Bester Uli,
der WDR hat gar nichts gespart, denn die Funktionen wären von Festangestellten übernommen worden, die in den Bilanzen kostenneutral gehandhabt werden. Zum Sprecher: wie viel Textminuten umfasste sein Part?
Zu Deinem Feature möchte ich noch folgendes anmerken:
- Leider fand ich nur wenig der von mir monierten Stellen geändert: weiterhin sprachst Du von "gefrorener Musik" (die verdorbene Rezeption wird nicht korrekter, wenn sie über den Umweg Afrika den Autor erreicht), weiterhin war von "Fun", der "sich ereignet" die Rede - das sind keine sprachlichen Vorlieben oder Stileigentümlichkeiten, sonder ist schlicht falscher Sprachgebrauch.
- Den Anfang fand ich nur wenig gekürzt oder umgearbeitet. Die erste Viertelstunde war extrem zäheledern und - diesen Eindruck musste man haben - geradezu wilder Entschlossenheit, selbst gutwillige Zuhörer zu verprellen: Du hast dich in einen derart hymnisch rasenden Redefluss aufgeschwungen, dass es absolut unmöglich war den ohnehin nicht einfachen und wenig klaren Gedankengang zu folgen. Ich habe es versucht und bin gescheitert - obwohl ich dein Skript gründlich gelesen hatte. Und selbst wenn Du ein Rezeptions-Übermensch bist (wir können das gern mal ausprobieren: ich spiele Dir einen ähnlich gearteten Text in ähnlicher Länge vor und du schreibst anschließend nieder, was sich an Inhalten niedergeschlagen hat...) - diese Textdarbietung hat sich schlichteren Geistern garantiert nicht vermittelt. Ich habe den Eindruck, dass dir - aus welchen Gründen auch immer - vollkommen das Timinggefühl für den Raum, den ein Gedanke braucht um sich zu entfalten, abhandengekommen ist. Dein Sprechtempo hätte ich keinesfalls einem Sprecher durchgehen lassen - ich möchte auch, dass wir zukünftig professionelle Sprecher einsetzen (denn obwohl Du eine angenehme Stimme hast und klar verständlich sprechen kannst, sind 85 min. eine zu lange Strecke). Die Fülle an Gedanken, die Du in einen (mitunter sehr verschachtelten) Satz packst und die Geschwindigkeit, in dem Du ihn dann runterrasselst, lässt die Worte zum weißen Rauschen werden, lässt den Redefluss zum Heideggerschen Raunen werden: salbungsvoll, aber unverständlich. Das der Einstieg in das Thema zu einer theologischen Exegese geraten ist, kann ich nur bedauern: hier halte ich das Thema für verfehlt - bei aller subtilen und sophistischen Herleitung, die sich beim mehrmaligen Lesen erschließt.
- Im Verlauf des Features wurde die Sache stringenter und - wie ich glaube - ansprechender.
Soviel für diesmal,
bis bald
G.v.FH

1975

Voxx - Cinemaxx
Alte Potsdamerstr.

Dr. Quandt
SP 18579

ÐÏ□à¡±□áderung nach Verständlichkeit ist, dann haben wir sehr verschiedene Auffassungen darüber, was die gesprochene Sprache leisten kann. Ich kenne jedenfalls andere Stilmöglichkeiten. Was Heidegger und sein "Jargon der Eigentlichkeit" betrifft, ist im gleichnamigen Buch Adornos hinreichendes gesagt. Wenn Du mir Heideggers Stil als clare et distincte verkaufen willst, haben wir auch in diesem Punkt verschiedene Auffassungen darüber, was klar und deutlich ist. - Zu den Korrekturen: "Wenn mich auch 1 + Stunden vor dem Studiotermin der Redakteur anruft, der dies weiß Gott auch schon früher hätte machen können, das Manuskript lag ihm ja vor, um Änderungswünsche vorzubringen" dann ist dazu zu sagen: ich bekam das Manuskript am 14.01. - das war der Freitag eines Wochenendes an dem ich unterwegs war; blieb also noch Montag zum Lesen, da wir bereits Dienstag darüber gesprochen haben. Das ist wohl kaum etwas worüber sich beschweren liesse. Im Gegenteil finde ich es anmaßend der Erwartung gegenüber zu stehen, dass Autoren, die sich alle Zeit der Welt lassen, meinen der Redakteur sei in der Lage alles, was gerade aus Fax oder Drucker quillt instantan zu redigieren. Bemerkenswert finde ich, dass Du Studiotermine bestellst und bereit warst zu produzieren ohne eine vorherige Absprache! Denkst Du ernsthaft, ein Redakteur sei eine Instanz zum Abnicken oder besser noch einer, der sich von der fertigen Produktion überraschen läßt? Und wenn Du es dann noch als "Beleidigung" erachtest wenn ich moniere, dass Du nicht mal die nötigsten Änderungen vornimmst, dann haben wir ein ernsthaftes Kommunikationsproblem. "Ich glaube dir hat das Thema des ganzen Anfangs nicht gefallen, der ganze kirchliche Krams," - da hast Du recht und ich habe es ja wohl auch deutlich genug formuliert. Und nicht, "dass man sich überhaupt mit so etwas beschäftigen soll", ist das Problem, sondern dass es sich um ein Musik-Feature handeln sollte und nicht um eine Wort-und-Kirche-Sendung. Mit deiner Annahme, dass ich mir etwas anderes unter der Sendung vorgestellt habe hast Du recht. Nur scheint mir nicht, dass ich meine "Erwartungen nur wenig kommuniziert" habe. Ich habe dich schon früh gebeten, nicht nur 'randständige' Musik zu verwenden, habe Dir ein entsprechendes Set an Stücken vorgeschlagen; Du hast - zwar spät, aber noch deutlich letztes Jahr - unsere Musikliste bekommen; ich hatte Dir dringend nahegelegt den Anfang zu ändern, aber dass hast Du offensichtlich nicht gewollt. Wenn all die Mühe, mich in dein Manuskript einzudenken, dich auf Probleme hinzuweisen, Stunden um Stunden mit dir darüber zu telephonieren darin münden, dass die Wirkung gleich Null ist und die Wünsche als Zumutungen empfunden werden, dann kann ich meine Zeit auch mit anderen Dingen verschwenden. Nur, dass ich meine Vorstellungen nicht kommuniziere will ich mir nicht auch noch hinterherrufen lassen. Ich bin ein wenig ratlos. Ich hoffe, ich konnte mich verständlich machen, denn noch weitere lange Briefe kann ich nicht schreiben und sie würden vielleicht auch nichts nutzen, wenn sie nur daraufhinauslaufen Empfindlichkeiten mit rhetorischen Geschossen zu versehen. Mit Grüßen von FH □□

NOTES ON "ON BEING INVISIBLE"

David Rosenboom
[illegible] May 1977
Toronto

"On Being Invisible" is the title of a continuously developing body of work for soloist deriving from the composer's work in extended musical interface with the human nervous system. Though one idea has certainly been that of increasing the palette, bringing previously unconscious processes into conscious awareness and potential use, this work has led to the realization that the stability of natural oscillators is such that one can submerge him/herself in them and learn about the relationship between resonance and the idea of initiating action. This has profoundly influenced my understanding of the meaning of change in my music and constitutes the psychic space in which the major explorations of this piece take place. The music is produced through improvisation, through natural processes, larger than ourselves, are allowed to freely influence several levels of the compositional procedure.

Much music is conceived physically under the broader concept of resonance which includes the conception of the physical material of music as being embedded in the geometry of vibrations of molecules of air in a bounded space, inside which the concept of the "outside" of this space is meaningless. I am interested in the properties of universality that involve music unbounded by this multi-dimensional, enclosed continuum. We remember the one eyed, sessile philosopher who could only conceive of a crude elliptic, two-dimensional space. The three-dimensional form of tactual space is resultant from the combination of images from two eyes and is given a meaning that is conditioned in part by the semi-circular canals of the ear, the images of which are cross-correlated with the dynamic, myogenetic forms of extension, contraction, and resistance to gravity. What, then, is the latent sense, or abstract "third eye", which will enable us to create a music that articulates itself physically through universals of experience with all of space. Kant maintained that space is not an empirical concept derived from external experience, but a framework already existing in the mind without which no external phenomena would be possible. Poincaré points out that, just as the Principle of Relativity tries to show us that it is impossible by any means to obtain a knowledge of absolute motion, so, it is theoretically impossible to determine what are the qualities of matter as distinct from those of space. Therefore, it is beyond our power to obtain a knowledge of absolute space.

Time may be thought of simply as that dimension in which we move, in order to articulate the remaining dimensions. It is the arbitrarily chosen dimension for "motion" in our normal conception of space. It need not be fixed as the only one, however. It is simply that dimension upon which our scanning mechanism for obtaining information about the others is focused at this stage in evolution. We, therefore, consider it as anisotropic in order that we may rely on memory processes to produce correlations [illegible] of experience. [illegible] Consider the bi-directionality from which any star may be observed in such a space, assuming no loss by absorption over the remaining axes. The different views of space observable from two opposite directions, then, represent a bi-directional articulation of information represented on three axes of our space by "motion" on a fourth. Time may then also be thought of simply as a means of generating shared experience, of observers sufficiently close to each other, about information articulated on the remaining axes. Rhythm in music, then, the material of time with which music is so fundamentally involved, may also be thought of as simply a means of generating shared experience of material information articulated on the remaining musical axes.

We may now look for that yet untapped sense which will enable us to synthesize, through correlation, an idea of resonance unbounded by our anisotropic view of time, a music more universal than that presently articulated by the elasticity of local compactings of air molecules will then arise. Psychotronic research in communication, which is really an art science of transformation along one or more axes of conception with maximum invariance, along with work on our new views of physics, may contribute to the awakening or reawakening of that sense which will lead to this fundamentally important step in evolution.

Correlation in three-space is partially accomplished by cross-correlation of energy patterns obtained from the two eyes. This is certainly a totally abstract process which gains its meaning through the aformentioned tactual and kinesthetic senses. The development of these and related processes arise primarily out of our need, as local concentrations of sameness, to locate other energy sources. Our anisotropic view of the remaining dimension of experience, time, arises from our conception of memory. The mechanisms of memory allow for correlations of information arising from different points on the time axes, just as our visual-tactual mechanisms allow for correlations of information arising from different points on the normal spatial axes. These allow localizations of perception to arise. However, from whence arises the notion that one of these concentrations is located "first" or "last" on a particular axis? Only as it relates to the preprogramed nature of our ontogenetic growth. And this directional growth arises only from boundedness and its resultant shaping of statistical potentiality. Temporal correlation of two concentrations, A and B, requires the storage of A 'til the occurence of B, thus, our conception of the anisotropic nature of that axis upon which our scanning mechanism focusses in order to reduce data and generate shared experience.

Possibly, this new sense will embody a conception of some sense of non-directional correlation as distinct from our present conception of one way memory storage. The hypotheses of elliptic geometry lead to the result that a star would be visible in opposite directions. This would be true except for the finite rate of propagation of light in space. These assumptions result in the case that the two images of the star seen in opposite directions will represent the star at different points on the time axis. If these two images were capable of being superimposed through correlation (non-directional), just as the images from two eyes are superimposed to develop three-space, we may have the basis for the necessary change in the conception of memory and a view of the isotropic nature of all perceptual axes. This is the "time-eye-in-the-back-of-the-head" we may be looking for.

These assumptions may lead further to the notion that existence in all places at all times is a thoroughly plausible concept. However, just as we have learned that rigid physical objects are not necessarily invariant with respect to shape through transformations in space, so, too, we must realize that a locally differentiatable concentration in universal space is not necessarily invariant with respect to information content through transformations over one or more axes of that space. One who achieves such a mode of existence in all places at all times, therefore, can not communicate, in the above sense of communication, with another who has not. He may merely effect the other! The action required to accomplish this state may only require putting an existing structure to some purpose to which it has not been put in recent time.

TECHNICAL PROCESSES OPERANT IN THESE PERFORMANCES

Represented on this disc are two uninterrupted excerpts from a solo, live performance, selected so as to represent the piece as best as possible within the time restrictions of an LP record. In order to preserve the essential live nature of the music, no editing, over-dubbing, mixing, or other studio processes were used. What remains is a record of what was produced, all the music being generated in real-time, through improvisational techniques. The information provided below is offered for those interested. However, it should be realized that these techniques are no more related to the driving forces behind the music than the existence of hammer and nails is related to the reasons people build houses.

The inputs to the instrument that comprise the performing actions are derived from short term, manual actions, signals from the brain, and signals from small acoustic instruments. What's going on inside the hardware may be best understood by extending our usual conception of the idea of an instrument. An instrument, in this system, is defined as a set of data that establishes all system interconnections and initial conditions of all controlable aspects of the sound generating equipment. A general purpose mini-computer is used in three broad ways. First, it is capable of storing a library of these above defined "instruments" and can initiate any of them nearly instantaneously, when an appropriate, predefined "stimulus" is detected by it. These "stimuli" may be such things as keyboard actions, events occuring in the sound generating hardware, or particular patterns detected in the brain signals or acoustic sources. Second, the computer analyzes these input signals in such a way that it can detect patterns of resonance, rhythmic events, spectral composition, or degrees of regularity. The results of these analyses can be accessed in several ways and applied to sound control or can produce the above mentioned "stimuli". Third, the computer is used to generate streams of data that are preprogramed and used to create "clouds of relationships" in one or more musical parameters and are generally considered aspects of some "instrument".

During Part I of this recording, the performing actions are all derived from brain signals or from touch sensitive keyboard responses. The brain signals are analyzed in two ways. First, they are subjected to an auto-correlation analysis used to extract patterns from the brain signals that tend towards regularity. This is done by comparing the sampled signal to many stored versions of itself that are incrementally delayed in time. This determines how closely the patterns present at any given moment are related to patterns that occured in the recent history of the signal. The most obvious mapping of the results onto sound occures in the way these detected patterns are used to influence the flow of musical time, rhythm, in the production of some melodic contours, and in the generating of clouds of timbral relationships in, especially percussive, "instruments". Second, the signals are analyzed so as to show how their energy is distributed throughout the frequency spectrum. The presence or absence of energy in a particular range, together with a measure of how regularly this energy is pulsating, generates stimuli for the initiation of "instruments" and rhythmic sequences. The touch sensitive keyboard responses are used to initiate new instruments and are played contrapuntally with the above brain signal events.

During Part II of "On Being Invisible", performing inputs come almost exclusively from three small acoustic instruments. They are, in order of appearance, a set of Tibetan meditation cymbals, an East Indian snake charming horn, and a monkey drum. Keyboard responses are used only to trigger the initiation of new "instruments". In this case, the computer listens to and analyzes the sound fed to it through a microphone and looks for resonant acoustic patterns. It tries to adjust the parameters of the sound it generates so as to complement the resonant patterns it finds. Of course, it is also always listening to itself as well as to the three acoustic instruments. An essential characteristic of most of the "instruments" programed for this section is that they all tend to move towards some type of acoustic balance. One could make an analogy with the action of the skin of a large drum. One plays it by striking or rubbing it in some manner, the effect of which actions is to displace the elastic head from its state of rest. The performer then rests and listens to the sound produced by the head, which represents the process it goes through in order to return to its state of rest. So, in this recording, the method of playing the "instruments" involves making a sound into their microphone, ear, and listening, then, to a process by which the "instrument" may acheive a balanced state. The term, balance, here may be thought of in the abstract, since one may program the nature of sound complementarities that constitute an hypothetical state of homeostasis. As a performer, one must practice the ways in which he can become involved in initiating actions which allow inaction between the sounds, during which time he listens to the sounds freely articulating a natural process of motion towards a set of static complementarities. It is during this listening phase when his most dificult work arises. Here he must adjust his performing consciousness in order to choose the best moments to become an initiating force and decide on how.

