hier verwende...

1.9 (Musikbeispiel...)

Es ist im Prinzip wie ein Ensemble, von Menschen, die Perkussionsinstrumente spielen und ich höre das eben nicht frontal sondern ich stehe diesem Objekt gegenüber, wie wenn die Menschen an der Wand drappiert wären, und ich kann in das ganze Ensemble hineinhören, eine Art von Lautsprecherorchester, könnte man vielleicht sagen. Das Ungewöhnliche ist daran natürlich, daß sie virtuos miteinander synchronisiert sind, und das ist natürlich beim menschlichen Spiel absolut unmöglich auf diese Art und Weise musikalisch miteinander zu spielen.

3.1 (Knöpfe...)

Es gibt auch verschiedene andere Grundcharaktere mit so ner Lautsprechermatrix auf diese Art und Weise zu arbeiten, es lassen sich zum Beispiel so eine Art von laufenden Klangfarben auch komponieren, die sozusagen die ganze Form dieser Matrix die Form der Matrix ist ja ein Unendlichkeitszeichen also die in Form dieses Unendlichkeitszeichens laufen, auch da können wir uns mal ein Beispiel anhören,

3.8 {Knöpfe - Musik.... Schlagzeug)

S: Also du hörst, es ist eigentlich eine völlig neue Rezeptionsform in der Musik, die eigentlich nur dadurch möglich wird, weil die Digitaltechnik eingesetzt wird und weil ein ganz bestimmter genuiner Punkt von mir in

der Komposition berücksichtigt wird, nämlich daß elektronische Musik ja an den Lautsprecher gebunden ist, und da es eben auch digitalisiert ist, diese elektronische Musik, kann ich eben ganz punktgenau die Bewegung mit dem Klang also mit der Klangerzeugung koppeln oder synchronisieren und dadurch gestische Klangzeichen zum Beispiel auf dieser Matrix entwerfen, die natürlich nur dadurch möglich weil eben alles in sich digital gesteuert wird von einem Computer aus, also dieses Klangsteuerungssystem an sich kann natürlich auch in Verbindung mit Instrumentalisten verbunden werden, sonst über Mikrophonierung, aber natürlich ist es klar, daß ein Interpret nicht auf eine bestimmte Millisekunde hin einen bestimmten Klang erzeugen kann, und eben ne bestimmte Millisekundendauer dann den Klang hält und insofern ist das natürlich nicht adäquat auf die Art und Weise mit Klangbewegung mit seiner Klangerzeugung verbunden zu werden.

5.7

U: Scheitert das nur an der mangelnden zeitlichen Koordinierung, daß das mit Menschen nicht geht, oder anders gefragt, was genau macht der Computer um diese Art von Räumen und diese Art von Bewegungen zu erzeugen, die mit Instrumentalisten nicht erzeugbar sind.

S: Also natürlich scheitert das genau an dem Punkt - der Mensch ist unfähig, auf die Millisekunde genau zu reagieren, das ist aber in dem Fall auch kein Mangel, denn entsteht in dem fall etwas anderes wenn man menschliches Spiel mit einem Klangsteuerungssystem koppelt, wir kennen das ja, zum Beispiel von der Heinrich-Strobl-Stiftung, das Experimentalstudio, das sehr viel Live-Elektronik macht, Komponisten eben wie Nono oder auch Stockhausen, die eben ganz spezifische Kompositionsprinzipien und Ästhetiken entworfen haben, die eben in Kombination menschliches Spiel Klangsteuerungssystem sehr wohl gut und in sich stimmig funktionieren, meine Ästhetik ist darauf spezialisiert diese Raumbewegung mit Elektronischen oder sagen wir mal digitalisierten Klangfarben zu verbinden, weil dadurch eben eine ganz neue Form von Ästhetik auch entstehen kann, und ich arbeite ja auch sehr gern mit dem elektronischen Material, weil ich hab sozusagen Zugriff auf alles, heutzutage, sei es Text, sei es eben die Samplingtechnik organische Klangfarben zu verwenden, die original zu nehmen oder auch zu transformieren, oder über Klangersynthesen zu arbeiten, oder auch Mischformen zu erzeugen zwischen eben rein synthetisch erzeugten Klangfarben und gesampelten Klangfarben, also es ist eigentlich ein riesen Kosmos, der sich da eröffnet, und vor allen Dingen, gerade in den 90er Jahren hat die Technologie nochmal einen riesen Fortschritt gemacht, und insofern ist es auch dem Komponisten möglich über entsprechende hard- und software relativ virtuos mit

diesem Handwerkszeug umzugehen.

8.0

U: Was reizt dich dadran, gerade in Betracht auf diese Räume, die du erzeugen kannst, nur daß sie neu sind, oder ist das sozusagen eine spezifische Form des Abhebens, die mit dieser Technik möglich ist.

S: Es ist mit Sicherheit dieses Abheben das einen wahnsinnigen Reiz auf mich ausübt, und wo ich auch das Gefühl hab, ich kann selbst eben musikalische Räume erzeugen, auf der Grundlage eben von dieser Technik, die mein eigenes Erleben bereichern, von denen ich natürlich auch ausgehe, daß sie eine große Bereicherung für andere Menschen sind, die das einfach nur erleben können auf eine ganz andere Art und Weise Musik zu rezipieren. Weil man muß sich zum Beispiel vorstellen, bei Rauminstallationen die ich arbeite, gehe davon aus, daß der Mensch und der Zuhörer sich eben auch im Raum bewegen kann, d.h. also er ist aktiv in die ganze Sache eingebunden, weil durch seine Bewegung bestimmt er die Hörperspektive, und auch wie er die Musik erfaßt, das heißt das gesamte Erfassen kommt eigentlich erst sukzessive in der Zeit - er kann nicht alle Ebenen gleichzeitig von einem bestimmten Standpunkt aus erfassen, sondern er kommt eben durch die zeitliche Erfahrung dann und die verschiedenen Hörperspektiven zu nem bestimmten Assoziationsfeld, das doch dann sehr persönlich ist, und durchaus sein aktives Tun auch mit einbindet. Und das ist auch ein interessanter Aspekt für mich, daß Musik auf eine ganz andere Art und Weise rezipiert wird, ...

U: Mir fällt ein, ich nicht wer das gesagt hat, aber irgendjemand meinte, daß Bach Kathedralen bauen würde mit seiner Musik. Worin unterscheidet sich der Raum den erzeugst von Bach - oder ich muß es anders formulieren, könnte man sagen analog zu dieser Formulierung du baust Kathedralen oder Häuser mit deiner Musik wie es Bach getan hat.

10.5

S: Da gibt es zum Beispiel das Stichwort Kontrapunkt, und man kann sich vorstellen bei meinen Installationen sind eben auch verschiedene musikalische Ebenen die sich zum Beispiel kontrapunktisch zueinander verhalten, und diese Ebenen sind einfach in den Raum geklappt, d.h. also wie sonst in der Musik ist d.h. daß die inneren Räume tatsächlich - ne, nochmal anders herum, sagen wir so, daß die Ebenen die ich habe, in diesen Rauminstallationen, sind nicht denkbar daß sie gekoppelt werden in ein Stereobild hinein. D.h. es ist möglich eine gewisse Art von Kontrapunktik zu erzeugen, die natürlich ganz spezifisch davon lebt, daß die einzelnen Ebenen in den Raum hineingesetzt sind, und insofern baue ich natürlich auch virtuelle Häuser, obwohl das natürlich höchst materiell ist, weil die Lautsprecher sind natürlich anwesend in den

Räumen und gerade zu der normalen virtuellen Ideologie, die sich entmaterialisiert, ist es bei mir das Gegenteil, ich betreibe ja gerade zu eine Materialschlacht, weil ich habe ja plötzlich 20 Lautsprecher im Raum, und die sind als Material anwesend, trotzdem sind sie natürlich eigentlich nur der äußere Körper oder das Skelett um virtuelle Räume zu schaffen, weil eben jede jeder Lautsprecher an sich eigentlich eine Klangquelle darstellt, die ja dynamisch frei regelbar ist und insofern kann ich natürlich ganz innere akustische Räume dadurch erzeugen.

12.3

U: Ich weiß nicht, ich muß da erst versuchen, mich da erst hineinzudenken, aber ich glaube, daß meine Frage auf etwas anderes zielte, nämlich am wenn ich Bach höre, oder einen andere Musik, die abhebt, dann weiß ich nicht so recht, ob dieses Abheben in der Musik selber drin ist, oder ob es erst in mir passiert. Ob es nicht in gewisser Weise meine Zutat ist, die die dieses Abheben verursacht. Genauso ist das mit den Kathedralen, die Bach baut, die höre ich, da weiß ich nicht, ob sie in der Musik selber sind. ... Also ähnlich wie diese Unterscheidung, die du jetzt gerade getroffen hast zwischen Entmaterialisierung und Materialschlacht, so könnte man doch auch sagen in dieser Raummusik die virtuelle Räume erzeugt das räumliche sozusagen konkret wird, im Gegensatz zur bisherigen Instrumentalmusik, wo es sozusagen nur auf der ästhetischen Rezeptionsebene existiert...