ACKNOWLEDGEMENTS

Much of the research in musical interface with the human nervous system, of which this recording is one result, was made possible by a grant from the Canada Council, Explorations. The sound generating and computer interface hardware was custom designed by Don Buchla with additional equipment for brain signal analysis and computer interface designed by the composer. The computer used is an Interdata Model 74 with a Lear-Siegler ADM-3 CRT terminal. The software was written by the composer. The recording was made live by Michael Brook and additional assistance came from William Stevens, Larry Polansky, and Jacqueline Humbert. The album cover was designed by George Manupelli. The record mastering was done by Alan May at The Lacquer Channel Ltd. and records pressed by Capitol Records Ltd., Toronto.

Further information about brain signal analysis processes used is contained in: Pieces, A Second Anthology. Byron, M.(ed.), Michael Byron Pub., c/o York University, 240 Fine Arts, 4700 Keele St., Toronto, Ontario, Canada, M3J 1P3.

Thanks to the Samuel and Saidye Bronfman Family Foundation

interview kerstin evert

.....(cunningham, musik unabhängig...)

.....

fg ...(stelarc)

04:30

ke bei stelarc gibt es zwei verschiedene ebenen, einmal, daß er nicht-verstärkte sounds, also maschinengeräusche benutzt, die aber nicht noch mal weiter verstärkt werden, also eigengeräusche der von ihm eingesetzten technologien und apparaturen, und andererseits aber, und das muß natürlich verstärkt werden, körper-eigengeräusche benutzt, wie: den blutkreislauf, den puls, die herztöne, das atmen, ... das atemgeräusch, was von ihm ... vom körper abgenommen und verstärkt wird und das wiederum über mischpult zusammengestellt wird und verstärkt wird, zum teil mit samples unterlegt wird, also wo die einzelnen körper-eigengeräusche als cues funktionieren, um samples auszulösen, und das ergibt die akustische ebene in stelarcs performances, also ..., das was er macht, drückt sich auch wiederum, also sein körperlicher zustand, die erschöpfung, die anspannung, drückt sich auch wieder in der akustischen ebene aus.

05:22

fg aber es ist nicht einfach eine verstärkung schon existierender geräusche, sondern es wird überformt und verfremdet.

ke ....

fg es ist ... seltsam, von körper-eigengeräuschen zu sprechen bei stelarc .....

05:55

ke also, stelarc in seiner frühen zeit ist eigentlich bekannt geworden darüber, daß er sich in den sogenannten *suspensions* an der eigenen haut mit fleischerhaken über städten oder auch in galerien hat aufhängen lassen, und da ... war die geräuschkulisse das quietschen der eigenen haut, was aber eigentlich nur er selbst wahrgenommen hat. .... in seinen neueren performances versucht er, die cyborg-existenz zu testen, also mensch-maschine-symbiosen ... fortzuführen, und da ist er zum teil einfach mit apparaturen, mit maschinen wie einer dritten hand verkoppelt oder auch direkt mit dem internet, wird zum teil vom publikum irgendwo anders, an anderen orten in der welt ferngesteuert, oder steuert mit seinen eigenen körperimpulsen wiederum andere apparaturen, also er ist eigentlich verkoppelt mit maschinen. und deswegen gibt es eben einerseits die verstärkten geräusche aus dem inneren seines körpers und andererseits eben die geräusche der maschinen, das quietschen, die motoren, die laufen, all diese dinge mischen sich da.

06:56

fg .... (fragmentierung --- wieder zusammensetzen, zusammenhang mit cunningham)

ke .....

07:15

stelarc separiert den körper anders, und zwar ist es mehr so, daß er den körper teilt in eine von ihm selbst kontrollierte und gesteuerte hälfte und eine, die ... in vielen performances von außen gesteuert wird, sei es über maschinen, die direkt impulse, stromimpulse in seinen körper leiten, und sich deswegen körperteile unwillkürlich bewegen, sei es aber auch, ... daß über internet andere, also

zuschauer sozusagen seinen körper fernsteuern. also von daher ist es eigentlich eine teilung in einen willentlichen und einen unwillentlichen körper,
07:47
.....
fg ...(die einzelnen körper zerlegt)
ke (sowieso im zeitgen. tanz usw.)
fg (wie ernst kann man das nehmen?)
08:35
ke ... es gibt 'ne große diskrepanz zwischen seinen texten und dem, was man sieht, wenn man seine performances betrachtet. also, er vertritt massiv in seinen texten die obsoletheit des körpers, sagt, der körper ist veraltet, der taugt nicht mehr für unsere mediale welt, für all das was ansteht auch mit intergalaktischen räumen, aber letztlich, wenn man seine performances betrachtet, kann man eigentlich sehen, daß er extrem ... auf körpererfahrung aufbaut und körpererfahrung benutzt und auch sinneserfahrung benutzt .....(texte, mcluhan-bezug, global village...)
fg (einbau eines dritten ohrs)
09:28
ke als ich ihn das letzte mal gesprochen habe, hatte er noch keinen plastischen chirurgen gefunden, der bereit war, ihm dieses dritte ohr zu operieren, weil es halt über schönheitsoperationen hinausgeht und auch keine notwendigkeit darstellt, aber er sagt, er will es tatsächlich machen, wenn er denn einen arzt findet, der es ausführt.
09:47
fg und was soll dann mit dem ohr passieren?
ke dieses ohr ... erst wird die haut gedehnt, also mit einem ballon soll die haut gedehnt werden, und anschließend, wenn die haut weit genug gedehnt ist, soll eine attrappe eines ohres unter diese haut geschoben werden, also ein bischen vor dem abnderen ohr versetzt plaziert, und dann ist geplant, daß dieses ohr nicht geräusche aufnimmt, sondern im gegenteil geräusche absondert, also genau das gegenteil tut, was ein ohr eigentlich sonst macht, um dann, wie er sagt, in einen dialog mit dem anderen ohr zu treten.
10:19
fg was sollen das wohl für geräusche sein?
ke zum teil ist es wohl so geplant, daß es geräusche aus dem internet sind, also er will sich da auch irgendwie direkt über irgendwelche transmitter verkoppeln mit dem internet, und es soll auch ein nähe-sensor da eingebaut sein, so daß sich..., wenn sich jemand ihm nähert, diesem dritten ohr, dann dieses ohr ... geräusche dem andern entgegenflüstert.
10:42
fg ... (orlan) ...
ke .....
.....
11:20
daß in körperkonzepten, die auch stelarc anlegt, eigentlich dieser körper als äußere form, als ... physis, wie es auch in der gentechnik ... angelegt ist, irgendwann tatsächlich nicht mehr so sein wird, wie wir ihn kennen, sondern daß dann neue körperkonzepte entstehen, die halt wandelbarer sind und austauschbarer sind.
11:40

fg (orlan keine gentechnik, sondern mit stücken)
ke .....(orlans operation, deren publizität)
fg (sound?)
ke (live-übertragungen)
.....
.....
fg woraus bezieht sich denn das aktuelle interesse am körper? ...
13:50
ke ..... **es wird ja zumindestens medientheoretisch immer unter diesem paradigma gehandelt: "verschwindet der körper?", vermeintlich, mit dem eintritt in den cyberspace und in virtuelle welten, und ich glaube, daß aus dieser diskrepanz, also einerseits der angst, daß der körper tatsächlich verschwindet, oder unwichtiger wird, und andererseits so eben einem rekurs auf natürlichkeit, ... wo der körper ja immer noch als bezugspunkt auch benutzt wird, daß aus dieser diskrepanz heraus ... dieses interesse entsteht, und ich glaube ganz stark auch in neueren arbeiten sowohl in der medienkunst als auch im tanz oder in der performance deutlich wird, daß in auseinandersetzung mit technologie der körper in dem sinne nicht verschwindet, sondern daß dann neue körperkonzepte auftauchen, die aber trotzdem ganz massiv an die sinne oder an die sinneseindrücke des körpers appellieren und ihn auch ganz stark mit einbeziehen.**
14:42
fg ...(aufrüstung des körpers vs auffassung als "rest")...
ke ...(nix neues)...
fg ...
15:40
ich spiel' eher an auf die differenz zwischen solchen apparativen körperbeeinflussungen und dem momentan wichtigen also ich würd' fast sagen mythos vom körper als unmittelbar oder als agent der unmittelbarkeit.
ke aber ich glaube, daß das tatsächlich ein mythos ist, ... aber was keiner mehr wirklich glaubt ... unter diesem paradigma, daß eigentlich alles konstruiert ist, oder daß auch natürlichkeit nur eigentlich eine konstruktion ist von etwas, daß es nicht gibt, daß in dem moment wo kultur eintritt, auch jegliche form von körper schon bearbeitet ist, und eigentlich in dem sinne immer wir es mit vermittlungen und mit technik zu tun haben...
16:20
fg aber dann würde dieser gegensatz implodieren, natur und kultur.
ke vielleicht können wir das einfach nicht mnehr als gegensatz sehen. vielleicht konnte man das nie als gegensatz sehen und vielleicht verschwimmt das immer mehr, also gerade in der tendenz zu so was wie simulierten welten, mit 'nem rückbezug auf 'ne vermeintliche authentizität, aber das glaub'ich diese ... trennung, wie man auch in so filmen wie *blair witch project* denk'ich sehen kann, immer .. stärker aufgehoben wird, und daß gerade der reiz entsteht, in diesem zwischen zu spielen, mit mittelbarkeit und unmittelbarkeit.
16:50
fg glaubst du denn, daß der körper dann wirklich obsolet wird, daß es also techniken geben kann, die ihn überwinden helfen?
ke ich will ihn gar nicht überwinden, und das sind schon extreme robotik-leute, medientheoretiker, die da diese dinge irgendwie postulieren, stelarc gehört da sicherlich auch zu als künstler. vielleicht mag das irgendwie sein,

daß tatsächlich wir alle nur noch gehirne im tank sind, keine ahnung, aber zumindest ist es dann wahrschienlich noch ein weiter schritt dahin, und ich glaube eigentlich eher, daß die tendenz einfach so ist, daß technologie nicht zum verschwinden des körpers führt, sondern eigentlich zur betonung von sinnesqualitäten...

fg zu 'ner neuen körpererscheinung...

ke ja

fg .....(kamper).....

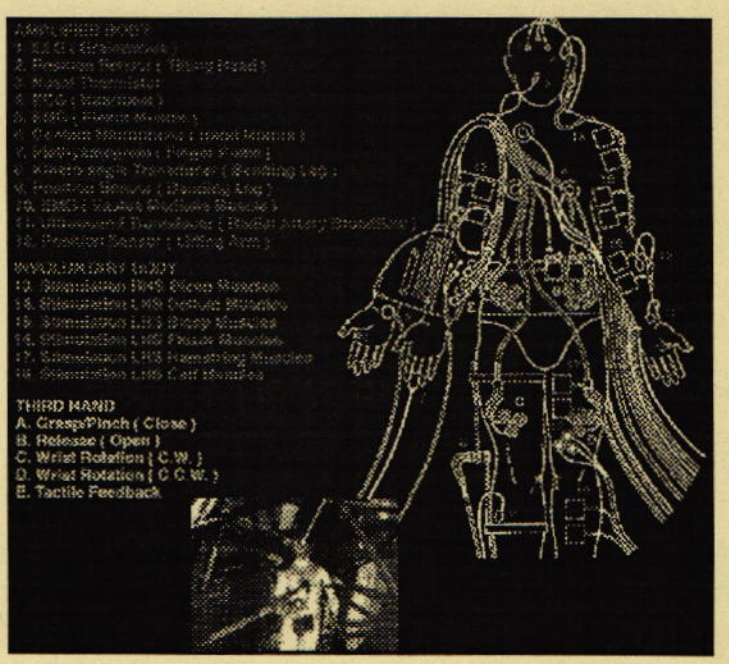
ke ...(kamper: verschwinden des körpers im bild, simulatioon und natürlichkeit, körperlichkeit zur oberfläche von inszenierung)...

fg ...

18:28

ke ja, sicher, also im bereich der kunst ist es, denk'ich, noch mal relativ einfach auseinanderzuhalten, aber ich glaube, daß es eben auch um ganz klar soziale wirklichkeitsebenen oder, ja, generell um gesellschaft eigentlich geht.

ABSENT BODIES



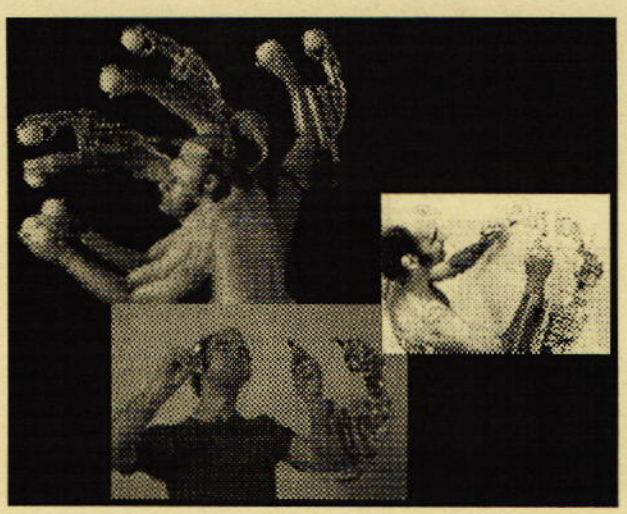
If the earlier events (the filming of the inside of the body and the 25 body suspensions) can be characterised as probing and piercing the body and determining its physical parameters and normal capabilities, then the recent performance s extend and enhance the body, visually and acoustically.

Amplified body processes include brainwaves (EEG), muscles (EMG), pulse (plethysmogram) and bloodflow (doppler flow meter). Other transducers and sensors monitor limb motion and indicate body posture.

The body performs in a structured and interactive lighting installation which flickers and flares in response to the electrical discharges of the body - sometimes synchronising, sometimes counterpointing. Light is treated not as an external illumination of the body but as a manifestation of the body's rhythms.

The peformance is a choreography of controlled, constrained and involuntary motions of internal rhythms and external gestures. It is an interplay between physiological control and electronic modulation, of human functions and machine enhancement.

ABSENT BODIES



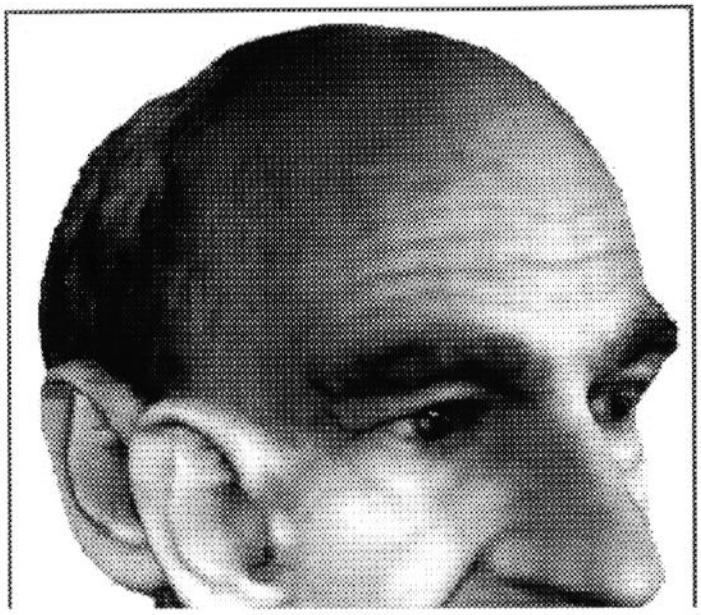
The artificial hand, attached to the right arm as an addition rather than as a prosthetic replacement, is capable of independent motion, being activated by the EMG signals of the abdominal and leg muscles. It has a pinch-release, grasp-release, 290 degree wrist rotation (clockwise and anti-clockwise) and a tactile feedback system for a rudimentary "sense of touch".