13.6

S: Nun ja, es gab ja eben auch zu Bachs Zeiten und früher durchaus diesen hohen Stellenwert der Kirchenmusik wo man eben auch durchaus sehr räumlich gedacht hat und verschiedene Chorgruppen innerhalb der Kirche positioniert haben d.h. im Prinzip greife auf so eine Tradition dann schon zurück, und das gabs auch durchaus schon mal, und der andere aspekt, ob das Abheben jetzt von Rezipienten selbst erzeugt wird oder obs wirklich immanent ist in der Sache an sich, da würde ich doch eher dazu tendieren zu dem ersteren also daß es tatsächlich im Rezipient erzeugt wird, weil die Materie an sich gibts ja so auch nicht, d.h. also es ist so und so in eine bestimmte Tradition eingebunden, was jetzt um nur mal so einen Seitenaspekt zu benennen, was natürlich bei meiner Kunst zum Tragen kommt, ist, ich hab keine Vergangenheit, außer daß eben dieser Sprung ist ins Barock und Mittelalter, wo diese Mehrchörigkeit in den Kathedralen und Kirchen vorhanden war, das ist ja immer weiter im Lauf der Entwicklung der klassischen Musik zurückgegangen, also es ist immer mehr auf die inneren Räume eigentlich zurückgesprungen, und von daher ist es einfach auch ein richtiger Schnitt, der da passiert, und insofern kann ich auch nicht

sagen, oder auch das schwer einschätzen, inwiefern werden andere abheben, inwiefern wird es überhaupt, wie wird es rezipiert und was für ein Stellenwert wirds haben. Es ist nur für mich, so denke ich ganz grundsätzlich auch vom künstlerischen her, einfach ganz wichtig, wenn man in der Zeit arbeitet, oder auch die künstlerischen Arbeiten ganz stark mit dem Leben vor Ort auch verbindet, dann kommt dazu bestimmte genuine Aspekte einfach verbinden zu wollen, egal mit welchem Medium ich arbeite, muß den Punkt finden, der aktuell ist, und der das verlangt, daß gerade dieses Material oder gerade jenes Ausdrucksmittel benutzt wird, damit die Kunst sich wenigstens in sich rechtfertigt. Oder auch in sich auch sich aufbauen kann. Und insofern ist das dann bei meinen Arbeiten dieses ganz Spezielle mit der elektronischen Musik und der Digitaltechnik, eben eine Kunstform zu schaffen die nur heute erst auch möglich ist, und die auch nicht gerade vor 10 Jahren möglich war. Schon garnicht vor 20 Jahren..

16.3

U: Du willst also sozusagen uptodate sein, auf dem Stand der Technik. Ich habe eine Frage zu dem Material. Wenn man bisher sagte eine Geige eine Bratsche oder ein Sänger hat Raum mit seiner Stimme mit seinem Klang, dann ist damit erst einmal etwas anderes gemeint, als was du erzeugen willst. Für mich aber die Frage, wie gehst du mit solchen Klängen um, die in sich schon Raum haben. Auch Originaltonaufnahmen zum Beispiel, wenn ich nur auf die Straße rausgehe und das aufnehme, dann ist das ein bestimmter Raum, den ich ja nicht beliebig einsetzen und bewegen. Ich vermute einmal, jetzt auch nach den Beispielen, die ich gerade gehört, daß das Material sich dann umso leichter verkomponieren je weniger Raum es als es selbst hat. D.h. erst mit der Bewegung, die du dem Material oder den Elementen des Materials gibst, entsteht der Raum... Ist da was dran...

17.4

S: Auf alle Fälle, klar, also, die Materialien, die bewegt werden ist oft auch wirklich wichtig, daß sie sich keinen Raum jedenfalls keine großen Raum erzeugen, aber es ist natürlich auch so daß ich keine Abgrenzungen hab, d.h. ich bin also kein Klangbewegungsfanatiker, und ich suche mir jetzt nicht nur Klangfarben aus oder arbeite nur aus dem Gestus heraus daß Klang immer nur sich bewegen muß, also für mich ist es genauso wichtig das Stereobild mit einzubinden, und eben Stereobilder zum Beispiel einfach zu vergrößern, bei der aktuellen Arbeit im Moment indem ich zum Beispiel eben einen Stereoklang auf eine 10-gliedrige Lautsprechermatrix also 5 links 5 rechts lege und dadurch natürlich auch wieder einen anderen Stereoraum erhalte wie wenn man das über eine normale Stereoanlage hören würde, d.h. also es

gibt da eigentlich nur fließende Übergänge und das geht von dem absoluten Megastereobild bis hin zu dem ganz dünnen feinen Klang, den man eben wirklich ganz stark bewegt, und wo dann eben auch über die Lautsprechermatrix die Bewegung erstmal den Klanggestus auch entwirft. Das ist auch denke ich erstmal was absolut spannendes die Dinge so zu vermischen, d.h. mit diesen inneren Stereoräumen zu arbeiten und eben auch mit diesen ganz elementaren sich über die Matrix darüber bewegen.

(Pause)

19.2

U: Welche Möglichkeiten gibt es denn an Räumen. Rauf runter links recht hinten vorne.

S: Es kommt drauf an, in welchem Arbeitszusammenhang ich die Sache sehe. Wenns eben um Klänge geht, die die wirklich über die Matrix bewegt werden sollen, ne wo es sehr wichtig ist, daß der Bewegungsgestus im Vordergrund steht, da gibt für mich natürlich diese Konfiguration so was wie ich hier hab,...

U: Na, das mußt du beschreiben, das ist Hörfunk...

S: Das ist also ich habe die Lautsprecher nach bestimmten Gruppen benannt, dieses Unendlichkeitszeichen das sich jetzt zum Beispiel aus elf Lautsprechern zusammensetzt, ist eben für mich in bestimmten Ebenen gegliedert, gibts zum Beispiel drei Schichten obere mittlere tiefere Schicht, bzw. dann immer Gruppierungen gesetzt, so daß wenn ich also die Klangbewegung ich muß sie ja auch programmieren, oder auch sehen, was ist denn optional überhaupt möglich im Zusammenhang mit meinen technischen Maximalbedingungen, ist es sehr wichtig einfach so Konfigurationen aufzuzeichnen die entsprechende Outputnummerierung anzugeben und dann eben auch die Gruppen festzulegen in denen man denkt, wie zum Beispiel Klang sich bewegen kann, ob ers jetzt in Schleifen geht, oder ob er diskursiv springt, ob irgendwelche Gruppen angesprochen werden, oder irgendwelche Klanggewichtungen, und Tableaus gelegt werden, also insofern gibts dann diese ganz pragmatische Schiene, natürlich klar, mit Nummern, Ebenen und rauf und runter zu arbeiten, und dann gibts aber eben auch diese Klänge die einfach von innen heraus ihre Substanz haben, was nur dadrum geht, wie lege ich zum Beispiel eben den Stereoklang auf elf Lautsprecher, oder welches Gewicht, welche dynamische Fluktuation gebe ich bestimmten Auraebenen, also es gibt für mich zum Beispiel oft Klangtableaus, die sind ganz wichtig, worüber sich dann ein Klang bewegt, oder mehrer Klangfarben, und diese Tableaus die können dann auch fluktuieren, oder in sich die Farben wechseln, so chameleonartige Szenen können dann entstehen, also insofern kann das dann von

hochabstrakten elektronischen Klangdasein ausgehen, das sich in mikrotonalen Strukturen aufgeht, bis zu dem daß eben ganz konkrete szenische Ballettgesten oder hörspielartige Szenen entstehen, dieses Springen auch von diesen extremen Daseinsformen ist hochinteressant, und vor allen Dingen da es einen elektronisches Medium ist, ist auch ganz spannend, man kann sehr bruchhaft eben von einer Szene in die andere wechseln, man kann mit diesem Medium arbeiten, daß man eben ganz verschiedene virtuelle Räume aufeinander folgen läßt, und immer wieder auch den Zuhörer und ich mich natürlich auch selbst auch wieder in andere Zustände fallen lassen kann, oder in Zustände wechsel kann, die natürlich einfach unnatürlich sind. Normaler Weise wenn man ein Orchester oder irgendein Istrumentalensemble vor sich hätte, da wird eben aus einer Geige keine Klarinette, aber bei der Lautsprechermusik kann eben alles sofort passieren.