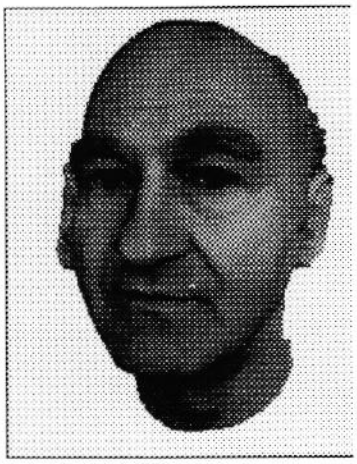
Whilst the body activates its extra manipulator, the real left arm is remote-controlled / jerked into action by two muscle stimulators. Electrodes positioned on the flexor muscles and biceps curl the fingers inwards, bend the wrist and thrust the arm upwards.

The triggerings of the arm motions pace the performance and the stimulator signals are used as sound sources, as is the motor sound of the Third Hand mechanism itself.

Third Hand as navigable vrml video
requires LivePicture Viewer plug-in

EXTRA EAR





interview robert schmidt

rs also ne these von mir ....
das mikrofon, wie viele andere in der popmusik entwickelte innovationen der klangerzeugung und -vermittlung arbeitet auf ganz besondere weise die körperlichkeit der stimme heraus. ... das mikrofon lenkt die aufmerksamkeit auf die körperliche erzeugung stimmlicher prozesse, in 'ner form, die eigentlich in anderen musikalischen genres unbekannt ist.
im engen zusammenhang damit steht, daß das mikrofon ... in der popmusik von anfang an wie ein eigenständiges instrument eingesetzt wird, also praktisch nicht lediglich der klangverstärkung dient, ... sondern auf ganz besondere weise auch immer klangmodulationen mit sich bringt.
fg aber es hat sicher auch die funktion einer akustischen lupe. in dieser funktion kommt es auch manchmal in experimenteller musik zur anwendung. ... wie verhält sich's jetzt mit dieser lupenfunktion im verhältnis zur stimme?
01:00
rs **akustische lupe im sinne von ... daß das mikrofon das vehikel ist, das 'ne ganz typische rezeptionshaltung auch in der popmusik nahelegt. also das mikrofon ermöglich gerade dadurch, daß es das augenmerk oder den hörsinn auf die körperlichen erzeugungsprozesse der stimme lenkt, ... so'ne art körperhören, d.h. es ermöglicht ein direktes körperliches nachvollziehen und verstehen der körperlichen erzeugungsprozesse der stimme. d.h. in der popmusik hat ... die mikrofontechnik insofern dann auch die funktion, eine form von körperhören zu generieren, das sich unterscheidet von 'ner irgendwie dechiffrierung musikalischer ... codes oder musikalischer syntaxformen oder partituren.**
fg also es wär 'ne art unmittelbarkeit durch den direkten impakt der stimme. aber sticht das mikrofon sozusagen denn auch noch tiefer in den körper?
02:05
rs **... es sticht tiefer in den körper. ... es ermöglicht 'ne nähe ... zu diesen stimmlichen erzeugungsprozessen, die ... auch 'ne virtuelle nähe ist, die ... näher ist als die wirklichkeit, insofern, als das in "normaln" interaktionssituationen ... die körperlichen erzeugungsgrundlagen der stimme viel vermittelter zu hören sind als sie eben durch die mikrofontechnik im gegensatz dazu deutlich gemacht werden. also es geht ... darum, auch diese spezifische nähe zu verstehen, diese körperliche nähe zu verstehen, die durch das mikrofon erst ermöglicht wird, ... 'ne art von hyperrealer nähe, in bezug auf das körperliche.**
fg wie verhält sich jetzt diese direktheit zur körperlichen produktion zu der eher zeichenhaft vorgeführten körperlichkeit der *ganzen* körper in der popmusik, und auch im sport .....?
rs ..... zwei aspekte ..... so'nen direkten körperlichen wirkungszusammenhang, also der körper hört genau in dem zusammenhang auf, als zeichen zu fungieren. deshalb auch in meinem vortrag mein verweis auf roland barthes, ...
03:35
das mikrofon macht deutlich, daß die stimme ein teil des körpers ist, sozusagen ein körperlicher modus ist. ..... die stimme ist nicht zeichen für den körper, sondern sie ist unmittelbar der körper. .....
04:00

es gibt andererseits ..... 'ne reihe von aspekten, die ... eher das zeichenhafte, das präsentatorische, das inszenatorische des körperlichen betonen. aber meine these wäre ..., daß diese ganzen zeichenhaftigkeiten und präsentatoriken ... immer aufruhen auf so'ner habituell-körperlichen tiefenschicht, die beispielsweise durch die mikrofontechnik, durch die mikrofonierte stimme direkt adressiert wird.
fg ..... habituelle schicht ..... warum näher ?
rs .....

05:10
es handelt sich um ein kommunikationsmodell, das sich *von körper zu körper* mitteilt, ohne der zwischenkunften eines irgendwie interpretierenden bewußtseins. und dieser unmittelbar körperliche aspekt ist ..... wichtig zu unterscheiden von diesen intentionalen akten des inszenierens, des präsentierens, des stilisierens, des modellierens des körpers. es gibt ... immer so'nen aspekt des gezeigten, des aufgeführten, der ... sich über interpretation erschließt und insofern wesentlich kognitiv verläuft, und ..... 'nen ganzen anderen bereich, der auf diese unmittelbare körperliche kommunikation verweist, wo sich bestimmte kulturelle, an dem körper anhaftende sinnkonstruktionen ... von leib zu leib mitteilen .....
fg ..... dritter modus ... ganzleiblichkeit des rezipienten, der ja auch ... in bewegung versetzt wird.
06:30
rs **... daß dieser körperliche wirkungszusammenhang ..... selbst wieder bestimmte körperliche dispositionen bei den rezipienten zur voraussetzung hat. ..... diese körperlichen dispositionen, die werden bspw. durch die stimme, bspw. aber auch durch diese unklare kategorie *sound* ... direkt angesprochen. wenn es funktioniert, dann bedeutet das, daß es 'ne irgendwie geartete körperliche habitus-affinität zwischen produzent und rezipient gibt, ... die praktisch die voraussetzung bildet dieser wirkung.**
fg ..... < verhältnis sound-stimme > .....
rs ... sound ist einfach ... ein anderer körperlicher modus der popmusik. ..... sound funktioniert insofern ähnlich wie die stimme, als das auch sound ... nicht diese dazwischenkunften des irgendwie interpretierenden oder dechiffrierenden kulturellen bewußtseins voraussetzt, sondern .... in techno, drum'n'bass usw. sound sozusagen direkt in die körper eindringt, ein direktes hören durch die haut ... möglich macht.
fg ... lautstärke .. schiere dauer
rs .....
08:15
die mit der kategorie sound verbundene taktilität: ... 'ne möglichkeit des hörsinns, daß hören immer 'ne form von tasten ist, wird ... in diesen neuen popmusikalischen genres auf die spitze getrieben, oder ... beim wort genommen.
..... (.... subsonische baßfrequenzen bei ca. 20 Hz...) .. von der ästhetischen programmatik her funktioniert die ganze neuere popmusik... , läuft die in dem ziel zusammen, musik nicht länger hörbar, sondern eben spürbar zumachen.
fg ..... ästhetik der überwältigung ..... ?
rs ..... daß diese überwältigung ... nur dann sich vollzieht, wenn es auch eben diese körperlichen dispositionen der hörer gibt. d.h. es muß 'ne bestimmte bereitschaft dazu da sein, sich überwältigen zu lassen. .....
.... stimme und sound zwei kriterien, an denen sich ... unmittelbar entscheidet, ob man ein bestimmtes popmusikalisches genre mag, oder ob man es von anfang an so heftig wie spontan ablehnt und nix damit anfangen kann, weil diese

übereinstimmung der körperlichen dispositionen des rezipienten mit der musik nicht gegeben ist.

fg ...körperliche ablehnung...

rs .....

fg (gründe für das interesse am körper ?)

rs ... da wird einfach reflektiert 'ne bestimmte entwicklung der alltagskultur, die ..... zusammenhängt mit ... dem siegeszug der populären künste.

.....

11:30

man kann diese konjunktur des körperlichen soziologisch ausbuchstabieren in 'ne art verschiebung der kulturellen machtbalancen zugunsten des populären. also insofern reflektiert dieser körper-boom auch bestimmte veränderungen der sozialstruktur.

fg ..... (unmitelbarkeit als mythos?).....

rs ..... gibt es die möglichkeit, bestimmte stilisierungen von unmittelbarkeit zu unterscheiden von bestimmten unmittelbaren wirkungen. ....(. unterordnung unter den beat als geste, konstruktion ....)...

fg .. (rhythmische regelmäßigkeit von der hochkultur perhorresziert)...

rs ... afro-amerikanische tradition .....

... zwei prinzipien ... ich will die prinzipien nennen

13:55

auf der einen seite ... das prinzip der inkorporierten bedeutung für die europäische kunstmusik, d.h. 'ne musikform, die davon lebt, daß sie ... die dechiffriereung der in den musikalischen strukturen inkorporierten sozialen bedeutung voraussetzt, und auf der anderen seite ... diese oralen musikformen, die afro-amerikanische tradition, dann die popmusik, die sich fassen läßt unter das prinzip der *durch* die musik, durch regelhafte rhythmen erzeugten gefühle und gefühlszustände. d.h. diese regelhaftigkeit der rhythmik, die hängt ... mit dem ästhetischen ziel zusammen, ... körperzustände zu erzeugen. .....

fg ..... sehnsucht nach der "schmutzigen" körperseite?

rs ..... (vermischungen, neue mischformen) .....

fg ..... (was noch)

rs meine arbeit beschäftigt sich mit diesen neuen ... konvergenzprozessen zwischen sport- und popkultur, d.h. mit den neuen trendsportarten. .....(ethnografie einer streetball- und hiphop-szene) .....

.....

.....

1 obsolete - amplified body & fluid land
27:00
studio melbourne 1990

2 remote: automatic arm, sound-responsive eyes
and fluid land 30:18
live La mama melbourne 090

(1) 3 laser eyes, eternal ears 8:23
live icehouse toronto 1987

(2) 4, elapsed horizon, enhanced assumption
live x-fusions melbourne 1990

8:09

(1) STELARC
ANCKAR STRÖM R/6
1991

ANCKAR STRÖM R/6

FAX

von **frank gertich** ☎ + (030) 257.00.519
kluckstraße 36, d-10785 berlin *email* **frank.gertich@berlin.de**

an: uli

fax# 375 806 23

diese seite + noch 13

7 i 2000, berlin

lieber uli,

ich war heute in bibliotheken, auf der suche nach dem **klangkörper.**

kam aber bis jetzt nicht viel bei raus. der begriff scheint nur im deutschen gebräuchlich zu sein; entsprechende äquivalente in anderen sprachen sind mir nicht untergekommen. in den deutschen nachschlagewerken kommt das wort auch nicht vor, nur in einem mehrsprachigen musikalischen wörterbuch, und dort ohne weitere angaben, außer daß es eben im deutschen synonym mit "orchester" gebraucht wird.

hans-klaus jungheinrich schreibt (in seinem buch über den dirigenten), daß der begriff im geschäftsgebrauch (bei verträgen usw.) offenbar bevorzugt wird (zuungunsten von "orchester"). ich schreib den passus noch raus und schick'ihn dir nachher.

ansonsten hatte ich ziemlich pech mit meinen buch-anfragen; war alles schon ausgeliehen. thema *körper* ist ganz offensichtlich gerade modisch. macht aber auch nix; morgen besorge ich noch quellen zur vorbereitung auf interviews am montag (in anderen bibliotheken).

vielen dank für deine inspirierten skripten, die muß ich aber jetzt erstmal richtig inhalieren, nebst einigem andern zeugs, was noch auf meinem recherche-stapel hier neben mir liegt.

anbei noch drei artikel über schnebels körper-stücke.

gruß

frank

Mitglieder

Doktorandinnen

Kerstin Evert

Kurzbiographie:

Kerstin Evert (geb. 1971) studierte von 1993 bis 1997 Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen (Diplomarbeit: Körper im Prozeß. William Forsythes Poetry of Disappearance und der Cyborg.)
Abstract dazu siehe:
www.univie.ac.at/kontext/bookstxt/Evert1.htm).
Seit Herbst 1997 ist sie Doktorandin im Graduiertenkolleg Körper-Inszenierungen am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

Neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit arbeitet sie selbst künstlerisch im Bereich Tanz und Performance, war u.a. freie Mitarbeiterin am Tanztheater der Städtischen Bühnen Münster sowie Dramaturgin am Tanztheater der Komischen Oper Berlin und ist im Bereich Kulturmanagement tätig.

Veröffentlichungen:

Evert, Kerstin: Self Meant to Govern. William Forsythes Poetry of Disappearance.
In: Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung. Im Druck.

Programmhefte und Programmheftbeiträge

Kritiken, Berichte, Interviews in verschiedenen Zeitungen und Magazinen

e-mail: kevert@zedat.fu-berlin.de

Stand: 08/05/1999

Kerstin Evert

Körper im Prozeß. William Forsythes Poetry of Disappearance und der Cyborg.

Noch unveröffentlichte Diplomarbeit im Fach Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Januar 1997.

Die Arbeit Körper im Prozeß setzt sich mit der Frage der zeitlichen Bedingtheit des menschlichen Körpers auseinander und rückt dabei zwei unterschiedliche Strategien im Umgang mit der Problematik der Vergänglichkeit und des biologisch-zeitlichen Verfalls in den Blickpunkt.

Zentraler Ausgangspunkt ist die detaillierte Analyse des spezifischen Tanzstils William Forsythes und seines Ensembles, dem Frankfurter Ballett, anhand dreier Versionen des Stückes Self Meant to Govern (erster Teil des Abends Eidos: Telos, Uraufführung 1995). Nicht nur durch Forsythes Modifaktionen des Systems des (neo-)klassischen Balletts durch z.B. seine spezielle Adaption des Körper- und Raumkonzepts Rudolf von Labans, die zu einem kontrapunktischen, multizentrischen Tanzstil beitragen, sondern insbesondere das Konzept der real time choreography, des im Moment der Aufführung entstehenden Aufführungstextes, ermöglicht durch generative Regeln der Bewegungserzeugung, führen zu einer poetry of disappearance, die sich in der nicht-reprodzierbaren Einmaligkeit der Choreographie der Wiederholung widersetzen. In der potenzierten Flüchtigkeit dieser Stücke wird besonders der transitorische Aspekt nicht nur der Kunstform Tanz, sondern auch des menschlichen Körpers betont. Die Aufhebung des Körpers durch den Körper selbst sowie durch bühnentechnische Mittel sind dabei an die Perfektionierung des Körpers in der täglichen Trainingsarbeit gebunden und verweisen auf das Paradox des präsent absenten Körpers.