22.8

U: Kann aus der Geige ein Elefant werden. Als ich mir den Begriff virtuell oder virtuelle Räume das erste Mal versuchte auszumalen, was heißt das eigentlich - naja, dann dachte ich zuerst natürlich an science fiction und so etwas, aber irgendwie noch mehr das, also Räume, die völlig unterschiedlich sind von den Räume, wie ich sie alltäglich habe, Räume sich unterscheiden von mir denkbaren Räumen, die aber dennoch sagen wir mal lebenswirkliche Räume sein würden, d.h. eben wie in einer anderen Welt, die in sich ein Kosmos, die in sich eine Gesetzmäßigkeit einen Zusammenhang ein Ganzes hat, oder welche Begriffe man auch da immer verwenden will, ... Da aber genau fängt doch glaube ich doch ein Problem an, in dieser Kunst. Nämlich wie kriege ich die mögliche Fülle an Material zusammen zu etwas Zusammenhängenden, du hast gerade angesprochen die Brüche, also ich kann beliebig von dem einen Raum in den anderen wandern, wie kriege ich einen Zusammenhang her zwischen dem einen Raum und dem anderen. Letztendlich, und darauf geht meine Frage hinaus, ist das ein Problem dann der Tonalität, Tonalität in einer anderen Dimension, also nicht jetzt Quinte Terz und so weiter, sondern ja um bei dem Beispiel vorhin zu bleiben, wenn du eine Geige und einen Elefanten einsetzt, wie passen die zusammen in einem Raum.

24.8

S: Also für mich sind virtuelle Räume auf alle Fälle nach außen geklappte Denkräume, und insofern gibts für mich dann auch einfach ne Stringenz in dem was mich künstlerisch betrifft, was ich denke was Relevanz hat heutzutage, was einfließen in meine Musik, in meine Kunst die ich eben aktuell auch arbeite, das ist das absolute Kriterium und danach geht die Klangauswahl, die Materialauswahl, die

Entwicklungsprozesse, natürlich gibts da ganz allgemeine kompositorische Prinzipien auch die zum Tragen kommen, die spielen aber immer eine untergeordnete Rolle, das heißt also immer auf der Ebene des Handwerks, und die Inspiration ist eigentlich das was ja was die künstlerische Aussage durch mein Leben, wie ichs lebe und wie ich es arbeite, veranlaßt und insofern sind natürlich eben diese virtuellen Räume meine Denkräume, die definieren sich dadurch.

25.9

U: Kannst du das an einem Beispiel schildern, also du sagst nach außen geklappte Denkvorgänge, das ist das klingt so nach einem eins zu eins Verhältnis, also du denkst etwas, und genauso wie du denkst, realisierst du es. Nur daß die Realisation konkret ist im Verhältnis zur Virtualität des Denkens.

S: Naja, sagen wir mal so ich hab ja in meiner eigenen Arbeit natürlich eine Vergangenheit. Und hab mir auch Kriterien gebildet, ich habe auch ein Klangarchiv, und ich hab bestimmte Arbeitsweisen entwickelt, und insofern kann ich das dann vergleichen mit jemand der ein Streichquartett schreibt, ne, der eben auch sein virtuellen Raum in der Streichquartettmusik manifestiert und insofern manifestiere ich meinen virtuellen Raum in meiner eigenen elektronischen Musikgeschichte, die ich hab...

26.9

U: Es gibt also eine Streichquartettvirtualität und eine elektronische Virtualität -

S: Ja klar weil Musik auf alle Fälle vom Wesen her virtuell ist, und insofern ist natürlich ganz konsequent gesehen egal welche Musik sie ist erstmal virtuell.

U: Das Wahre ist der Schein.

S: Und Tautologisches muß auch mal sein.

U: O.k. ich brech mal hier ab, weil dazu kenne ich deine Arbeit zu wenig.

Sistermanns / Eröffnung RED BOX Potsdamer Platz

S: Sollen wir uns ans Fenster stellen, wäre mir schon lieber...

0.4

U: Wir sind hier in der Info-Box am Potsdamer Platz am offiziellen Eröffnungstag der verschiedenen Firmen, die hier bauen, und eine dieser Firmen offenbar die hier bauen, denke ich, sonst wären sie in diesem Raum nicht vertreten, haben hier auch einen Raum eingerichtet und sie damit beauftragt eine Klanginstallation hier aufzubauen. Könnten sie uns über die Installation etwas erzählen.

S: Als ich eingeladen wurde ein Exposé abzugeben, war das recht schwierig, weil ich den Raum nicht kannte und weil der Raum überhaupt nicht fertig war. Und die andere Schwierigkeit ist, daß man nie weiß, mit welchen Lautsprechern man es zu tun hat, und wie es anschließend im Raum klingt. Im Studio klingt alles immer schön, und vor allen Dingen immer anders. Das sind die Schwierigkeiten, beim Exposé schreiben, beim Entwerfen, wenn man Menschen, wenn man Architekten, die mit der Musik nicht befaßt sind, sagt, was sie hier erwarten werden. Das ist das größte Problem, ich hab dann etwas geschrieben, und hab gesagt, da dieser Raum farblich ganz in grau gehalten ist, weil es sind nämlich an der Decke Boden und Wand nur Eternit-Platten verwendet, das grau dominiert, und auch ein ganz strenges Fugengitter, Boden Decke und Wand, so wollte ich diese Strenge aufnehmen und auch ein Prinzip nur durchziehen, bei der Komposition anschließend, und das Prinzip ist das, daß der langen Einschwingvorgänge, der Ton steht eine Zeitlang präsent und schwingt dann auch wieder aus. Das ist der Prinzip der Verarbeitung der Klänge, die Auswahl der Klänge, dazu muß ich sagen, daß ich sehr viel und zunehmend mit den Rauntönen arbeite, auch bekannt als Eigentöne eines Raumes, physikalisch ist das so zu definieren, daß gesungene gesendete Frequenz gleich reflektierter Frequenz ist, was dann auch stehende Welle bezeichnet wird, physikalisch, vielleicht kommen wir ja im Verlauf des Gespräches ja noch an so einen Ton hier ran, das Phänomen dieses Tones, die Wirkung ist immer die, daß man völlig umschlossen ist für den Moment von dem Ton und äußere Geräusche fast ausschließlich zurücktreten, natürlich ganz tiefes Brummen oder sowas, ganz tiefes Brummen käme noch durch, aber man ist dann absorbiert von der Umgebung, und ist ziemlich reduziert auf sich selber, das ist eine Situation, die mir sehr gefällt, und die mir sehr liegt, und die ich auch mag. Und das waren diese Rauntöne, die ich erst gesungen habe hier, war das Material, hinzu kommt, was wir jetzt hören, das Rascheln hier, das ist das Rauschen, das Rascheln, wenn der Skuloteur

die Wände mit Graphit einreibt, die Wände werden hier nämlich von Jahr zu Jahr zunehmend mit schwarzem mit grauem Graphit bearbeitet und eingerieben und diese Reibgeräusche habe ich auch verarbeitet und es kommt hinzu, daß ich immer in einer Ebene in jeder Komposition habe, immer ist etwas aktuell, was auch nichts mit dem Projekt, was ich gerade tue, zu tun hat, Ich brauche immer irgendetwas was erstmal ins Konzept überhaupt nicht hineinpaßt, und das ist hier auch, das ist vor allem das Ende, das sind tiefe Frequenzen, das ist der für mich tiefstmögliche Ton, den ich singen kann hier in dem Raum. Soviel.

4.4

U: Aber die Töne sind nicht nur eins zu eins aufgenommen und jetzt wieder abgespielt, sondern in irgendeiner Form weiterverarbeitet. Wie sind sie weiter verarbeitet.

S: Die Töne die sind in einem Computer weiter verarbeitet oder sie sind gesampelt und dann auf ein Keyboard gelegt, man kann sich das so vorstellen, daß man das mittlere C nimmt, und da hat man den Originalton, und dann gehen die Töne vom mittleren C nach unten verlangsamen sich, die Schwingungen werden langsamer, die Frequenzen werden langsamer, und dabei gewinnt man eine neue Tonqualität, die man so nicht hätte, und das ist das, was mich reizt, mit dem zu arbeiten.

5.1

U: Also der Ton wird verlangsamt, wird ausgedehnt, aus 10 Sekunden werden 20 und der Ton wird auch umgekehrt verkleinert, aus 10 Sekunden werden nur noch 5. Hängt das in irgendeiner Weise entweder mit der Philosophie sag ich mal hochtrabend der Firma, die das beauftragt hat, oder aber mit der Architektur, die hier am Potsdamer Platz entstehen soll. Oder hat das nur mit diesem einen speziellen Raum zu tun.