Die Bearbeitung des (Tänzer-)Körpers bis zur Perfektionierung im Detail, und somit die Betrachtung des menschlichen Körpers als Material und bearbeitbares Objekt führt in den Arbeiten des australischen Performance-Künstlers Stelarc sowie der Französin Orlan zu extremen Konsequenzen des Eingriffes nicht nur von außen, sondern unter die Hautoberfläche des Körpers. Während Orlan sich in ihrem zehn Jahre dauernden Projekt Images/New Images or the Reincarnation of Saint Orlan mittels Gesichtsoperationen nach ästhetischen Vorbildern aus der bildenden Kunst eine neue Identität verschaffen will, und damit die Frage nach dem "Sitz" von Identität stellt, ist Stelarcs deklariertes Ziel die Abschaffung des obsoleten, veralteten und vergänglichen menschlichen Körpers. In seinen Projekten experimentiert er direkt mit der Synthese seines Körpers mit Maschinen, die in ihn eingeführt werden, ihn von außen steuern, die er aber im Gegenzug auch über seine Körperfunktionen lenkt.

Der tanzende Körper bei Forsythe überwindet den Körper mit Hilfe einer perfektionierten (Tanz-)Technik in der Betonung von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit - der Versuch der Aufhebung des Körpers durch Ersatzteile und Technologie beabsichtigt die Überwindung seiner zeitlichen Gebundenheit. - Was verbindet Spitzentanz und Gentechnologie?

*) Frage an den Choreographen Heinz Spoerli, in: Weber, Lilo: Der klassische Tanz wird niemals abgeschrieben sein. In: Ballett international/Tanz aktuell 1/97, S. 21.

Doktoranden

Robert Schmidt:
Kulturelle Körperlichkeit im Wandel:
Klassenspezifische Körperwelten in Popkultur und Sport

Die anhaltende Aufwertung des Körpers zum Paradigma alltagskulturellen Ausdrucks und Erlebens steht in engem Zusammenhang mit Formen von Körperlichkeit, die sich im Schnittpunkt zwischen Sport und Popkultur entwickelt haben. Die aktuellen Trendsportarten und v.a. die sogenannten Straßensportarten wie Skateboard, Inline Skating und Streetball verbinden popkulturelle Charakteristika des Performativen, Präsentatorischen und Inszenatorischen mit bestimmten Weisen des Sich-Bewegens und der systematischen Körpermodellierung aus dem Bereich des Sports zu komplexen neuen kulturellen Körperpraxen. Diese körperkulturellen Innovationen haben entscheidend dazu beigetragen, die Gestalten des Körpers in ausdrucksstarke alltagsästhetische Zeichen zu verwandeln und körperzentrierte Leitorientierungen durchzusetzen, die durch Erlebnisintensität, Spannung und Tempo gekennzeichnet sind.

In der soziologischen Forschungsdiskussion wird diese Relevanzsteigerung des Körperlichen oft im Hinblick auf grundlegende sozialstrukturelle und kulturelle Wandlungsprozesse gedeutet. Strittig ist hier insbesondere die Frage nach der fortdauernden Korrespondenz, bzw. der zunehmenden Entkoppelung von sozialer Lage und spezifischer Körperlichkeit. Ziel meines Forschungsprojektes ist es, einen Beitrag zur Aufklärung dieses Zusammenhangs von Körperkultur und Sozialstruktur zu leisten und die sozialen Funktionen und Gehalte zeitgenössischer körperkultureller Praxisformen aufzuschließen.

Im Mittelpunkt der theoretischen Konzeptualisierung dieser Frageperspektive stehen die 'Körpersoziologien' Goffmans und Bourdieus, die zur Ausarbeitung eines empirisch operationalisierbaren Untersuchungsrahmens aufeinander bezogen werden. Dabei sollen verschiedene begriffliche Werkzeuge entwickelt werden, die es erlauben, Aspekte präsentatorischer und inszenatorischer Körperlichkeit, die in Goffmans Konzeption eine zentrale Rolle spielen, mit den tiefenstrukturellen Dimensionen von Körperlichkeit, auf die die Bourdieusche Habitus-Theorie abzielt, zu vermitteln. In diesen Rahmen werden dann verschiedene kontrastierende ethnographische Fallstudien populärkultureller Körperwelten aus dem Bereich der Trendsportarten wie des traditionellen Sports

eingearbeitet.

Betreuer: Prof. Dr. Gunter Gebauer

Robert Schmidt
Oppelnerstr.17
10997 Berlin
Tel.: 030 / 612 85054

e-mail: roschmi@zedat.fu-berlin.de

Stand: 08|05|1999

Betreff: körper - dietmar kamper
Datum: Fri, 14 Jan 2000 00:22:08 +0100
Von: frank gertich <frank.gertich@berlin.de>
An: "uli aumüller" <inpetto@yahoo.com>

lieber uli,

hier ein paar exerpte aus der _ästhetik der abwesenheit_ von dietmar kamper. das ist alles ziemlich weinerlich, aber stellenweise ganz inspirierend, wie ich finde.

außerdem habe ich noch "20 beispiele zur herz- und lungenauskultation" aus der "3M littman stethoscope edition", etwa ein "pleurales reibungsgeräusch" am "rechten mittleren lappen" oder den "ventrikelseptumdefekt". super.

morgen früh gips dann noch die definitiven thesen zu "musik und vegetativum". schon gespannt?

bis denne

frank

++++++++++++++++++++++

DIETMAR KAMPER: Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper. München: Fink, 1999.

die Entfernung der menschlichen Körper als Mittel der Orientierung in der Welt. [...] der Körper in seiner Materialität, mit seinen einfachen Ordnungen: rechts/links; hinten/vorne; oben/unten; innen/außen wird zur Unmaßgeblichkeit verurteilt. [...] De-Eskalation, von der Mannigfaltigkeit zur Dreidimensionalität, von der Räumlichkeit zur Zweidimensionalität, von der Flächigkeit zur Eindimensionalität, von der Linearität zur Nulldimensionalität. Es geht also von der Fülle zur Leere, von der Präsenz zur Absenz. Die Menschen sollen nicht weiterhin spüren, wie sie körperlich in der Welt sind, sondern sie sollen hören und sprechen, sie sollen sehen, sie sollen lesen und schreiben, sie sollen rechnen. Sie sollen computieren. Dieser Zwang zur Abstraktion vom Körper ist die Folge einer historischen Erweiterung der menschlichen Macht über Dinge, einer durchaus künstlichen Installation, die in ihrem Umfang, in ihrer Struktur und in ihren Weiterungen gerade erst deutlich zu werden beginnt. [7]

Es haben, historisch und gesellschaftlich, permanent Einsprüche gegen das angesagte Verschwinden des Körpers stattgefunden und es gab unentwegt Gegenbewegungen gegen die abstrakten Hauptrichtungen seiner Verabschiedung. Aufs Ganze gerechnet, haben sie keinen Erfolg | gehabt. [7f.]

Denn es ist der Körper selbst, der sein Verschwinden zum Ausdruck bringt, der sein schmerzliches Schicksal an der Schnittstelle von Körper und Sprache, von Körper und Bild, von Körper und Schrift, von Körper und Zeit demonstrativ in Szene setzt. Diese Szene wird in dem Moment wahrnehmbar, in dem das Denken des Körpers zum KörperDenken wird,

in dem es also von der Gegenstandsseite zum Horizont umspringt und eine transzendentale Wende vollzieht. [8]

Wir sind nämlich buchstäblich bei "nichts" angekommen, in der Nulldimension des numerischen Denkens. Das war ein weiter Weg. Wir müssen diesen Rückweg zurückgehen: bis in die Körperwelt, in der wir Körper von Körpern sein können. Der Weg ging rückwärts, aus dem Raum auf die Fläche, von dort in die Linie und von dort zum Punkt. Oder lebensweltlicher, existentieller: vom Körper auf die Bildfläche, vom Bild in die Schriftlinie, von der Schrift zum Zeitpunkt, in die Nulldimension einer unmöglichen Gegenwart. [10]

Um es zu wiederholen: Die Körper-Abstraktionen installieren sich im Zivilisationsprozeß wie, "Rückschritte" (Flusser) die Treppe hinunter, von der Fülle zur Leere, von der hochdimensionierten Lebenswelt in die Eiswüste der Abstraktion, bis zur Null bzw. bis zum Rechnen mit der Null bzw. bis zum Rechnen mit Null/Eins. Diese De-Eskalation hat etwas Zwangsläufiges und Irreversibles. Die Menschen sind schier ausnahmslos daran beteiligt. Deshalb können auch diejenigen, die aufgewacht sind aus dem Traum einer sich selbst vollendenden Gattung, nicht ohne Weiteres zurück. Zumindest wäre Folgendes zu beachten: das Schreiben ist unberechenbar; das Sehen ist unbeschreiblich; das Hören berührt das Unsichtbare; das Spüren ist unerhört. Die Falle ist zu. Weniger als Null kann es nicht geben. Nach dem Muster des "Gartens der Pfade, die sich verzweigen" (Borges) muß man springend vor die Entscheidungen zurück, die zu schiefen und unhaltbaren Alternativen geführt haben. Das ist die Rückkehr stromauf des Körper-Denkens. [12]

Das Zeitenschiff ist ein Hörkörper, der jede und jeden, die und der teilnimmt, in den Singular provoziert, was dann insgesamt keine Summe, sondern die vielgesuchte Pluralität einer transversalen Vernunft ohne gemeinsamen Nenner ergibt. [18]

Das Virtuelle ist das Mögliche, das jederzeit und überall auch anders Mögliche. Es besteht in einem Abschied vom Körperlichen, indem es die Bedingungen der Zeit und des Raumes negiert und damit seine eigene Genese verleugnet. Es markiert zugleich die Grenzen der menschlichen Eigenmacht, indem es eine universale imaginäre Immanenz ausbildet, ein transparentes Gefängnis des absoluten selbstbezüglichen Geistes, der nichts Anderes mehr hat als sich selbst. Dieses Monströse ist als Inbegriff der Aufklärung selbst unaufklärbar. Vielleicht verkappt sich darin das Luziferische, jener dunkle Einschlag in die Menschennatur, von dem schon die ältesten Schriften berichten. [22]

Das verabschiedete Körperliche hat die quälende Qualität des Abfalls und des Mülls angenommen und wirkt sich als Störung in Permanenz aus. [23]

Die Hochkonjunktur der Bilder ist - auf der Kehrseite - eine permanente Vernichtung der Körper, der Körperlichkeit der Dinge, der Dinglichkeit der Körper. [23]

Wer die dem Denken inhärente Ewigkeitssucht unterbrechen will, um so in der Zeit zu sein, in der irreversiblen Zeit der vergehenden Augenblicke, trifft auf die rasante Schönheit des Einmal und Niewieder. Die Körper auf Zeit sind nur irdisch und irdisch nur um den Preis, da sie nicht dauern. [25]
Der hauptsächliche Fehler der im Projekt der Moderne, im Programm der Neuzeit kulminierenden "imitatio Dei" war das Setzen auf "Unsterblichkeit", auf das "Für-immer-und-ewig" der Machwerke, auf die Devise der Zeitlosigkeit in allem Tun, Handeln und Denken. Die Behauptung, zeitlos, ewig, unsterblich zu sein, eröffnete eine exponentielle Bewegung, die umschlagen mußte in das kläglichste Gegenteil, in eine Vernichtung der Dinge, welche die Selbstvernichtung einschließt. Die Neigung zur Gewalt, die dem Unternehmen inhärent war, eklatiert im Augenblick der vollendeten Abstraktion, wenn die Materien und Matrizen des Körpers ausgeschaltet werden. Es ist dies der "point of no return" im Prozeß der Vergeistigung, der Entmaterialisierung, der Punkt, den Hegel als Beginn einer "Selbstbefriedigung des Geistes" supponierte. Der menschliche Körper ist dann derart entsinnlicht und sinnlos, daß er lediglich noch als störender Rest mitspielt. [34]

Zeichen als Narben verstanden gehören nicht auf die Seite einer Bemächtigung der Räume, sondern auf die Kehrseite eines Erleidens der Zeit, das entsprechend dem Rhythmus des eigenen Herzens auf Verlangsamung und Beschleunigung, auf Unterbrechung und Überbrückung angewiesen ist. Daß der menschliche Körper der Geschichte vorausgesetzt werden muß - jeder Geschichte, auch der Geschichte des Geistes -, wird heute erst klar, da seine Verabschiedung als Maßstab täglichen Lebens fast perfekt ist. Ein körperloser Geist hat die Herrschaft über die menschliche Erfahrung angetreten und opfert sich alles, was nicht auf den Kopf zu stellen ist.
Der Geist, der tötet, weil er tot ist, ist keineswegs ohnmächtig. Vielmehr durchherrscht er inzwischen alle selbstreferentiellen Prozesse, alle Kreisbewegungen, die eine auf Dauer gestellte menschliche Wirklichkeit belasten, insbesondere die Ordnung eines geistlosen Körpers, der in den Manifestationen der Kultur unendlich langsam verwest. [36]

Sieben Thesen über "corpus absconditum"
1. Der Körper und die Sinne sind inzwischen unvorstellbar. Sie überanstrengen jede einheitliche Theorie und bleiben dem Begriff zuletzt äußerlich. Eine Thematisierung, auch diese, gerät deshalb in die Gefahr der Eliminierung.
2. Die Sinne leben von der Vielfalt der Welt, sie sterben an der Einfalt des Sinns. Sie kümmern sich um das Heterogene. Sie verkümmern am Homogenen.
3. Der Geist der Abstraktion, der "Sinngeber" der modernen Welt, hat sich gesellschaftlich als Stratege der Homogenisierung des Heterogenen, als Vereinfacher des Disparaten manifestiert. Er ist aber gescheitert.
4. Körper, als Topos der Vielheit, und Geist, als Utopie der Einheit, sind derzeit unversöhnlich.
Der Geist wähnt sich als Sieger. Das wird massenhaft körperlich ausgedrückt.

5. Die Ausdrucksform des siegreichen Geistes heißt Solipsismus, Autismus. In dieser universalen Immanenz des Imaginären herrscht der Verlust der Zeit und des Anderen. Es gibt kein Zurück.
6. Die Sinne waren über Wunden und Wunder zuständig für das Transzendente. Wie der Geist mit der Natur in einem geschlossenen System zusammenhängt, so der Körper mit dem Übernatürlichen, auf offene Weise.
7. Der Gott und die Götter hingen also buchstäblich am Körper. Der Geist der Abstraktion, obwohl mit gegenteiligem Auftrag, ist längst gott- und weltlos. Er hat nach vollendeter Tat schließlich nur noch sich selbst, selbstreferentiell. [38]

Der verabschiedete Körper drückt sich aus. Er ist nicht etwa verschwunden, sondern zeigt sein Verschwinden. Damit ist der transzendentale Weg weiterhin offen. Er kann aber nicht mehr theoretisch, er kann nur noch wahrnehmend beschritten werden, wahrnehmend die Zeichen, die Spuren, die Äußerungen eines erstickten Lebens der Sinne. [41]

da es möglich sei, mittels eines genauen Hörens der Doppelspur von Performanz und performativer Thematisierung der Performanz das emergente Getäuschtsein momentan aufzuheben durch Sätze, die Antworten sind auf Fragen, die kein Redner zu stellen wagt. [42]

geschieht unter dem Druck der dritten industriellen Revolution, nach der der Ware und der des Geldes nun der des bloß noch zeichenhaften Wertes, in der der menschliche Körper gezwungen wird, die Arche einer untergehenden Welt zu spielen, letzter Ort und Hort des Materiellen in einer durch und durch abstrakten Gesellschaft. [43]

Der Körper ist gegenüber der Disziplinierung, gegenüber der Zivilisierung, gegenüber der Kolonisierung von großer Trägheit. Er ist für schnelle Moden viel zu langsam. [43]

Der Körper ist [...] - unter den Bedingungen einer Selbstbezüglichkeit des Geistes - der Rest, der Abfall, der Müll. Im Schnittpunkt von Mächten und Monstern ist der Körper die einzige Instanz, die ihr Fehlen darstellen kann.
[...] Es findet, oft unter gegenteiligem Anschein, in Politik, Sex und Sport eine maßlose, aggressive, mörderische Körper-Zerstörung statt. Das einzige Problem, das bleibt, ist das der Leichen. Aber die werden, ähnlich wie bei den zahllosen Massakern des Jahrhunderts, verscharrt und aus dem Gesichtskreis ausgeräumt. Man erklärt die menschlichen Körper, nachdem man von ihnen ultimative Bilder gemacht hat, zum Müll, zum Abfall, zum unverwertbaren Rest. [44]

Luthers abfälliges Diktum vom Madensack, der faulendes, verwesendes Fleisch enthält, hat die Vorstellungen vom Körper seit dem späten Mittelalter geradezu obsessiv besetzt gehalten.
[...] Der Körper ist als zerstückelter Körper wirkliches Fundament und Fundament der Wirklichkeit. | Mit anderen Worten: es gibt nur physisches, des sich in einer Logik des Nichtganzen manifestiert.[45f.]