5.6

S: Es hat nur mit diesem speziellen Raum hier zu tun, das andere wäre zu groß, ich muß auch sagen, es gibt eine Richtung in der Musik, die sehr stark auf Proportionen und proportionale Umsetzungen von Frequenzen in Musik arbeitet, es muß für mich nachvollziehbar bleiben, daß diese Frequenz Sinn macht, jetzt hier sagen wir mal die Ausmaße die geometrischen Ausmaße des Potsdamer Platzes zu nehmen hat für mich keinen Reiz, das ist für mich zu weit, zu weitläufig auch. Ein Aspekt noch den wollte ich immer mit reinbringen, es gibt drei Einspielungen innerhalb dieser 32 Minuten langen Kompositionen, ich nenne sie Menschenorte in ihrer Leerung in ihrer Fülle. Als Hinweis darauf daß die Architektur immer von einem Menschenbild ausgehen muß oder sollte, und der Mensch als Abbild, manchmal ist er ja auch wie soll ich sagen

das Vorbild für Architektur, wenn man bis hin geht in die kreuzartige Aufteilung des menschlichen Körpers die Waagerechte der ausgestreckte Arme und die Senkrechte des Rumpfes und der Beine, was Vorlage auch der späteren Kirche oder anfänglichen Basilika war. Also das ist für mich ein ganz wesentliches Element, der Verweis auf den Menschen. Hier in der Ausstellung ist es auch eine Frau eine Skulptur aus Papier in Knallrot mit Blick nach draußen, und man kann sich da vorstellen und Frau angucken, man merkt, es spielt sich irgendetwas ab in ihrem Kopf, und wenn man das mit der Musik zusammenbringt, oder gleichzeitig wahrnimmt, dann hat man schon viel von diesem Raum für sich selber realisiert, ...

7.6

U: Meine Frage zielt auch dahin, ich habe mal eine Veranstaltung gemacht, in dem unter anderen Architekten ein und den gleichen Ton ein und gleiche Musikbeispiel in verschiedenen Räumen aufgenommen habe und dann wieder abgespielt, ganz einfach, ein ganz simples Experiment. Wodurch diese Architekten auf die Idee gekommen sind, was sie garnicht so im Kopf haben, daß verschiedene Räume ganz verschieden klingen, und daß man sowas ja auch planen kann. Und deswegen war meine Frage die, ob das irgendwas mit der Planung des Potsdamer Platzes zu tun hat, oder zu tun haben soll. Aber das ist offenbar nicht der Fall.

8.2

S: Aber etwas wesentliches sprechen sie da gerade an, das ist nämlich, wenn man sich das denken kann, wenn man sich alle Räume wegdenken könnte, so gäbe es auch keinen Ton, und wenn wir jetzt die Tüte wieder aufmachen, und kleine Räumchen alle wieder groß und lang und breit ziehen, dann entstehen in dem Maße überhaupt erst die Töne. D.h. ein Ton ist ohne Raum nicht denkbar. Ist ein Raum da, dann ist der Ton auch immer abbildend, dann bildet der auch immer diesen Raum ab, in dem er gespielt wird. Wenn nicht in der Frequenz so aber in seiner Resonanz. Und das ist in meiner Arbeit auch ein wichtiges Stichwort geworden in der letzten Zeit, Resonanz. Ich weiß nicht, also es erfüllt mich wirklich zu tiefst, Resonanzen herzustellen, selber Resonanz zu sein für andere, und wenn ich mir vorstelle, mir werden alle Menschen weggenommen, ist niemand mehr da, der auf mich Resonanz ist, und das kann sehr sehr weh tun, und so wie unser Gespräch jetzt, sie hören mir zu, ich höre ihnen zu, das ist ein Resonanzgeschehen, und ohne das kann überhaupt nichts bewegt werden, kann auch kein Ton, der ist dann verloren, das ist natürlich die Frage, wenn man nie irgendwo gehört wird, ob dieser Ton überhaupt dann existiert, ist für mich eine große Frage, ist für mich eine große Frage, ob das erkennende Bewußtsein

erst Klänge zu Klängen macht, oder ob Klänge per se einfach da sind.
Große Frage.

9.9

U: Physikalisch sozusagen. Aber es gibt je zwei Arten von Klangraum, der eine ist der auch der physikalische oder der architekturelle für den sie komponieren, der sie auch häufiger nicht nur in dieser Komposition interessiert zu haben scheint, und der andere der komponierte Klangraum, Ligeti etwa ist damit berühmt geworden. Einfach als Stichwort, ist das für sie Thema, der komponierte Klangraum.

S: Oh ja, gerade dieser Ton, den sie hören, den Klang, der hat einen sehr hohen Ton, und einen sehr tiefen Ton. Die Vorstellung also etwas zu spannen, einen inneren Raum aufzumachen, und zwischen zwei Frequenzen zu spannen, das zum Beispiel, das ist im Moment bei mir Thema. Das ist dran zu bearbeiten, also innere Räume, in die man dann eintreten kann, in denen man sich dann aufhalten kann. Und ich denke mal was auch in dem Zusammenhang wichtig ist. Man kann diese Musik speziell diese Raummusik auch als ereignislos bezeichnen. Aber ich glaube nichts ist ereignislos, weil der wichtigste Aspekt von Musik, ja von was, jetzt wäre ich wieder aufs Ganze gegangen, ist eigentlich daß ich ständig konfrontiert werde mit Aspekten meiner individuellen Existenz. Und je mehr ich mich auf Dinge einlasse, je mehr weiß ich, ob sie ob da eine Relation zwischen den Aspekten meiner Existenz und der Musik, die ich gehört habe oder nicht. Es führt mich nicht weiter, wenn ich anfangs, die Dinge zu beurteilen oder zu verurteilen, nichts hat keine Berechtigung, und alles hat jede Berechtigung. Ich kann ich erlebe das wirklich nur als ein individuelles Resonanzgeschehen, wie ich auf die Musik reagiere, wie man Menschen sympathisch findet, oder unsympathisch, die meidet man, und diese Musik meidet man auch.

12.2

U: Es ist ja hier, so wie es aufgebaut wird, auch eine Art Durchgangsgeschehen, haben sie vorhin auch gesagt, daß diese Sache nicht komponiert sei, damit man sich vor den Lautsprechern hinsetzt, oder klebt, das haben sie gesagt, klebt. Steht dahinter ein Konzept oder eine Idee einer anderen Funktion von Musik. Die Musik die außerhalb eines Konzertsaals, außerhalb eines Radios als Radiokonzert etc. stattfindet.

S: Ich denke ganz wesentlich ist hier, daß der Besucher der Betrachter vielleicht merkt oder feststellt, daß er nämlich selber zu einem Teil zum Komponisten dieser Musik wird, indem er durchgeht, weggeht, und vielleicht wieder zurückkommt. Wenns ihm gefallen hat oder auch nicht, oder er muß durch diesen Raum, und er wird immer andere Dinge hören, und er wird vor allen Dingen die Mischung mit den Außenklängen hier

hören, d.h. das ist ja schon seit langem virulent, aber es kommt eigentlich mit Klanginstallationen auf den Punkt, daß der Zuhörer der Zuschauer wesentlicher Bestandteil des Kunstwerks geworden ist, und damit kommt auch ein anderer Werkbegriff ins Rennen, und ich möchte ihnen noch einen Satz sagen, der mich von Martin Heidegger vor Jahren aus einer ziemlich schwierigen Lage gerettet hat, zu begreifen, was mich als nächstes eben tun kann, Heidegger sagt in einem in einer Schrift zu einer Vernissage von Werken von Cilia, wo er über Kunst und über den Raum spricht: wir müssen erkennen lernen, daß die Dinge nicht nur an einen Ort gehören, sondern der Ort selbst sind. Und damit bin ich eigentlich raus aus jedem Gruppieren, daß irgendetwas wo sein müßte um zu, nein, ganz anders. Es ist da, wo es ist. Und ich stoße darauf. Und das bringe ich erst zusammen und das läuft in mir erst zusammen und wird zu dem, was es wird. Und das wird es nur für mich. Oder für sie. Und so begreife ich auch wenn nach Konzerten, nach Performances nach Aufführungen von mir Zuhörer zu mir kommen, und mir erzählen, was sie erlebt haben, dann höre ich zu, und dann ist das ihr Stück geworden, und es ist nicht mehr mein Stück, und es ist komplett aufgegangen in ihren Bildern und in ihren Emotionen, und dann ist das Stück etwas anderes geworden, als meines.

15.0

U: Das klingt ein bisschen ineinander geschachtelte Resonanzräume. So würde ichs mal nennen. Sie gehen in den Raum, singen in dem Raum den Ton der der Eigenfrequenz des Raumes entspricht, so daß eine wie soll ich sagen optimale Resonanz stattfindet, eine optimale Schwingungsgleichheit zwischen ihnen, der dort steht und singt, und dem Raum, der zurückschwingt, am kräftigsten doch wohl in dieser Eigenfrequenz. Genauso wie es eine Begegnung gibt zwischen Menschen im übertragenen Sinne im metaphorischen Sinne auf der gleichen Frequenz schwingen, dann verstehen sie sich gut, oder wenn ein Mensch ein Zuschauer ein Zuhörer einem Musikstück, einem Kunstgegenstand begegnet, das gleiche. Eine Art von Schwingung, die sich einstellt, die entweder ja etwas vorhandenes verstärkt, es entsteht erst garnicht. Ist das diese Art von Durchmarsch sozusagen, indem sie diese Metapher der Resonanz verwenden.

16.2

S: Das ist sehr schön von ihnen gesagt, und gesehen. Ich hab das bisher in dieser Weise nicht analysiert, oder nicht klar. Für mich so klar gesehen. Ich gehe einfach nur wirklich den Impulsen nach. Aber wenn sie das jetzt so wie sie formulieren, würde ich sagen es ist zumindest analog, es geht durch. Und es ist im Prinzip und Stichwort Resonanz. Es ist ja nicht nur so, daß man gleichschwingt, sondern daß überhaupt

etwas zurückkommt. Das ist ja mal das allerwesentlichste. Resonanz heißt nicht unbedingt Gleichklang, sondern erstmal Zurück- Reflexion, oder so, also das ist natürlich ein sehr schönes sehr schönes Bild, was sie da öffnen. Ja, ich denke, daß der Raum, der so aktuell geworden ist, in der Musik, daß die Musik eben überall sein kann, und überhaupt nicht mehr nur im Konzertsaal sein muß, daß das eine Antwort auch darauf auf die ganzen Konserven die dem Menschen angeboten wurden, daß die Popmusik der Ort der Popmusik ist ja nicht die Bühne und das Volksparkstadion, sondern das ist das Studio. Und sie gehen dann mit diesen Produkten auf die Bühnen und nuddeln das ab, weil ja jeder einen Supersound erwartet, der mindestens so gut wie von der CD sein, sonst wars das ja nicht, also man kann niemals drunter bleiben. Ich weiß gelegentlich geschieht daß große Bands oder auch kleinere Band doch live spielen, aber sagen wir mal so von der Tendenz her der Ort der Popmusik ist das Studio und nicht ... und damit ein Raum, ein virtueller Raum, der weit weg ist vom Menschen und von seinem Erleben. Und ich glaube darauf reagieren sehr viele Menschen auch sehr ablehnend. Glaube ich auch.

18.1

U: Mich erstaunt jetzt, daß sie den Ort der Musik ins Studio verlagern, ich hätte ihn ins Autoradio gepackt. Unterwegs in die Omnipräsenz oder die Ubiquität noch ein schöneres Wort.

S: Da muß ich ihnen sagen, das ist ein anderer Strang, das ist genau wie hier, ich hab nicht nur Musik für einen Raum, ich habe auch Musik für 6 Lautsprecher gemacht, und ich habe Musik für 6 Lautsprecher gemacht, die ich vorher garnicht kannte. Und ich bin glücklich, daß es die besten und teuersten die man hier installieren kann, für den Augenblick, d.h. es hängen hier 6 Stradivaris an der Decke. Für mich funktionieren Lautsprecher als Instrumente. Und dann ist ein Autoradio nur der Empfänger, und die Lautsprecher im Auto sind meine Instrumente.

18.9

U: Können sie von Beispielen erzählen, anderer Kompositionen anderer Werke in dem sie diese oder ähnliche Konzepte umgesetzt haben.

S: Ich habe eine Komposition, die heißt EN, e n, der Untertitel ist, daß das für Stimmen und wechselnde Orte ist, und hier geht ein Text durch von Walt Witman, leaves of grass, und unter den Stimmen wechseln die Orte. Und mischen sich damit kommen unterschiedliche Räumlichkeiten auf, das ist ein nicht so langes Stück, ein kurzes Stück, es gibt ein anderes Stück, das heißt Die andere Zeit, und ist mit Basaltlavasteinen gemacht. Ich arbeite sehr viel Basaltlavastein auch, und die Basaltlavasteine klingen sehr obertonreich, ich bearbeite sie mit Klöppel, mit Schmirgelpapier, ich kann sie sogar nur mit Fingerkuppen

spielen, aber dazu braucht man einen Raum, der sehr hallig ist. Damit das sich überträgt, und diese Basaltlavasteine werden in Mayen in der Eifel im Steinbruch gewonnen, und ich gehe dann in Steinsägwerke, und schaue was da ist, meistens ist es Abfall, was ich nehme. Und ich habe für eine Klanginstallation sehr lange Stange 1.70 lang, man kann sich vorstellen wie Fußleisten, ich balanciere und spiele links und oben links und rechts davon spiele ich sie Klöppeln oder was sehr schön ist, ich drücke diesen Stein an die Wand, wenn ich in alten Gemäuern, mit Holzwänden in alten Räumen aufführe, das ist eine Performance, die heißt Frage Stein 7 dann drücke ich den Stein an die Wand und kann durch das Spielen der Steine Bespielen der Steine die Resonanzräume hinter den Wänden zum klingen bringen, oder des Fußbodens, die Töne unterm Fußboden, und das ist also ein ganz wesentlicher Bestandteil dieses Stücks Frage Stein 7. Ja...

21.3

U: Durch das Schlagen auf den Stein hört man deutlich des Resonieren des Fußbodens... Habe ich das richtig verstanden.

S: Naja, der Stein wird auf den Fußboden gedrückt, und mit einer Hand gedrückt mit der anderen Hand schlage ich mit den Klöppeln dagegen und diese Vibration des Steines überträgt sich auf den Boden und das ist dann was ich was mitschwingt, da ist einmal dieses Matte des Steines, und dann des Bodens oder der Holzwand. Die dahinter ist, oder des Stahlträgers auch. Das ist also auch. Aber das steht mit noch bevor, das mal richtig exessiv zu machen, ein Stück nur daraus zu machen, bisher war es immer nur Teil davon, aber niemals exissiver Bestandteil eines Stückes.

22.1

U: Ich hab einmal einer Reihe von Künstlern der akustischen Kunst die Frage nach dem Harmoniesystem gestellt, das sie bearbeiten, denn es taucht ja dort das Problem auf, daß man mit ganz diversen Klängen arbeitet, teilweise Geräusche, die auf der Straße aufgenommen sind, oder an Flüssen an Bächen etc. oder diese Geräusche werden am Keyboard bearbeitet, und so weiter aber es ist eine ganz andere Zentrierung da, als bei den klassischen Tönen, die man vom Klavier her nimmt, oder wo man eine exakte Tonhöhe bestimmen kann, oder ein Maximum einer bestimmten Tonhöhe und ihrer stärker und schwächer werdenden Neben- oder Obertöne. Wie gehen sie an diese Frage heran. Wie organisieren sie harmonikal die Geräusche, die sie gewinnen. Sei es nun mit Steinen, sei es nun mit den Eigenresonanzen von Räumen, Eigenresonanzen von Steinen, etc.

23.2

S: Wenn ich mir Harmonie erkläre als eine physikalische

Gesetzmäßigkeit von Zusammenklängen, die die auch teilbar ist. Die zusammen gehen. So ist das ein Orchestrieren von verschiedenen Frequenzen. Daß man sagt, das geht zusammen, und das geht eben nicht zusammen. Und das - warum was zusammen geht, das ist wiederum sehr kulturabhängig, was als Harmonie empfunden wird. Gut aber jetzt von dem ganz weiten zurück. So denke ich, wenn ich meine Materialien habe, und wenn ich Materialien habe, die mit mir etwas machen, die mich berühren, ich kann nur mit Tönen etwa machen, die mit mir bereits etwas gemacht haben. Wenn ich mit Achtsamkeit oder mit einer großen Aufmerksamkeit diesen Klängen gegenüber an das Orchestrieren der gesamten Klangquellen die ich zur Verfügung habe möchte mit denen ich arbeiten möchte, wenn ich das bedenke, oder wenn ich das fühle, und empfinde, dann ergibt sich aus den neuen Materialien eine neue Harmonie, diese Harmonie kann ich aber nicht abgeben, die ist die ist in mir. Mein kompositorischen Prozeß begreife ich eigentlich als ein Entäußern als ein Nachaußen-Fließen-Lassen von meiner inneren Struktur, und die Arbeit ist jetzt, wenn die dann draußen ist, wenn erstmal aufgeschrieben ist, oder wenn es das erste Mal im Studio gemacht ist, zu sehen, ist es das oder ist es das nicht. Und dieses ist es das, oder ist es das nicht, ist genau die Arbeit, dann das Entäußerte wieder in Übereinstimmung mit meinem mit meiner Klangvorstellung zu bringen. Und das begreife ich überhaupt nur als meine kompositorische Arbeit. Auch wieder ein Resonanzgeschehen, wenn sie so wollen, also ich bin sehr häufig, ich höre, bevor ich eine Komposition rausgebe oder loslasse, höre ich sie sehr oft und sehr lange an verschiedenen Tagen zu verschiedenen Tageszeiten, und gehe sehr lange damit spazieren mit den einzelnen Klängen weiß aber manchmal auch sehr schnell, das ist ein Klang, der haut mich aus der Kurve, das ist er.