Der Körper ist das Andere in einer Welt des Selben. Er ist pure Alterität. Deshalb können keine Körper geklont werden, sondern immer nur Bilder von Körpern. Bilder haben Rahmen. Körper sind rahmenlos. Die Sinne sind keineswegs natürlich, sondern bleiben zuständig für das Übernatürliche. Seitdem das identifizierende Denken die gesamte menschliche Weltbeziehung durchherrscht, hat das Nicht-Identische nur noch die Chance, die Kehrseite darzustellen. Der Körper wird gewissermaßen zum Fokus des Anderen, wo es nur noch auf das Eine ankommt. Wird im Tun und Leiden, im Machen und Lassen immer auf das Selbe angespielt, gerät dem Menschen der eigene Körper zum Ganz-Anderen, zum Fremden, gar zum Feind, der nicht mitspielt. [46]

Einzig vom **Körper** aus läßt sich – in einer Theorie des notwendig falschen Unbewußten – das Universum des Geistes von Augen wahrnehmen, obwohl doch die **imaginäre Immanenz** von sich selbst behauptet, alle Welt zu sein und kein Augen mehr zu haben. [47]

Die Grundrichtungen der **Zivilisation** heißen Vergeistigung und Entkörperlichung. Das geschieht in doppelter Weise als Sprach- und l als Bildabstraktion. Aktuell ist das Imaginäre, sprachlich und bildlich, eine grenzenlose Oberfläche, die sich einfaltet zur Immanenz. [48f.]

Außerdem gab es bis fast in die Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts eine gegenzivilisatorische Tradition extremer **Körperlichkeit**, im Karneval, in der Ausschweifung, in der Groteske (**Michail Bachtin**). Erst mit der massiven Umstellung der zivilisierenden Mittel auf die Bildabstraktion haben solche Subversionen bald aufgehört. **Vergeistigung als Transformation alles Körperlichen ins Bildliche** geht anders vor als die sprachliche Unterdrückung. Sie läßt frei. Sie feiert den Körper durch einen Kult der Bilderkörper und Körperbilder und entfesselt ihn von genau den Ketten, die die alte Askese geschmiedet hatte. [48]

Die Grundannahme lautet: Die Moderne hat durch Überschreitung aller Grenzen eine Grenzenlosigkeit herbeigeführt, die zugleich l Unterschiedslosigkeit ist. [51f.]

Der **Körper** ist überhaupt nicht das, was die Naturwissenschaften und vor allem die technische Medizin aus ihm gemacht haben – nämlich eine Leiche. Der lebendige Körper ist keineswegs hinreichend erforscht. Man hat immerzu am Modell der Leiche weitergedacht. Man weiß viel zu wenig, was der Körper im Schmerz oder der Körper in der Lust ist. Nehmen wir die unglaublich naive Vorstellung der Sexforscher, es gäbe nur eine einzige Lust, die nach dem Muster des männlichen Orgasmus und in eine einzige Skala eingeordnet wird. Es gibt aber 1000 unterscheidbare Lüste, mindestens. [61]

daß die **Wiederkehr des Körpers** zwar stattfindet, aber nicht körperlich, sondern **im Bilde**, in effigie, im Imaginären, das seitdem den ganzen Geist derjenigen ausfüllt, die sich mit dem Körper beschäftigen.

Wie, wenn auf der Seite des Körpers nach aller begrifflichen Anstrengung ein "**corpus absconditum**" angenommen werden muß, das in seiner festgehaltenen Unerreichbarkeit als Widerpart jener selten gewordenen Erkenntnis-Strategie der Absenz gelten kann, wie sie in der negativen Theologie und auch in der negativen Anthropologie versuchsweise am Werk war? [66]

unsere Theorie des **Körpers**, daß die konzedierte Abwesenheit einer Gegenständlichkeit – und die damit verbundene Annahme einer transzendentalen Wirksamkeit des Körpers – die geläufige Methode eines Denkens des Selben zerbricht und die fällige Wahrnehmung des Anderen ermöglicht.[66]

Annahme, daß nach dem **Verschwinden der Körper** auch die Bilder verlöschen werden – eine gerade erst formulierte Hypothese, die uns in Zukunft noch viel zu schaffen machen wird. [67]

den entschiedenen **Bildcharakter der sogenannten Körperlichkeit in Sport, Sex und Werbung** endlich zu durchschauen, diese Bilder als Bilder wahrzunehmen und ihre genuin vernichtende Tendenz, was das Körperliche und das Bildhafte angeht, endlich wahrzunehmen. [67]

"Wenn der menschliche **Körper** in beiderlei Gestalt, als Körper des Anderen und als eigener Körper mit Erfolg geleugnet wird, verleugnet und damit entfernt, liquidiert, aufgelöst wird, dann kann man eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine Orientierung in der Welt nicht mehr in Anspruch nehmen: die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Wahn." (Dietmar Kamper) [68]

Das christliche Erbe, daß der Tröster "**Geist**" Bilder anstelle des verschwundenen Herrenleibs zu liefern habe, ist übermächtig geworden, eine grenzenlose Oberfläche, die sich einfaltet. [69]

Man sagt, es sei absolut gleichgültig, wo man sich befindet und wann man lebt. Die **Zeit**, die nicht gezählt werden kann, ist vergessen und der **Raum**, jene wunderbare Öffnung im geschlossenen Universum der Berechnungen, gilt für überholt und kommt bestenfalls noch als Störung vor, als Restgröße, die nicht aufgeht. Die Menschen werden zunehmend gezwungen, als körperlose Wesen ihr Leben zu fristen, als Engel, als Götter, als Geister, genauer als Beobachter der Verabschiedung ihrer eigenen **Körperlichkeit**. Nicht nur Hören und Sehen sind ihnen vergangen, sondern auch Wittern, Schmecken und Spüren. Und man verlangt ein Einverständnis mit solchem Schicksal. [76]

Revolutionen wären Versuche, irdisch zu bleiben und einen **Körper** zu behalten. Der Körper selbst stellt nämlich die Bremse. Er stellt sie dar. Er ist sie. Der Geist ist schon lange zu schnell für das Leben. Er rast auf den Crash zu. Gedanken sind schneller als das Licht und deshalb mörderisch. Doch sie sind es nur solange, wie sie ein Kontinuum bilden, eine einzige orbitale **Immanenz**. Die körperliche Revolution der Denkungsart dagegen sprengt das Kontinuum.
Der Griff nach der Notbremse, die der Körper ist, die vom Körper dargestellt wird, die von ihm gestellt wird, ist körperlich. Geht das? Eine Hilfe zum körperlichen Leben seitens eines Körpers, der milliardenfach verachtet, verraten, verworfen wurde? Wie funktioniert eine Bremse, die eine "petitio principii" ist, eine Erschwindelung des verlorenen Anfangs? Im Schwindel der **Geschwindigkeit**? Sie funktioniert als performativer Selbstwiderspruch. Wer leben will, muß sich nicht nur am Leben beteiligen, er muß auch aus der Logik aussteigen, und zwar dadurch, daß er sich selbst durchstreicht, dieses Selbst, das als Außenposten eines abstrakten Allgemeinen in ihm errichtet wurde, lange ehe er denken und nach seinem Einverständnis gefragt werden konnte. Indem er nach der Notbremse greift, macht er einen logischen Fehler. Das ist sein Glück. [77]

Daß sich die **Religion** im Unterschied zur beschleunigten Moderne viel um den **Körper** gekümmert hat, gibt ihr noch kein Monopol. Sie ist in der Kette der Abstraktionen die erste und erfolgreichste, aber sie geht schon auf Biegen und Brechen des Körpers aus. Man darf annehmen, daß sogar der Orgasmus, dieses Signet der puren Natur, dem religiösen Körperkult entstammt, Wer sich aber in Zeiten der Not mit der Bremse und dem Körper beschäftigt, darf in der Sphäre des Religiösen nicht hängenbleiben.
Das Durchstreichen der abstrakten Doublette mittels des Körpers als Verlangsamung und Bremsung geht nur wider Willen und wider Wissen. Die Menschen sind im Entscheidenden nicht Herr ihres Schicksals. Sie müssen sich vielmehr auf das Unbewußte und den Unwillen verlassen. Das heißt: sie müssen **die Virtuosität gegen die Virtualität ausspielen**. Jede Instrumentalisierung würde nur die Mauer des Unmöglichen anwachsen lassen, an der der Crash passieren wird. Der Griff nach der Notbremse ist kein Machtmittel, sondern reiner Ausdruck der Ohnmacht und des Scheiterns. Und nur so funktioniert die Bremse: daß das Entscheidende vom Rücken aus geschieht, auch den mitreißend, der als Virtuose aufs Spiel gesetzt ist. Es geht um Magie. Das Leben lebt nicht, man muß ihm helfen. Die Hilfe wechselt von der Krise zur Katastrophe. Hier ist alles unwillkürlich und bewußtlos und gerade deshalb wirksam. Verantwortung heißt hier nicht: nach bestem Wissen und Gewissen zu antworten, sondern sich in der größten Gefahr fragend und virtuos aufs Spiel zu setzen. [79]

Carla Henius: Fern aller Lust am Untergang. Marginalien zu Dieter Schnebel (1973). In dies.: *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*. München: Piper, 1974, S. 93- 101.

»Musik ist heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut« – das herrliche Wort legte Hofmannsthal dem »Componisten« der »Ariadne« in den Mund, und einstmals war es nur ein jugendlich-enthusiastisches Bekenntnis genialischer Wirklichkeitsferne. Gelänge es jedoch, diesen Gedanken einmal herauszulösen aus dem so feurig-schwelgerischen Kontext der Straußschen Musik, dann stellte sich das Zitat unversehens als moralische Forderung dar – fern aller Lust am Untergang. Betroffen erinnert man sich des berühmten Lord Chandos-Briefes, in welchem der nämliche Dichter einem vermeintlich so viel stärkeren Freund die Gefolgschaft aufkündigt durch das Eingeständnis, *kein* Dichter mehr sein zu können. Dem heutigen Leser stockt der Atem bei diesem frühreifen Vorgriff auf Einsichten und Erfahrungen, die ein halbes Jahrhundert später auch Beckett und Adorno für uns bereit hielten. Die Unmöglichkeit, eine ästhetisch heile Welt des schönen Scheins der wirklichen als Arkanum aller Leiden gegenüberzustellen, ist nun so offenkundig, daß auch wir Musiker in dieses Spannungsfeld hineingezogen werden, auf dem sich Sein oder Nichtsein allen künstlerischen Produzierens entscheiden wird. Wie auch immer man diese Prüfungen im Gleichnis schildern wollte – ob Feuer und Wasser oder selbst das Dantesche Inferno furchtlos durchschritten werden müssen – am Ende winkt kein sicherer Lohn, sondern nur ein besseres Wissen und Gewissen. »Alle Arten von Mut« – man wird ihrer bedürfen, um dem Tremendum wie dem Faszinosum einer Musik standhalten zu können, von der im folgenden die Rede sein soll.
Am 3. November 1971 wurden in Rom Dieter Schnebels »Atemzüge« uraufgeführt. Vom Publikum stürmisch bejubelt, von der dortigen Fachpresse mit Zorn, eisiger Ablehnung oder bestenfalls ratlosen Kommentaren bedacht, von den Mitwirkenden – Gisela Saur-Kontarsky, William Pearson, Johannes Goehl und mir – in monatelangem uns vorgeschriebenen »Exerzitien« erarbeitet, erwies sich dieses Stück als Paradigma einer nunmehr vollzogenen Entgrenzung auch der Musik. Die Verlegenheit, eine Musik, die im herkömmlichen Sinne keine mehr ist, zu orten, war offenkundig. Die Anmerkung einer deutschen Zeitschrift, man verstünde eigentlich nicht, warum ein in dem nicht ein einziger, im traditionellen Sinn gesungener Ton vorkommt, illustren Kehlen« anvertraut werde, war für die Interpreten nur einen kurzen Augenblick lang schmeichelhaft und ließ uns eher als etwas zwielichtige Mietlinge erscheinen, die ziemlich skrupellos hier ihr eigenes »musikalisches Endspiel« aufführten. Zu heterogen waren die Elemente auch aus anderen Erfahrungsbereichen – etwa des Theaters, der Phonetik, der Verhaltensforschung, ja selbst der Theologie, die hier einem streng musikalischen Form-Kanon eingefügt, dennoch niemals ein Ausufern ins Beliebige und damit Zerstörung der fast mathematisch genauen Proportionen gestatteten.
Die Komposition der »Atemzüge« gliedert sich in »Exerzitien, Produktionen und Kommunikativa«, wobei die Ersteren der gemeinsamen Arbeit vorausgehen müssen. »Sie mögen einverleibt, können dann aber auch wieder vergessen werden«, schreibt Schnebel in seiner Anleitung. Diese, ein mit äußerster Akribie zusammengefaßtes Kompendium aller Atem- und Artikulationsvarianten, beschränkte sich nicht nur auf die Erklärung neuer Schrift-, Ausdrucks- und Notenzeichen, sondern sie glich eher einer Enzyklopädie, in der zunächst einmal alle Möglichkeiten der Anwendung, ihre Kombinationen in gleichmäßige und kontrastierende Abfolgen, die Entsprechung einzelner Regionen und Verläufe theoretisch durchgespielt wurden. Das zu lesen und schließlich zu lernen war so schwierig, daß die Interpreten – obwohl im Umgang mit hochkomplizierten Texten nicht eben unerfahren – auf den Komponisten lästerlich wie Caliban fluchten, weil er uns *so* die Sprache beibringen wollte. Trostlos stumpfsinnige erste Arbeitsmonate, die wir dennoch durchhielten, bis dann die Anfangsstadien der Ratlosigkeit, Wut und Verzweiflung schließlich umschlugen in wachsende Faszination und Besessenheit. Das freilich noch nichts über die Qualität des Werkes aus, nicht einmal über die Notwendigkeit, daß es geschrieben und aufgeführt wurde. Es beweist lediglich, daß kritische Urteilsschärfe vereint mit Intelligenz und einem empfindlichen Gewissen unter besonders glücklichen Umständen pervertieren können in Geduld, Treue und Gehorsam. Dann nämlich, und *nur* dann machen sie nicht blind, wenn diese zugegeben etwas altmodischen Tugenden freiwillig lernend praktiziert werden, obwohl das Ziel dieser Mühen dunkel ist und bleibt.