26.1

U: Gerade das Stichwort aus der Kurve hauen. Was ich hier höre ist sehr gleichmäßig oder Wellenförmig, da gibt es keine Störung, da gibt es keine Gegenstimme, sage ich jetzt mal, auch keinen Kontrapunkt, was sich dann vereinigt, oder eine so etwas wie eine Durchführung, oder so etwas. Ist das in ihren anderen Werken auch so, daß es ein kontinuierlicher Fluß ist, der sich wie soll ich sagen Wellenförmig ausbreitet, aber rund aber nie auf etwas spitzes kantiges stößt.

26.7

S: Ich glaube in der Tendenz ist es so. In der Tendenz ist es so... wobei hier kommt auch immer wieder ein Rauschen drin vor. Was aber hier zu schwach ist, das konnte ich weil ich die Lautsprecher nicht kannte, konnte ich das nicht so scharf machen, daß es wirklich ein Stören ist, wir haben diese Musik stereo gehört, mit 2 Kanälen und nur 2

Lautsprechern, und da waren viele von diesen eingespielten künstlichen oder farbigen oder grauen Rauschen waren eine Störung, wurden auch als Störung von anderen, denen ich das erste mal das vorspielte, so erlebt. Aber es ist schon so, ich bin nicht jemand der jetzt mit ganz schroffen klängen wahrscheinlich bisher nicht arbeitet, und selbst wenn ich mit Stein arbeite, suche ich immer die Klanglichkeit des Steines und nicht den Stein, der Dinge unmöglich macht. Das Verhindern von Musik, das ist es eigentlich im Moment nicht so sehr, als wie das Ermöglichen...

28.0

U: Das Ermöglichen der optimalen Resonanz, oder ist es der Traum so in dieser Seifenblase zu sitzen, die sich ausdehnt, wo man Platz hat, wo nichts störendes hineinkommt, was die Seifenblase als gedankliches Modell, sich ausbreitender Gedanken und Vorstellung und Klangvisionen, zerstören würde.

28.5

S: Jetzt sind wir fast wieder am Anfang. Zwei Punkte dazu. Stichwort Seifenblase und Stichwort Störung. Schönes Bild mit der Seifenblase, weil die Seifenblase hat nämlich auf der Oberfläche ein Spektrum, und hat alle Farben und wenn sie das so erleben, dann denke ich das viele Farben oder viele Spektren oder das eine Spektrum möglich ist, zu hören für sie, und zum anderen und die Störung, daß man etwas als Störung empfindet und nicht als Teil von musikalischen Prozeß heißt ja, daß man weiß, wo es eigentlich lang geht. Auch sie wissen, daß es da lang, daß diese Klänge keine Störung sind, sondern die meisten dieser Klänge ne Richtung haben oder irgendwohin führen und das andere ist immer nur eine Störung und kurzfristig, also Störung an sich hat überhaupt keinen Wert per se. Für mich. Höchstens im Zusammenhang davon. Ich gestehe ihnen zu ich hätte mir die Störung hier noch etwas stärker gewünscht, ich muß aber hier in dem Raum sehr stark die Lautstärke reduzieren, und Teil des gesamten werden, so daß also nicht zu stark rauskommt. Aber Störung als Störung nur um eine Störung zu haben oder nur um zu sagen, es gibt auch Störung oder es das Leben ist verdammt schwer, verdammt störanfällig, das ist es im Moment nicht. Es ist nicht meine Botschaft, ne, glaube ich nicht. Ne, nein. Und noch ganz zum Schluß, dieser Punkt, wir reden jetzt daß wir alles von der Musik erwarten, daß wir die Störung von der Musik erwarten. Wenn sich einer diese Musik sagen wir mal eine halbe oder eine Stunde aussetzt, denke ich wird er auf sehr viele Störungen bei sich selber stoßen. Manchmal verweigere ich bei anderen Menschen Störungen oder eine Komplexität gegenüberzustellen, durch die sie wuselnd finden müssen. Und doch gehts nicht darum nur einfache Klänge zu machen. Oder nur schöne Klänge zu machen, also diese Störung der Aspekte der eigenen Existenz,

die könnten stärker werden als die musikalischen Störungen. Und dann ist man genau an dem Punkt, worum es geht eigentlich nämlich bei sich selbst.

31.1

U: Das klingt nach einer therapeutischen Absicht, die da mitschwingt.

S: Ich hab keine therapeutische Absicht, aber ich denke daß es auch darum gehen kann in der Musik sich zu harmonisieren, daß Musik die unterschiedlichsten Temperamente anspricht, daß man sich Musik nach seinem Temperament nach seiner Stimmung aussucht, das macht man immer d.h. allein die eigene Auswahl der Musik setzt schon einen Akzent auf eine eigene Harmonisierung, egal ob man jetzt in die Disko gehen muß und Kräfte loswerden muß, das tut gut, oder ob man Kraft braucht und dann Mozart auflegt und anschließend tief durchatmen kann eigentlich ein bisschen klarer emotional und vielleicht auch im Kopf ist, ja, das ist ein Aspekt, der ist immer dabei. Das ist überhaupt kein neuer Aspekt.

U: Danke für das Gespräch...

Christof Schläger

02

Ansprache Schleiermacher

Guten Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren, ich begrüße sie zu unserem Konzert hier in der Kuppelhalle. Christof Schläger wird zweimal etwa eine halbe Stunde spielen und dazwischen wegen der Kälte gibt es dort hinten Glühwein auf Kosten des Festivals. Bitte halten sie sich zurück. Viel Spaß...

04

Hupenkonzert - witzig...

ca. 19.00

05 (06)

G: Ich würd gern wissen was die Dinger sind, was das für Lautsprecher sind.

S: Das sind Membranen und die werden kurz geschlossen, ...

G: Die haben dann so eine Lochscheibe.. oder wie...

S: Das ist das Lochscheibenprinzip.

G: Sie haben alle diese Dinger selber gebaut..

S: Ja, das sind Geräuschmaschinen, und Geräuschinstrumente auch, also die gibt es nicht, also muß ich sie selbst entwerfen.

G: Und wie heißen die...

S: Geräuschgestalten,...

G: Die einzelnen, haben die Namen...

S: Sicher, das ist der Riller, Woffler, (Woscher), Danzeit, Federine, Klapperrappe, Flatterbaum, Schellenbaum, Rauscher, Quäker, Sirene...

G: Das ist wie bei Russulo, ...

S: Ja, so - ich meine ich habe Russulo später entdeckt, aber, durchaus es ist eine naheliegende Idee sich mit der modernen Kultur und Gesellschaft zu beschäftigen, das heißt auch mit Maschinen, beschäftigen, auseinandersetzen, und ich denke, daß zu Russulos Zeiten vielleicht auch die technische Möglichkeiten doch nicht so weit entwickelt waren, so daß es jetzt etwas einfacher tatsächlich das zu kontrollieren, und eine Komposition mit Geräuschen zu machen, nicht...

G: Ich verstehe, du hast alles vorgespeichert, also ich habe dich nicht richtig sehen können, wie du gespielt hast. Oder machst du da selber...

S: Ich hab vieles vorher gespeichert, weil es sind hier zum Beispiel allein 250 Einzelemente, die man spielen kann, die Tastatur wäre schon sehr lang und sehr kompliziert, das live zu spielen, es muß

vorstrukturiert werden, und viele der Geräuscherzeuger lassen sich auch nur mit ganz besonderen Signalen bearbeiten, will ich mal sagen, das muß vorher erst richtig erarbeitet werden, so ich komponiere richtig, und baue das in ein Programm und kontrolliere dann zuletzt sozusagen nur den generellen Ablauf.

G: Aber es steht alles fest.

S: Ja, das allergrößte steht fest, es gibt Teile, die ich noch ein bisschen bearbeite, aber so die Zu... die noch steuerbar sind, ...

G: Du fängst nicht an, alles zu korrigieren.. Geht das über Midi...

S: Das funktioniert über Midi, ja. ... Also deswegen lassen sich auch konventionelle Kompositionsprogramme verwenden, wie sie wirklich für normale Musiker zu benutzen ist, das ist hier auch Grundlage.

G: Du benutzt einen Sequenzer,...

S: Genau, Keygur, das ist für DOS-Computer ein Standardsequenzerprogramm. Ich weiß nicht ob das ihnen was sagt. Also hier ist ein Profi, der weiß es... Ja, aber es heißt nichts anderes, wie daß es ein Programm gibt, in dem man das alles speichern kann, gut bearbeiten kann, um flexibel eine Komposition machen zu können.

P1: Gibt es grundsätzlich noch andere Möglichkeiten als an und aus zu stellen.

S: Es gibt noch andere Möglichkeiten, zum Beispiel hier die Sirenen, während des Spiels kann man die auch live benutzen, d.h. man kann den Motor betätigen (tut es),

P1: Waren ja auch so Tonhöhenvarianten..

S: Ja, es gibt auch sogenannte Fließsatz, also man kann bestimmte Einstellungen jetzt für die 16 Sirenen mit einem Schlag senden, das ist ganz wichtig, um das zu steuern, weil das wird sehr schwer während einer Komposition 16 Drehzahlen richtig zu stellen, nicht da wäre man hier an dem Schiebepult richtig beschäftigt, das passiert hier über so einen Knopfdruck, (tut es), dann ist das eine Einstellung für alle mit einem mal da. Die alle genau abgestuft sind.

...

Aber Grundlage sind natürlich erstmal diese Ein- und Ausschaltbefehle, also Luft ein, Luft aus. Und so weiter. Oder Magnet an und aus.

P2: Was machen die beiden, das konnte ich nicht raushören.

S: Das sind sehr hohe sehr schrille Geräusche, die entstehen..

G: Ach, das hat man gut gehört.

P2: Ach, das Fiepen, ich dachte, das wäre das hier,...

S: Und das hört sich ein bisschen an wie ein Trecker oder so etwas, wie so ein tiefes Wuppeln, ist das.

P2: Ach so ja, das war meine Frage.

S: Das ganze läuft mit Unterdruck, also es ist ein ganz großer Staubsauger da, der zieht richtig Luft raus, und die Ventile lassen die Luft eigentlich rein, aber das erzeugt diese Geräusche, aber es funktioniert richtig mit Luft, ganz materiell alles.

G: Fast, bis auf die Dinger da..

S: Ja. Also natürlich. Nicht nur Luft sondern auch elektrisch, elektromechanisch.

G: Aber du hast gar keine Saiten...

S: kaum, also an diesem Objekt da vorne, das ist die Federine, da sind auch ein paar Saiten, das ist sozusagen der allerletzte Rest von meiner Geschichte mit der Auseinandersetzung mit dem Klavier, ich wollte das Klavier präparieren, da sind 8 Saiten sind davon übrig geblieben..

G: Ah, ich verstehe..

S: Aber ansonsten benutze ich nach Möglichkeit keine konventionellen Elemente aus den klassischen Instrumenten, sondern möchte ganz gerne wirklich dieses Geräuschhafte unserer Welt ein bisschen einfangen, das bedeutet wirklich auch neue Sachen kreieren.

G: Benutzt du irgendwelche Stimmungen. Ich meine so wie normale temperierte Stimmungen hast du nicht verwendet, aber machst du dir da Gedanken drüber wie die Sachen gestimmt sind..

S: Ich mache mir Gedanken, aber ich hab da ein anderes Kriterium, ich würde eher mit Geräuschfarben arbeiten, also nicht, was man normaler Weise stimmen könnte, wie zum Beispiel hier die Metallstäbe, die könnte man über die Länge auch in bestimmte Töne stimmen, habe ich so nicht gemacht. Auch die Klingeln nicht, sondern zum Beispiel sortiert ein bisschen nach hell und dunkel, nach etwas länger klingend und kurz klingend, und so weiter, das sind so die Kriterien, nach denen sortiert habe.

G: Und die langen Dinger, wie sind die gestimmt.

S: Die sind auch nicht gestimmt, sondern eben auch so, die kurze Röhre erzeugt ein ganz bestimmtes Rauschen, das sind ganz simple Sachen, das ist wirklich nur ein Ventil, und Luft, und das ist ein zischendes Geräusch, und wenn das und wenn die Luft nun ganz kurz zum Beispiel angesaugt wird, gibts einen kleinen Stau sozusagen, in der Röhre, und das gibt so einen perkussiven Charakter, so daß das auch so ein bisschen ein kleines Schlagzeug wird.

6.3

G: Deine Komposition ist auch mehr rhythmisch angelegt..

S: Auch ein bisschen in Anlehnung an industriell technische Prozesse, auch . Nicht, ich sagte es schon eben, der ganze Alltag alles ist

durchtechnisiert, geregelt, wird leben ja sowieso in einem Geräuschkosmos, nicht, der Aufzug macht sein eigenes Geräusch, und irgendwie der Wecker, und die Kaffeemaschine, und so weiter..

G: Aber die haben keinen Rhythmus, ne.

S: Die haben keinen Rhythmus, nein, die machen sozusagen eine Symphonie banal, oder so, nicht.

Klar das ist die Idee, das zu kontrollieren. Zu steuern.

P3: So ganz viele Klänge entstehen schon durch die Luft.

S: Ja, das ist richtig.

P3: Bis auf diese, die werden irgendwie anders, die werden angeschlagen.

S: Das sind kleine, zum Beispiel das sind ganz konventionelle Türklingeln, die haben ich ein bisschen verändert, die klopfen jetzt nicht auf eine normale Schelle, auf dieses Metall, sondern eben auf so einen Draht. Das ist dann die ...

P3: Da haben ich mir vom Angucken gewünscht, daß sich das irgendwie bewegt, aber es bewegt dann doch nicht.

S: Ein bisschen bewegt es sich schon...

P3: Nur ein bisschen, ne.

S: Zu... rotieren. Diese Klingel die sirrt sozusagen, nicht also kleine Vibrationen kann man schon an den Stäben sehen, aber die pendeln jetzt

P3: ... die Stäbe sind im Grunde da, um das zu verstärken.

S: Um den Klang richtig zu erzeugen... Je nachdem wie lange dieser Stab ist, wie lang er ist, klingt das tiefer oder höher.

8.1

G: ich mache einen Bericht darüber für die Zeitschrift für Neue Musik, würdest du mir da ein paar Photos geben. Für die Redaktion. ... Ah, Profi Pressephotos..

....

...

P4: Das angenehme ist, ich versuche mir die ganze Zeit vorzustellen übertragen auf die bildende Kunst, arbeiten sie doch eigentlich mit Zitaten, sie zitieren Geräusche, die man kennt, stellen das dann in einen andere Kontext, und das ist dann aber auch trotzdem ein visuelles Ereignis. Es ist auch bestimmt beabsichtigt ein bisschen...

S: Natürlich ja...

P4: Auf jeden Fall...

S: Also ich arbeite ja mit Material, ja, das sind ja auch schon kleine Objekte, solche Ventile und so weiter, ich lasse sie nicht beliebig auf dem Boden nur technisch verteilt liegen, sondern sortiere sie, ...

P4: Ich finde das deswegen sehr interessant, also mich interessiert das

einfach mal übertragen auf die Tendenzen der Bildenden Kunst so. Also ich komm, weil ich mit Musik so nichts zu tun habe. Da finde ich das sehr interessant, weil für mich sind das Zitate, die in einem durch Rhythmus und durch Kombination sozusagen einen eigenen Kontext bilden, aber es ist doch sehr nah an der Natur. Ne, wenn ich mir zum Beispiel das Vogelgeräusch, das ist ein Vogelgeräusch, und das ist auch beabsichtigt, ne.

S: Ja sicher.

P4: Das finde ich total gut, also daß man dazu steht. Also daß das Naturgeräusch ist.

Weil die gerade in der bildenden Kunst so immer die Tendenz weg von der Natur, also so jetzt mal so vom also von dem was rüber kommen soll... Gefällt mir sehr gut...

S: Also ich finds ganz scharf beobachtet, es ist wirklich die Kernidee der ganzen Installation die Geräusche wirklich materiell zu erzeugen. Das bedeutet für mich zum Beispiel naturhaltig, also Natur auch wirklich weil sie es wird nicht durch einen elektronischen Vorgang gemacht oder gesampelt oder vom Tonband oder sowas es ist nicht Abbild von Wirklichkeit, sondern das ist die Wirklichkeit, sondern das ist die Wirklichkeit, das ist die Natur, und der Wind, die Luft macht etwas, nicht, die Bewegung macht etwas, so ist das ein natürliches Phänomen.

10.5

Man könnte auch sagen, diese Folien, die sich da oben bewegen das hat etwas auch von Flügelschlagen, Blätterbewegen, oder sowas ähnlichem auch, oder Hubschraubern sicher, ..

G: So direkt Naturerleben sieht man den Maschinen garnicht an, so ne.

P4: Na ja, es ist eben...