Wenn Marion Dönhoff in ihrer Friedenspreisrede von der weltweiten Unterschätzung aller musischen Komponenten spricht und daraus folgert: »es findet also eine Verkürzung des Denkens statt, und allmählich geht die philosophische Dimension verloren«, dann wagt man nicht, an der Richtigkeit dieser bestürzenden Erkenntnis zu zweifeln. Wollte man dennoch, der eigenen Ohnmacht eingedenk, ernsthaft argumentieren, warum die scheinbar irrationalste aller Künste doch eine Chance hat, diese Dimension ins Bewußtsein zurückzuholen, dann taugen aus der Fülle bisher Erfahrungen vor allem diejenigen, die sub spezie finis werden und die vielleicht gerade darum hier weiterführen gesehen hat Schnebels Komposition »Atemzüge« Beweiskraft.
Seit Brechts Zeiten hat man uns Interpreten ja Mühe abgewöhnt, daß wir uns mit dem, was wir darzustellen haben, auch identifizieren. Andererseits jedoch – und auch das manchem schwer geworden zu erlernen – wird missionarischer Eifer und sogar ideologische Standfestigkeit von uns verlangt. Wir dürfen uns im herkömmlichen Sinne ja nicht mehr »verstellen«, indem wir Theater oder Musik machen mit den so virtuos wie möglich beherrschten Mitteln unseres erlernten Berufes und nach getaner Arbeit mit dem Kostüm auch das Denken der soeben gespielten Figur und ihres Erfinders ablegen. Das Dilemma, sich für den einen oder den anderen Weg entscheiden zu müssen, zeigt nur, daß womöglich alle beide zu Sackgassen geworden sind. Man muß also zurückkehren. In unserem »Fall Schnebel« bedeutete Rückkehr zunächst einmal radikale und unbefristete Abkehr von allem, was uns an musikalischem Wissen, Arbeitsmethodik und vielfältigen Ausdrucksmitteln zu Gebote stand. Denn nichts, was wir gelernt hatten und konnten, ließ sich hier anwenden. Daher hatte es die »weibliche Sprechstimme« – ihrer Herkunft nach Schauspielerin – natürlich anfangs weit weniger schwer, in der Arbeit an dieser Komposition berufsimmanente Verhaltensweisen und Klischees abzubauen, als die beiden beteiligten Singstimmen. Man kann nun natürlich einwenden, eine so künstlich hergestellte Naivität und Voraussetzungslosigkeit eigentlich keine. Dem nur zu widersprechen durch unsere ersten gemeinsamen Probenerfahrungen, in denen wir alle das Werk als etwas auch uns selbst Überwältigendes, wahrhaft Elementares aktiv und passiv erlebten. Jedoch lassen sich dergleichen Lernprozesse, ihrer Natur nach langwierig, ungewiß, wenn nicht sogar anfechtbar, im normalen Berufsalltag unter Zeitdruck und Erfolgszwang kaum durchführen. Schnebels Entschluß, ein Stück »für Stimmen« zu schreiben, die ausdrücklich die unsrigen sein sollten, und unsere Bereitschaft, ihn durch keinen Termin oder Auftrag zu drängen, war eine gegenseitige Vertrauenserklärung auf unbestimmte Zeit. Wir konnten warten und wollten das auch, und es dauerte dann fast zwei Jahre, bis wir ein erstes Studier-Material erhielten.
Trotz eines im Grunde unerklärlichen »Attachements« kannten wir alle den Komponisten Schnebel kaum und wußten rein gar nichts von seinen, die eigene Musik übergreifenden Zielen, die uns einfach durch immense konkret-musikalische Arbeit verstellt waren. Anfangs herrschte da noch nicht einmal Einverständnis, sondern bare Ratlosigkeit angesichts einer Atem-Grammatik ohne Syntax, die hier auf Riesenbögen aufgezeichnet war. Schrecklich entmutigend das erste Stadium, in dem jeder noch für sich allein die Texte und ihre Anwendung studierte. Wir kamen uns vor wie musicalclowns, von denen Kenntnisse in Astrophysik erwartet werden, machten stur unsere Schnauf-Übungen, wie Anfänger Cis-Dur-Tonleitern daherstümpern. Von einem »jeu perlé« konnte keine Rede sein, und nur das Arsenal unflätiger Kraftausdrücke wuchs, aber mitnichten das Verständnis irgendeines sinnvollen Zusammenhanges. Nach einigen Monaten hoffnungslos festgefahren und recht verdrossen erklärten wir unserem Komponisten, ohne sofortige Hilfe sei dies Stück weder erlernbar noch jemals aufzuführen. So trafen wir uns dann, von Süden und Norden angereist bei Kontarskys in Köln, grimmig entschlossen, wenn nicht den Herrn Schnebel, so doch aber dieses Stück »umzubringen«. Wie gereizte Hornissen fielen wir über ihn her, als er freundlich und arglos unsere Fragen, etwaige Unklarheiten betreffend, erbat. Wir aber wollten keine Detailfragen stellen, sondern Aufbau und Verlauf der Komposition endlich kennenlernen. Nach all dem gelehrten Kunst-Chinesisch, mit dem wir uns abgequält hatten, war die Rückkehr zur Trivial-Methode der Zerbinetta, die komplizierte mythologische Zusammenhänge mit den Worten entwirrt: »das Stück geht *so*:« wahrlich befreiend. Er begann, wir schrieben mit – und auf einmal waren Soli, Duos und Tutti erkennbar, wir erprobten die mögliche Dauer einzelner Phasen, ihre Kontraste oder Steigerungen und es entstand unter seiner Anleitung erstmals ein klarer Dispositionsplan. Schnebel hatte natürlich genau gewußt, warum er uns diesen zunächst noch vorenthalten hatte. Denn nur so waren wir gezwungen, das Atem- und Laut-Repertoire so vollkommen zu beherrschen, daß es sich je nach Vorschrift frei entwickeln ließ. Opponierend, gleichgültig oder nachahmend, blind oder taub aufeinander reagierend, lernten auch die Interpreten sich in dieser zweiten erst richtig kennen. Plötzlich war Phantasie im Spiel, wir entzündeten uns daran, einander an Präzision und zu übertreffen. Redewendungen, wie »in sich »aus sich heraus gehen« waren keine abstrakten Begriffsgegensätze, sondern ließen sich mühelos mit den eingeübten Atemvarianten artikulieren. Spaßigerweise war unsere Aufsässigkeit ganz dahin, und wir hatten auf einmal nur den brennenden Ehrgeiz, es Schnebel recht zu machen – und zwar durchaus egoistisch – auch aus Neugier auf das endliche Resultat unseres Fleißes. Fortan trafen wir uns so oft es irgend ging immer wieder zu gemeinsamen Proben. Jeder sich »seine« Partitur selbst neu geschrieben, zusammengeklebt und farbig bezeichnet, wie man Regieauszüge einrichtet. Aber in Technik war uns einstweilen doch noch sehr Vier Tage vor der Uraufführung trafen wir uns in Rom, verbrachten die Zeit von morgens bis spät in die Nacht in der Studio-Dunkelheit des Konzertraumes und hörten dort erstmals, Kontakt- und Saalmikrophone verstärkt aus sechs Lautsprechern unsere »Atemzüge« nun klangen. Wir staunten über die Paradoxie dieses sonst so gefürchteten Mediums – hier wurde einmal gar nichts verzerrt oder verfremdet, sondern nur hörbar gemacht, was sonst akustisch auf größere Distanz untergegangen wäre. Diese akustischen Vorgänge lassen sich am ehesten mit der Detailvergrößerung guter Fotografien vergleichen. Was wir hier bei der Uraufführung erlebten, wiederholte sich auch künftig: Stille und Spannung bei einer Stückdauer von mehr als einer halben Stunde. Befriedigend waren die nun folgenden Aufführungen wohl vor allem darum, weil man ein solches Stück eben nicht »drauf haben« und kann, sondern weil es immer wieder neu erarbeitet und muß und weil seine Möglichkeiten auch jetzt, nach Agieren, längst nicht ausgeschöpft sind.
Die »Exerzitien« in monatelanger sängerischer Enthaltsamkeit, als bei musikalischen Trappisten in Klausur gegangen, hatten doch mehr zur Folge, als nur die »Befreiung von Sprach- und Ausdruckshemmungen«, über die Schnebel immer und redete. Am ehesten ließe sich die Arbeit an den der Erfahrung vergleichen, die ein Schauspieler macht, der zum erstenmal Beckett spielt. Wie diese zum Beispiel den Umgang mit Texten von Kleist oder Shakespeare verändern kann, so rückt Altbekanntes in ein völlig neues Licht. Vordergründige titüde oder Verdi-

Patina gehen dahin und lassen sich verschmerzen. Was uns aber bleibt, – um das Anfangszitat noch einmal aufzugreifen – ist *die* Art von Mut, die uns den Irrtum erlaubt Selbstvertrauen auf ein gewisses Maß an professionellem Anstand vorgelegte Versuch, die Arbeit des Interpreten zu analysieren, enthält implicite das Eingeständnis, er von Berufs wegen betreibt – etwa ein Instrument spielen oder singen – als Indiz für die Notwendigkeit noch umstrittener künstlerischer Aktivitäten nicht immer ausreicht. So fallen ihm auch didaktische Aufgaben zu, die den herkömmlichen Wirkungskreis sehr erweitern. Aus mancherlei Gründen und von vielen Seiten hierzu gedrängt, muß er es doch selbst erst lernen, einem Anspruch zu genügen, der mit jedem neuen Stück ein anderer zu sein scheint.

Es ist noch gar nicht so lange her, daß sogar der Amateur seine Informationen oder unzulänglich gewordene Hörgewohnheiten mit einigem guten Willen und Beharrlichkeit selbst überbrücken bzw. korrigieren konnte. Inzwischen aber sind die Verständigungsschwierigkeiten zwischen denen, die Musik machen und denen, die sie anhören, offenbar größer geworden, und die Erfahrungen können mit der Schnelligkeit des sich wandelnden Bewußtseins oft kaum noch Schritt halten. Sie hinken mehr als bisher allen wesentlichen Kunsterscheinungen hinterher, und zum Begreifen wie zum Einverständnis fehlen damit die notwendigen Voraussetzungen. Da in der Kunst jedoch genau wie in der Natur viele Entwicklungen nicht etwa gleichmäßig, sondern häufig In großen Sprüngen verlaufen, hat jeder, der diese Sprünge gedanklich mitvollziehen will, Hilfestellung nötig. Die Hörer wenden sich also zunächst an die Interpreten, von denen sie annehmen, sie wüßten mehr. Das ist leider oft ein Irrtum – denn, wie eingangs geschildert, sind wir neuen Werken gegenüber oft auch sehr verwirrt, und es ist keineswegs immer sicher, daß wir die Intentionen der Komponisten sogleich recht verstehen. Dies zuzugeben müßte aber doch dazu führen können, Arbeitserfahrungen auf der einen und Hörerlebnisse auf der anderen Seite miteinander auszutauschen, das Podium vorübergehend abzubauen und gemeinsam am Verhandlungstisch zu sitzen. Denn verhandelt wird ja wohl, und nicht nur zwischen den von akustischen Ereignissen unmittelbar Betroffenen, sondern auch von denen, die über dieselben öffentlich urteilen, oder die sie als Veranstalter überhaupt erst ermöglichen. Zur Diskussion stehen hier nicht nur neue Ideologien, sondern auch ganz alte Schlagworte, und uns bleibt nichts anderes übrig, als mitzureden – es sei denn, wir wären sehr arrogant oder sehr bequem.

Bringt man die Auseinandersetzung auf die zugegeben fast unzulässig vereinfachte Formel »Kunst oder Klamauk«, dann zeigt sich in praxi auch zu unserer eigenen Überraschung, daß nach *beidem* offensichtlich ein Bedürfnis besteht. Vielen ist nicht ganz zu Unrecht ein phantasievoll, geistreich und begabt arrangierter Klamauk lieber als die langweilige Darbietung unumstritten großer Kunstwerke mit inadäquaten Mitteln, wie es im Musik- oder Theater-Alltag leider viel zu oft der Fall Das Umgekehrte jedoch ist ebenso häufig nachzuweisen: Sternstunden auf dieser Seite und auf jener ein Trend zur vernunftswidrigen Gaukelei, dem man nicht ohne beißenden Spott zusehen mag. Wie sich zur Zeit die vielfältigen Jesus-Wellen als Lebenshilfe anbieten, so gibt es auch im musikalischen Bereich Entsprechendes: die Mitmach-Welle zum Beispiel, auf der Kreativität für jedermann versprochen wird, um damit endlich von der sogenannten Frustration zu befreien, zuhören zu müssen, wo man nicht zuhören, sondern mittun will. Ganz ernsthafte Leute reden davon, daß sich auf solche Weise unser gesamter Lebensbereich »total musikalisieren« ließe. Selbst wenn man unterstellen darf, daß das bona fide gedacht und gesagt wurde, und daß dergleichen Lockerungsübungen als Propädeutik sehr viel Gutes bewirken können, so werden hier doch Tätigkeiten miteinander verglichen, die sich wohl ergänzen, aber gewiß nicht einfach austauschen lassen. Es kann doch aufmerksames Zuhören unter Umständen eine sehr viel größere geistige Aktivität verlangen als »spontan« in irgendeinem Konzertraum herumzuhüpfen, auch wenn das den oft sehr einfallsreichen und witzigen Akteuren großes Vergnügen bereitet. Eine Rückbesinnung auf gewisse erprobte und unverzichtbare Arbeitsmaximen wird jedem wünschenswert erscheinen, dem Hörer wie dem ausübenden Künstler, für den Musik keine »tote Sprache« ist.

Fließende Übergänge zwischen passiver Rezeption und aktiv konzentrierter musikalischer Arbeit erschweren es, möglichst objektiv zu analysieren, was sich der Bewertung oft noch entzieht. Solange nicht verstanden wird, daß sehr neuartige Werke auch ebenso neuartige Qualitätskriterien hervorbringen, die einfach Zeit brauchen, bis sie sich entweder bewährt oder ad absurdum geführt haben, ist die Sicherheit eines raschen Urteils ex cathedra doch recht trügerisch. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich nachzuprüfen, wo und woran die Verständigungsschwierigkeiten denn nun liegen. Wir haben sie kaum mit den heute meist ziemlich unbefangenen Jugendlichen, nicht einmal mit der Mehrheit des eigentlich zu Unrecht so viel geschmähten bürgerlichen Konzertpublikums, das immerhin dringend Neues zu erfahren wünscht, sonst bliebe es diesen Sinn-Verwirr-Spielen nämlich ostentativ fern. Die Auseinandersetzung mit manchen Komponisten, die es nicht verderben wollen mit denen, die Qualität und nachprüfbare Leistung ideologisch ablehnen, ist eher belustigend, da sie trotzdem Stücke schreiben, die nur durch hochqualifizierte Spezialisten aufführbar sind und meist auch noch Erfolg haben. Unsere härtesten Gegner sind merkwürdigerweise meist gerade diejenigen, die »die gute alte Zeit der neuen Musik« noch miterlebt und häufig auch mitgeprägt haben und mit denen wir mittleren Jahrgänge durch eine gemeinsame geistige Herkunft sehr eng verbunden sind. Da man uns verdächtigt, mit dem Sprung ins Heute diese Herkunft schon verleugnet zu haben, müssen wir in einer Sache, die wir nun einmal zur Eigenen gemacht haben, »geständig« werden. Aber der so Angeklagte, sei er nun Komponist oder nur Interpret, dem so schwerwiegende Delikte, wie mutwillige Sprachzerstörung, Kulturdemontage und gleichzeitig allzu affirmatives Verhalten durch das möglichst gewinnbringende Verhökern der Ware Musik zur Last gelegt werden, mißtraut der Beweiskraft theoretischer Argumente und muß sich darum auf seine ganz persönlichen Erfahrungen und Reflexionen stützen:

Die Entscheidung für ein Stück oder einen Autor wird meist als Bekenntnis gewertet, das in der Regel von Veranstaltern und Interpreten gemeinsam verantwortet wird. Die Öffentlichkeit aber, in der diese Versuche dann vorgestellt werden, kann gar nicht wissen, ob solche Entschlüsse einen moral-philosophischen Consensus voraussetzen, ob nur fachbezogene, also rein musikalische Kriterien dazu führten, oder ob das Ganze nichts weiter ist, als ein raffinierter Publicity-Trick. Jedoch hat der vielzitierte Wunsch nach »Transparenz« eine Grenze, die peinlich genau eingehalten werden sollte. Das Bemühen, hier nichts zu verschleiern, bleibt ja nur so lange legitim, als unantastbare Rechte auf Distanz und Respekt damit nicht preisgegeben werden. »Berühmtheit« macht demjenigen, der von ihr befallen ist, das Leben leider nicht leichter, sondern sehr viel schwerer. Aber da das Netz allgemeiner Kommunikation ohnedies so engmaschig geknüpft ist, daß kein wirkliches Talent hier unbemerkt durchschlüpfen könnte, sollte man die Erwartungshaltung jenem gegenüber nicht zusätzlich steigern und damit einen Trend zur Institutionalisierung begünstigen, der den Betroffenen ungewollt um die Freiheit seiner selbstgewählten Entwicklung betrügen kann.

Jedoch auch rücksichtsvollste Diskretion kann einen wirklich begabten Komponisten, der lange Zeit als »Geheimtip« galt und darum relativ ungestört leben und kontinuierlich arbeiten konnte, nicht davor bewahren, eines Tages eine bekannte Größe zu werden. Insofern kann man gar nicht nachdrücklich genug anmerken, daß die Komponisten von uns Interpreten nichts anderes brauchen, möglichst gute und möglichst viele authentische Aufführungen ihrer Stücke. Sie brauchen weder unsere Solidarität, noch unser Engagement, und wir sind auch nicht dazu da, für den einen oder anderen, an den wir »glauben«, öffentlich zu werben und seinen Ruhm zu mehren. Mehren sollten wir nur das Selbstverständnis unserer Zeit, das sich in ganz bestimmten, wörtlich hervorragenden Werken besonders deutlich artikuliert.

Kaum aber hat sich ein Autor durchgesetzt, ist also weder Außenseiter noch Mitglied musikalischer Underground- oder Protestgruppen, wird er sofort dem Establishment zugerechnet, abgetan und fallen gelassen. Was verschlägt's da noch, daß er dieser Gesellschaft oft sehr unbequeme Wahrheiten vermittelt und sie auf seine Weise bewegt? Allein dadurch, daß er in ihr lebt und arbeitet, vielleicht sogar mit Lust arbeitet, sein Verhalten ja »affirmativ«. Diejenigen, die über sein Talent als erste »Hosiannah! schrien, kreuzigen ihn nun auf einem ideologischen Koordinatensystem, das fürs Außerordentliche keinen Raum hat.

In praxi könnte das für uns Interpreten zur Folge haben, daß wir einem Komponisten durch exemplarische Aufführungen seiner Werke einen Bärendienst erweisen, Wir schaden ihm also, indem wir ihn bekannt machen und ihn allein dadurch schon denjenigen entfremden, für die er da sein und wirken will. Der hanebüchene Unfug dieser Schein-Logik ist für alle beklemmend genug. Es ist die Problematik unserer täglichen Arbeit, daß wir uns ständig rechtfertigen müssen für doch eigentlich eine normale Selbstverständlichkeit ist: gute Stücke sinngemäß und optimal zu realisieren.

falkenhagenerstr. 32a
13585 berlin
Fon 0049 30 37580623
Fax 0049 30 37580624
inpettofilm@yahoo.com

Alvin Lucier: Das physikalische Experiment als Kompositionsmodell

von Sabine Sanio

Die entscheidende Anregung für sein Komponieren fand Alvin Lucier überraschenderweise in Europa, wo er sich mit einem Fulbright-Stipendium 1960/61 aufhielt. Auf den Darmstädter Ferienkursen sowie kurze Zeit später in Italien erlebte er Konzerte des Pianisten David Tudor und lernte John Cage kennen. Sie führten ihm die Möglichkeit einer völlig anderen Art von Musik vor Augen, die durch nichts an die europäische Tradition gebunden zu sein schien.

Andererseits hat Lucier in Italien zum ersten Mal in einem elektronischen Studio, nämlich in dem berühmten Mailänder Studio Fonologia des italienische Rundfunks, gearbeitet. Von der konkreten, körperlichen Art dieses Arbeitens war er ungeheuer fasziniert. "Der übliche Arbeitsgang in diesem Studio war es, einen Katalog von Klängen auf Band aufzunehmen, die man dann in Längen von fünf oder sechs Fuß (1,75 oder 2,10 m) zerteilte, beschriftete und an die Wände im Studio heftete. Wenn man Klänge für seine Kompositionen brauchte, schnitt man verschiedene Längen des gewünschten Materials ab - die Zentimeter, die für eine Zeit benötigt wurden, waren abhängig von der Geschwindigkeit des Tonbandgeräts -, klebte sie zusammen und mischte sie zu einem Endprodukt ab."[1]

Italien zeigte Lucier daher wichtige Alternativen zur europäischen Tradition. In den folgenden Jahren fand er zu einem auch Cage gegenüber eigenständigen Ansatz. Seit den sechziger Jahren gelingen Lucier musikalische Kompositionen, die wichtige, ja, grundlegende Aspekte des für unser Jahrhundert charakteristischen Denkens und Erlebens ansprechen und verdeutlichen. Dabei ist das, was man gewöhnlich unter "Komponieren" versteht, radikal verändert. Denn im gewohnten Sinn ist diese Musik nicht komponiert. "Ich habe gesagt, daß ich keine Noten zusammensetze, aber ich füge sicherlich noch Dinge zusammen, ich stelle ein Orchester neben elektronische Klangwellen und ich verdrahte Lautsprecher." Ausdrücklich besteht er jedoch auf dem ästhetischen Charakter dieser Arbeit: "Ich schaffe die Situation, ich muß sie erfinden, das ist künstlich und das ist Kunst, es ist Teil von Kunst."[2]

Alvin Luciers vielleicht bekanntestes Stück "I am sitting in a room" führt die umfassende akustische Transfomation eines vom Komponisten selbst gesprochenen Textes vor, dessen akustische Qualität sich im Verlauf dieser Tonbandkomposition so sehr verändert, daß er schließlich nicht mehr zu verstehen ist. Bevor wir uns diesem Transformationsprozeß zuwenden, werfen wir kurz einen Blick auf den Text. Dieser lautet in der deutschen Übersetzung: "Ich sitze in einem anderen Raum als dem, in dem Sie sich in diesem Moment befinden. Ich nehme den Klang meiner sprechenden Stimme auf und spiele ihn wieder und wieder in diesem Raum ab, bis die Resonanzfrequenzen des Raums sich selbst verstärken, so daß jede Ähnlichkeit zu meinem Sprechen, mit Ausnahme vielleicht des Rhythmus, zerstört ist. Was Sie dann hören werden, sind die natürlichen Resonanzfrequenzen des Raums, durch Sprechen artikuliert. Ich betrachte diese Aktivität nicht so sehr als Demonstration eines physikalischen Faktums, sondern eher als einen Weg, alle Unregelmäßigkeiten, die meine Stimme haben könnte, zu beseitigen."

Der Text ist eine knappe Beschreibung des Versuchs, der die Grundlage dieser Kompo-

---

[1] Alvin Lucier, Untersuchen, Erproben Erforschen. Die Werkzeuge meiner Arbeit, - in: MusikTexte 16, Köln Oktober 1986, S.26

[2] Alvin Lucier, Nachdenken wie man zuhört, Gespräch mit Gisela Gronemeyer, - in: MusikTexte Heft 16, Köln Oktober 1986, S. 35

sition bildet. Gleich zu Beginn der Komposition wird man also über den Prozeß ihrer Herstellung informiert und befindet sich - einer der erstaunlichsten Aspekte dieses Stükkes - bereits auf der Metaebene der Reflexion. Dies gelingt nur, weil der Text eine doppelte Funktion hat: er erklärt die Komposition und bildet zugleich ihr Klangmaterial. Der Komponist führt diesen Versuch so konsequent durch, daß ihm nichts bleibt, was noch komponiert werden müßte.

Der Versuch - um Luciers Beschreibung kurz zu verdeutlichen - besteht einfach darin, einen Text, in einem bestimmten Raum immer wieder auf Band aufzunehmen, in genau diesem Raum vom Band wieder abzuspielen, und diese neue Version erneut aufzunehmen und so fort. Das Resultat des Versuchs führt die Komposition im genauen Nachvollzug des Versuchablaufs vor. Ein Raum hat - wie jeder weiß - ganz bestimmte Klangeigenschaften, kann hallig, trocken oder dumpf sein, je nachdem, ob man sich in einer großen Kirche, einem Zimmer voller Möbel und Vorhänge oder einem niedrigen feuchten Gewölbe befindet. Lucier hat durch die Wiederholung des Aufnehmens diese Resonanzfrequenzen immer weiter verstärkt. Sie wirken für die Frequenzen des gesprochenen Texts als Filter, der schließlich nicht mehr zu verstehen ist. Man hört nur noch "reinen", bedeutungsfreien Klang.

Dieses Tonbandstück stellt eine besonders gelungene Komposition von Lucier dar, in der sich seine Vorgehensweise - nicht zuletzt wegen der erwähnten selbstreflexiven Verwendung der sprachlichen Ebene - in prägnanter und verdichteter Form zeigt. Gelungen ist die außergewöhnliche Verwendung des Tonbands, offensichtlich die angemessene Form der Darstellung und Aufführung, mit der die Genese der Kompositon und der Prozeß der Transformation des ursprünglichen Klangmaterials fixiert und für den Hörer nachvollziehbar gemacht werden kann. Musikalisch am faszinierendsten ist jedoch die Umwandlung eines ganz alltäglichen sprachlichen Kommunikationsakts in ein im Sinn der Kommunikation völlig bedeutungsfreies, rein klangliches Ereignis.

"I am sitting in a room" ist eine ungewöhnliche Komposition, die gar nicht wirklich "komponiert" ist, sondern die innere Logik eines physikalisch-akustischen Versuchs unmittelbar übernimmt. Diese Kompositionstechnik, die sich bei allen Stücken Luciers seit 1965 in immer neuen Variationen zeigt, verweist auf ein vom traditionellen deutlich unterschiedenes Musikverständnis.

Gerade an diesem Tonbandstück zeigen sich deutlich bestimmte Differenzen zu Cage. Denn während Cage Wiederholungen immer vermeiden wollte, um den einzelnen Klang in seiner spezifischen Qualität herauszustellen, arbeitet Lucier gerne und häufig mit Formen der Wiederholung, wie z.B. eben der ständigen, immer nur leicht verändert ten Wiederholung des gesprochenen Texts, die vom Hörer eine hohe konzentrative Konzentration auf die kleine Differenz verlangt, um die Entwicklung des Stücks zu verfolgen. Und während Cage Musik immer als Prozeß von großer Komplexität mit unzähligen Momenten und Elementen auffaßt, konzentriert sich Lucier meist auf einzelne Phänomene, um ihre verschiedenen Facetten anschaulich erfahrbar zu machen. Doch wie Cages Musik sind auch Luciers Kompositionen keine Werke oder Objekte, sondern musikalische Prozesse mit flüchtigem, "ephemeren" Charakter.

Sein erstes Stück mit eigenständigem musikalischen Ansatz, die "Music for Solo Performer", zeigt eine Mischung von szenischen, visuellen und akustischen Momenten. Hier arbeitet Lucier mit einer Apparatur bestehend aus einem Paar Elektroden, einem Differentialverstärker und einem Bandpaßfilter, der nur die vom Gehirn im meditativen und bewegungslosen Zustand erzeugten Alphawellen von 10 Hz passieren läßt. Diese Apparatur benutzt der Komponist, um ein Schlagzeugensemble, das direkt vor den angeschlossenen Lautsprechern aufgestellt wurde, in hörbare Schwingungen zu versetzen. Dabei macht er sich das Phänomen zunutze, daß die Lautsprechermembran wegen der entstehenden unhörbaren Unterschall-Impulse gleichwohl zu schwingen und auszuschlagen

beginnen, und schließlich die eigentlich nicht zu hörenden Impulse indirekt hörbar machen.

Zurecht hat Lucier darauf hingewiesen, daß "Music for Solo Performer" nicht nur die erste Komposition war, die Gehirnwellen einsetzte, sondern auch die erste, in der ein Interpret allein durch völliges Stillhalten Klänge erzeugt. Insofern stellt sie eine faszinierende Version von Cages Forderung dar, von den eigenen Wünschen und Vorstellungen abzusehen und einen Zustand der Absichtslosigkeit zu erreichen. Denn allein im Zustand der Absichtslosigkeit kann die Aufführung dieses Stücks gelingen: "Wer dieses Stück richtig aufführen will, darf nichts vorsätzlich tun. Du sollst meditieren, nicht den Verlauf der Aufführung steuern und versuchen, sie auf die eine oder andere Weise interessant zu machen."[3] Das Einzigartige dieser Komposition erfährt man jedoch erst bei einer Aufführung, die man live miterlebt, nämlich wenn man den "Solo Performer" auf seinem Stuhl sitzen sieht, regungslos, aber verdrahtet, während ohne sichtbare Ursache, also auf fast magisch erscheinende Weise plötzlich die Becken, Gongs, Pauken und Trommeln zu schwingen und zu klingen anfangen.

"Music for Solo Performer" ist eins aus der Gruppe von Stücken, in denen Lucier das Unhörbare hörbar macht. Es entstand 1965 und zeigte, daß er nun über Möglichkeiten jenseits des traditionellen Komponierens verfügte. Das Faszinierende dieser Möglichkeiten sieht er selbst darin, daß nicht seine eigenen Vorstellungen und Gefühle im Mittelpunkt stehen, sondern die Klänge und ihre verschiedenen Formen, sich zu artikulieren.

Wie in der "Music for Solo Performer", bei der das Publikum die transformierten Gehirnströme nicht nur als akustische Ereignisse, sondern auch als sichtbare Bewegungen der Schlagwerke und Gongs wahrnehmen konnte, spielt dieser visuelle Aspekt bei Lucier sehr oft eine große Rolle. Klänge denkt er offensichtlich nicht allein als akustische Ereignisse, sondern ebenso als optische Phänomene, als Bewegungen im Raum, die sich auf unterschiedliche Art und Weise auch visualisieren lassen. Lucier realisiert damit auf sehr eigenwillige Weise die Einheit der Künste, auf der Cage immer beharrt hat. In vielen Stücken von Lucier zeigt das musikalische Material neben seinen akustischen Qualitäten räumliche und optische Eigenschaften.