S: Es gibt solche Assoziationen, also zum Beispiel bei dem Quäker nicht, das hat auch etwas tierisches, an einem bestimmten Moment, nicht also weil dieses Geräusch einfach daran erinnert. Das ist die Konstruktion ist zum Beispiel in der Natur, da kommt sie vor, nicht, das ist ein kleines Gummibändchen, was zwischen zwei Saiten eingespannt ist, das ist was man selber auch tut, wenn man Tierstimmen nachmacht, man nimmt einen dünnen Grashalm, spannt den zwischen den beiden Daumen und bläst da durch, dann hat man so eine Art was weiß ich Entengequake, und das passiert da auch, aber mit einem Gummibändchen, also die Konstruktion liegt das nah. Nicht. Ich würde das ein bisschen wertfreier sehen. Nicht, aber man kann das assoziieren.

11.5

Ich würde auch nicht vorschreiben, man müsse das da hören. Für mich

ist das erst mal ein Geräuschphänomen, mit dem ich arbeite. Aber das kann passieren...

P4: Aber es ist finde ich doch wie wie ja, ...

12.0

...

P4: Was mir sehr gut gefällt, daß es doch irgendwie eine Art Naturabbildung auch ist, und wenn da ich jetzt mal, was in der bildenden Kunst geschieht, wenn ich da genau hingucke, was die neueren Leute machen, dann ist das auch wieder mehr die Tendenz, also mehr an der Naturabbildung zu sein. Das finde ich sehr interessant, das wird ja öffentlich noch nicht so, ist das ja out, im Moment sich so Ausstellungen anguckt, von also das kann man einfach sehen, und daß es aber Leute gibt, die sich auch bewußt wieder einer Abbildung zuwenden.

S: Man könnte das durchaus so sehen, also ich empfinde das durchaus so, das ist so ein bisschen die Zeit vielleicht nach der Moderne. Das Postvirtuelle Zeitalter, so könnte man es vielleicht auch nennen, nach dem Greifen nach dem Abstrakten völlig weitgreifenden sehr unfaßbaren, wieder zurückzukommen zu etwas konkretem. Und das ist so, ich mein, ich kann das jetzt nur im Bereich der Musik für mich so sehen, ich hab tatsächlich auch die Geräusche ersteinmal mit Tonbändern aufgenommen, ich bin rumgelaufen, hab also mit diesem Abbild gearbeitet, hab Computer, Synthesizer eingesetzt und so weiter und Sample und die ganze Technologie, ...

P5: .. und diese Technologie...

S: Ach, das ist nicht so schwierig, also hier ist noch das Tonband übrig geblieben, mit dem ich durch die Gegend gelaufen bin, ...

P5: Diese ganzen - daß die in Bewegung kommen die Schläuche ...

S: Achso, ich habe jetzt nicht von der Installation gesprochen, das ist nochmal ein anderes Problem, nein nur von der Geschichte, also sich das Entfernen wieder von dem Abbildern von etwas zurück zum Konkreten zu kommen...

P4: Gefällt mir sehr gut, auch wenn sie das so sagen. Also meistens ist da immer Abwinken wenn es konkret wird,...

S: Sie stellen das in einen allgemeineren Kontext, nicht daß es hier ist es eine musikalisch-strukturelle Seite, aber das was sie sagen, vielleicht ist das wirklich auch so in der bildenden Kunst, gibt es vielleicht auch diese Tendenz. Muß ich ganz ehrlich sagen, habe ich nicht so genau beobachtet, ...

P4: Kann es auch noch nicht sehen, es wird noch ein paar Jahre dauern...

S: Aha... wir sind sozusagen nah an dem Keim...

P5: So rein nur nach klanglichen Sachen gehen sie nicht vor, sie gehen

vor so nach ästhetischen Gesichtspunkten, also wies aussieht, wie was aufgebaut ist, also wie kommt man sonst auf solche Formen mit diesen Quer- also mit diesen Federn, das ist doch jetzt nicht nur vom Klanglichen her, sondern auch...

14.8

S: Das wollte ich damit auch sagen. Ich ignorier das nicht, das ist so, aber der Beginn ist immer das Geräusch, der Geräuschapparat, die Geräuschmaschine, irgendetwas, was mich fasziniert, da fange ich erstmal an, mache ein Experiment, und wenn das klingt, wo wie ich mir das vorstelle, dann gehe ich weiter, es ist immer irgendetwas, also das ist zum Beispiel ein Experiment mit einer ganz schnellen kleinen Bohrmaschine, da habe ich einen Draht eingespannt gehabt, und ging dann so eine Garagentorfeder dran, und das klang ganz faszinierend, so. Und jetzt ist da kleiner Motor und das ist eine Garagentorfeder, was mache ich jetzt, ich kann ja nicht irgendwie das Garagentor hier ausstellen. Das ist auch eine Möglichkeit. Die Lösung war dann ich brauche einen Klangkörper und hab dann eben noch ein bisschen experimentiert, und dann kam ich auf die gebogene Feder und so, das Spielen dann damit, das ist die nächste Stufe, ich hab es dann, und wie ordne ich das an. Das ist oft auch ein langer Prozeß, also es ist mir nicht egal, wie es aussieht.

15.8

P6: Sie ziehen aber die optische in die akustische Harmonie ein.

S: So können sie es auch sagen.

P4: Die Aufmerksamkeit wird auch gelenkt ob sich da gerade etwas tut. Das ist auch die Absicht, daß man da etwas sieht, von diesen schwingenden... ne..

S: Das kann man sehen, also ich liebe es, wenn man es sehen kann, daß sich etwas bewegt, obwohl ich das natürlich nicht immer ganz beeinflussen kann, eben wie gesagt, irgendjemand hatte gerade erzählt, ich hätte erwartet, daß die Stäbe sich heftig bewegen, sie tun nicht so heftig, sie tun bewegen sich schon ein bisschen, nicht, aber es gibt eben auch wirklich Objekte, wie diese zum Beispiel der Flatterbaum mit diesen drehenden das sieht man sehr schön, da oben das große Teil. Da sind Motoren, das sind Plattenspielermotoren, und da unten ist eine schwarze kleine Kiste, so ne Black Box dadrin, und das ist ein elektrotechnischer Schalter, da sind viele kleine Relais, und die schalten einfach diese Motoren an und aus. Und die Signale sind hier gespeichert... D.h. ich steuere das wirklich hier, man kann sogar mit dem Keyboard das machen...

17.2

(Klicken... Klimpern..)

Also man kann die auch wirklich hier spielen auf der Tastatur... Und so entwickeln auch sich die Kompositionen, d.h. ich spiele ich probiere irgendetwas, und wenn ich etwas gefunden habe, dann kann ich das auch aufzeichnen, also der computer ist nur ein Hilfsgerät, mit dem sozusagen, das was auf der Tastatur gespielt werden kann, aufgezeichnet wird, das läßt sich ein bisschen nachbearbeiten, so entstehen die Kompositionen, und so lassen sich auch alle anderen Objekte auch über die Tastatur bespielen. (Beispiel)...

G: Was ist denn mit den Wasserhahnfeststellern...

S: Ja, das sind Ventile, die tatsächlich so aus dem Heizungsbau kommen. Und so weiter, wenn man sich die Heizung schon mal so genau angeschaut, dann hat vielleicht das alles schon mal gesehen.

P6: Die Sirenen lassen sich genauso spielen...

S: Das kann ich im Moment nicht zeigen, weil das Gebläse muß eingeschaltet werden und so weiter, aber es funktioniert genauso, man drückt hier wirklich auf die Tastatur, und dann öffnet sich ein Ventil und dann klingt etwas davor nicht, es sind eigentlich wirklich Instrumente, das sind halt Maschineninstrumente, aber sind Instrumente die wirklich mit einer Tastatur bespielbar sind, und so, können sich schon vorstellen wie die Komposition geht, nicht das eine Objekt, und wenn das eingespielt ist, dann kann ich mich dem nächsten zuwenden, und kann dann dazu spielen und so weiter. Bis dann so eine komplexere Komposition entstanden ist.

P6: Das ist eine Komposition...

S: Das ist sehr weitgehend festgelegt, aber es gibt auch bestimmte Teile, das ist mir wichtig, daß ich auch noch in den Vorgang eingreifen kann, d.h. ich bin nicht überflüssig und ich werde nie überflüssig werden. Aber es ist unmöglich die 250 Teile vielleicht zu spielen. Zumahl wirklich einige Ventile und so weiter, ganz kurz gespielt werden müssen, um die schönen wichtigen Effekte zu erzeugen, so das kann man garnicht einfach auf die Taste drücken, das muß schon genau vorbereitet sein. Das ist also eine Menge Vorarbeit nötig, um das zu komponieren.

G: Wo ist die entstanden...

S: Mitten im Ruhrgebiet in einer Zechenhalle. Klar, in einer stillgelegten, da arbeite ich, da habe ich mein Atelier.

Schleiermacher: 4 Minuten dann...

S: O.k....