Bei seinen Kompositionen spielen physikalische Experimente als Vorbilder oft eine wichtige Rolle. In den Bereichen der Physik und Akustik beruht unser Alltagswissen zwar weitgehend auf den Ergebnissen dieser Experimente, es ist uns jedoch oft nur ganz abstrakt gegenwärtig. Diese Experimente verwendet Lucier, um unserem Alltagswissen anschauliche Erfahrungsformen zu bieten. Wenn er sich unmittelbar auf ein Experiment als Vorbild bezieht, so immer in einer Form, die dessen Anschaulichkeit unterstreicht und verstärkt.

Einige Kompositionen beschäftigen sich mit den akustischen Eigenschaften von Räumen. So hat er in seiner Installation "Chambers" das Innere einer Teekanne oder eine Streichholzschachtel mit kleinen klangerzeugenden Gegenständen wie Miniatur-Radios oder Spielzeugen dem Betrachter akustisch erfahrbar macht. In dem Stück "Vespers" verwendet er ein elektronisches Instrument, das die Fähigkeit der Fledermäuse zur räumlichen Orientierung durch Schallwellen nachahmt, dazu, dem Publikum eine akustische Zeichnung der verdunkelten Umgebung zu liefern, die durch die je nach veränderter Umgebung unterschiedlichen akustischen Rückmeldungen dieses Instruments entsteht.

Eine andere Werkgruppe Luciers beschäftigt sich vor allem damit, Klänge sichtbar zu machen. In der "Queen of the South" werden die Möglichkeiten erforscht, durch Klangumformer Platten zum Schwingen zu bringen, so daß auf ihnen befindliche Materialien wie Sand oder Pigmente visuelle Muster bilden. In verschiedenen anderen Stücken hat

[3] a.a.O., S 33

sich Lucier mit der Beziehung von Klang und Licht beschäftigt und mit klangempfindlichem elektrischen Licht gearbeitet.

Die "Music for Pure Waves, Bass Drums and Acoustic Pendulums" stellt eine weitere Möglichkeit, Klänge sichtbar zu machen, vor. Vor Lautsprechern aufgestellte Trommelfelle werden durch reine Sinustöne zum Schwingen gebracht, so daß sie vor ihnen aufgehängte Tischtennisbälle zum Pendeln bringen. Die verschiedenen Schwingungsphasen der Sinustöne wie der Trommelfelle überlagern sich auf unterschiedliche Weise und können das Schwingen der Bälle verstärken oder wieder abschwächen. Charakteristisch ist die nicht vorherzusehende Unregelmäßigkeit dieser Vorgänge. Bisweilen schlagen die Bälle in einem groß angelegten Crescendo immer heftiger und häufiger gegen die Trommeln, um dann ebenso urplötzlich wieder "aus dem Takt zu geraten", was sofort zu einer Abschwächung der Bewegung und des Klanggeschehens führt. Durch die Verwendung mehrerer Trommeln und Bälle ergeben sich zudem unvorhersehbare und komplexe Verschiebungen und Überlagerungen der einzelnen akustischen Vorgänge. Die Musik changiert so ständig zwischen großer Dynamik und einer ins Meditative weisenden Statik.

Während bei diesem Stück eine, wenn auch ungesteuerte, zufällige Dramatik deutlich zu hören ist, haben die nun zu besprechenden Kompositionen einen ausgeprägt meditativen Charakter, auch wenn bisweilen die Lautstärke dem zu widersprechen scheint. Spürbar wird, daß natürliche, nicht vom Menschen intentional gesteuerte Vorgänge eine ganz andere Dramaturgie aufweisen und oft einen längeren, gleichmäßigen Atem zu haben scheinen.

Die Komposition "Sferics" führt in ihrem Titel die Abkürzung für "athmosferics", den natürlichen Emisssionen auf der Radio-Frequenz, verursacht durch elektromagnetische Energie in der Ionosphäre. Diese nachts am deutlichsten auftretenden Signale kommen im Hörbereich des Menschen vor und können mit Antennen empfangen und dann verstärkt werden. Die aus kurzen, in zeitlicher Folge montierten "Samples" bestehende Aufnahme von der nächtlichen Aktivität der Ionosphäre ist ebenso wie "I am sitting in a room" eine geradezu klassische Komposition für Tonband oder Schallplatte.

Ebenfalls ein Klangpotential unserer alltäglichen Umgebung, nämlich Papier, hat Lucier bei dem Stück "Sound on Paper" verwendet. Sechs gerahmte Bogen Papier von unterschiedlichem Gewicht und unterschiedlicher Dichte sind auf Staffeleien vor kleinen Lautsprechern aufgestellt, in die aus einem Oszillator ein Sinuston mit 32 Schwingungen pro Sekunde geleitet wird. Die vom Lautsprecher abstrahlenden Klangwellen bringen die Papierbögen je nach den physikalischen Eigenschaften des Sinustons (Tonhöhe und Lautstärke) und des Papiers (Dichte und Gewicht) in unterschiedlicher Weise zum Schwingen. Durch die extreme Verstärkung entstehen Klänge wie bei einem starken Gewitter, das sonst so leise Rascheln oder Knittern des Papiers erhält etwas Bedrohliches. Aus der gewohnten Umgebung gerissen und gewissermaßen unters Vergrößerungsglas gelegt, wird dieses alltägliche Phänomen fremd und kann nun ganz neu gehört werden.

Die "Music on a long thin wire" macht den Einfluß eines Magnetfeldes auf Klang hörbar. Am Ende eines Metalldrahts, der an die Ausgänge eines mit einem Oszillator verbundenen Verstärkers angeschlossen ist, wird ein hufeisenförmiger Magnet angesetzt. Die Interaktion des Magnetfelds mit den elektrischen Impulsen bringt den Draht zum Schwingen. Da die Frequenz nicht verändert wird, sind allein die akustischen Auswirkungen von physikalischen Phänomenen wie Temperaturschwankungen, Luftströme u.ä. zu hören, die der Komponist nicht beeinflußen kann. Da die Klänge mit zunehmender Länge des Drahtes faszinierender werden, hat Lucier immer längere Drähte verwendet, der längste maß 28 Meter.

Diese Musik hat einen sehr meditativen Charakter. Das Klanggeschehen entfaltet sich, da es vom Komponisten nicht strukturiert wird, nach seinen eigenen Gesetzen. Besonders der andere zeitliche Charakter fällt auf. Diese rhythmisch kaum akzentuierte Musik hat

etwas Strömendes oder Fließendes, den Hörer, der sich in einem Raum mit dem Draht befindet, Umschließendes oder Durchströmendes, bei subtilen Umwandlungen von Harmonik und Klangfarbe. Läßt man sich auf den deutlich verlangsamten Prozeß der Veränderungen ein, übt dieser eine starke Faszination aus. Es ist dann fast so, als hätte der Draht, wie Lucier es formuliert, ein eigenes Leben.

Während diese Stücke fast ohne menschliche Akteure auskommen und stattdessen mit Hilfe der Elektronik eine Verfremdung unserer alltäglchen akustischen Umgebung erreichen, hat Lucier seit Anfang der achtziger Jahre, ausgelöst durch Kompositionswünsche und -aufträge von Musikern und Ensembles, verschiedene Stücke für klassische Orchesterinstrumente geschrieben. Bei diesen Kompositionen - zu nennen sind "Crossings" (1982-84) für Kammerensemble, "Septett" für drei Blas- und vier Streichinstrumente (1985), "In memoriam Jon Higgins" (1984) für Klarinette, alle, wie die groß angelegte Komposition "Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas" (1982-) immer mit einem Oszillator kombiniert, - geht es um die Erforschung der verschiedenen Formen und Egenschaften von Schwebungen. Diese Stücke verlangen vom Interpreten nicht so sehr Virtuosität, sondern eine experimentierende Haltung, sowie Geduld und Aufmerksamkeit für das aus dem eigenen Tun resultierende klangliche Geschehen.

Es war Cage, durch den Lucier dazu kam, seine Musik als Erfahrungsprozeß zu konzipieren. Entscheidend war Cages Distanzierung von der verbreiteten Vorstellung der Musik als einer Kommunikation, bei der der Komponist Gefühle auszudrücken oder Ideen darzustellen versuche, die der Interpret musikalisch möglichst so realisiere, daß sie der Hörer ohne große Schwierigkeiten oder Anstrengungen verstehen könne. Lucier versteht seine Musik als ein Geschehen mit akustischen, aber auch visuellen und szenischen Aspekten. Seine Kompositionen sind in einem sehr strengen und radikalen Sinn reine Akte des Vorzeigens und Demonstrierens von Ereignissen und ihren Eigenschaften. Konzeptuelle Voraussetzung, jedoch nicht Teil der Komposition ist die Überzeugung, diese demonstrierende Geste als Kunst zu begreifen. Die Erfahrung wird zum zentralen Thema in Luciers Musik. Als Hörer und Betrachter kann man die akustischen, räumlichen und auch die visuellen Eigenschaften der Klänge wahrnehmen und erleben, die sonst meist völlig unbeachtet bleiben.

Auf der anderen Seite unterscheidet sich diese Musik radikal von solchen Kompoositionen, in denen ein Komponist einen musikalischen Zusammenhang welcher Art auch immer intentional herstellt. Da Lucier auf diese Intention völlig verzichtet, ist nur das zu hören, was durch seine Musik, die sich als physikalische Versuchsandordnung realisiert, freigelegt wird. Dies ist oft ganz unspektakulär und verlangt vom Hörer und Zuschauer die Neugier für die kleinen, oft gar nicht mehr wirklich wahrgenommenen Phänomene in seinem Alltag: das Rascheln von Papier, die Knackser im Radio. Es ist der Prozeß der Erfahrung als ganzer, der hier in seiner ästhetischen Bedeutung vorgeführt wird: wenn wir Dinge und Ereignisse als sinnliche, visuelle oder akustische Phänomene frei von jeder Bedeutung erleben, entreißen wir sie ihrer alltäglichen Funktionalität und können mit ihnen neue, überraschende Erfahrungen machen.

Lucier ist es gelungen, die Erkenntnisse der Physik so zu nutzen, daß sie bestimmte Aspekte unseres alltäglichen Lebens bewußt und auf faszinierende Weise ästhetisch erfahrbar machen. Insofern ist seine Musik wirklich eine unseres Jahrhunderts, das ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften so nicht denkbar wäre. Er selbst nimmt für sich eine Haltung in Anspruch, die der eines Naturwissenschaftlers sehr ähnlich sieht und großen Respekt vor dem naturwissenschaftlichen Denken und Vorgehen bezeugt:

"Von [meinen] Stücken baut die Mehrzahl auf elektronischer Technologie auf. [...] Akustische Testgeräte sind ihrer Natur nach frei von Bedeutungen. Was in ein zu untersuchendes Material oder eine Umgebung eingeht, muß neutral sein, so daß die Ergebnisse unbeeinflußt sind. Und da der Prozeß des Untersuchens, Erprobens, Erforschens in mei-

ner Arbeit oft die kompositorische Struktur und Aufführungstätigkeit ausmacht, sind diese Technologien perfekte Werkzeuge meiner Arbeit."[4]

Auf der anderen Seite darf jedoch auch nicht in Vergessenheit geraten, daß diese Haltung nicht wirklich neutral ist. Es ist gerade das Absehen von der Intention in der experimentellen Situation, die ihre Verwirklichung sehr erleichtert hat. Denn durchs Untersuchen, Erforschen und Erproben wird das Material, also der Untersuchungsgegenstand oder die natürliche Materie, schließlich beeinflussbar und für die eigenen Interessen nutzbar. Die Naturwissenschaften suchen seit der Renaissance durchs Erforschen des Materials Wege, die Intention der Naturbeherrschung zu verwirklichen. Deshalb nehmen die Naturwissenschaften eine weitgehende Atomisierung und Aufspaltung ihres Untersuchungsmaterials vor, das gegenüber den alltäglichen Situationen, in denen uns Natur sonst begegnet, als radikale Verfremdung erscheint.

Lucier versteht es, diese im physikalischen Experiment erzielte Verfremdung ästhetisch produktiv zu machen. Auch ästhetische Erfahrung beruht ja oft gerade darauf, den alltäglichen Zusammenhang zu sprengen, um in einer von alltäglichen Gewohnheiten und Verpflichtungen entlasteten Situation eine neue, intensive Erfahrung möglich zu machen.

Zugleich zeigt die Thematisierung dieser Form naturwissenschaftlichen Arbeitens, wie selbstverständlich und vertraut es für uns geworden ist. Die Physik dagegen ist längst an einem Punkt angelangt, an dem sie fast jede Anschaulichkeit verloren hat und sich nur noch über aufwendige Apparaturen und Technologien der Realität zuwendet, unter ihrem elektronisch geschärften Blick nur ein abstrakter Meßwert. So bringt Lucier eine wichtige, oft verschüttete Einsicht wieder ans Licht, nämlich die daß Kunst und Naturwissenschaften eine gemeinsame Haltung haben, die sich als ein Verfahren der Verfremdung des Gewohnten mit dem Ziel neuer Erfahrungen und Einsichten beschreiben läßt. Sie verlangt Neugier und den Blick für das Unbekannte.

Zugunsten des sinnlich wahrnehmbaren Geschehens nimmt sich das Subjekt zurück. Lucier selbst hat darauf ausdrücklich hingewiesen: "In nahezu allen meinen Arbeiten sind Veränderungen, wo immer sie auftreten, fast nie von bewußter geistiger (kompositorischer) oder körperlicher (aufführender) Tätigkeit bestimmt, sondern durch etwas, was innerhalb oder sogar außerhalb eines gegebenen Systems existiert."[5] Besonders deutlich war dies bei der "Music for Solo Performer": der Aufführende erzeugt Alphawellen, während sich das Geschehen als solches von ihm weitgehend unbeeinflußt entfaltet: er stellt seine Gehirnaktivitäten in Form von elektrischer Energie zur Verfügung, und greift nicht in das Geschehen ein.

Diese Verhaltensweise ähnelt verblüffend der paradoxen Struktur naturwissenschaftlichen Vorgehens: in der Absicht der Naturbeherrschung kommt es zur Erkenntnis, daß diese nur durch fast mimetische Angleichung an das Objekt der Herrschaftsintention möglich ist: indem man quasi in die Natur hineinzukriechen versucht, ihr Innerstes erforscht, kann man sie zwar nicht willkürlich beherrschen, jedoch ihre Möglichkeiten entdecken und für sich nutzen. Die Naturwissenschaften haben Seiten der Natur freigelegt, die dem Menschen fremd sind, aber ihm nützlich sein können. Auch sie betreiben die Öffnung für das Fremde in seiner spezifischen Eigenart. Das Geschehen wird in seiner eignen inneren Logik beobachtet, die Kunst besteht darin, diese offenzulegen.

Luciers faszinierende Fähigkeit ist der des Naturwissenschaftlers nicht fern. Er hat das Experiment aus dem Labor geholt und es in einer Weise inszeniert, die es vielen klassischen Kompositionen in seiner Faszinationskraft an die Seite stellt.

---

[4] Alvin Lucier, Untersuchen, Erproben, Erforschen, a.a.O., S.31

[5] Alvin Lucier, Untersuchen, Erproben, Erforschen, a.a.O., S.31

From: GStaebler@aol.com | Block address
Date: Tue, 11 Jan 2000 11:31:20 EST
Subject: Re: Körper
To: inpettofilm@yahoo.com
CC: frank.gertich@berlin.de

In einer eMail vom 04.01.2000 17:21:50 Uhr, schreiben Sie:
<<Ich soll für den Frank Hilberg eine Sendung über "Körpermusik" machen, Musik also die entweder Körperlaute verwendet oder aber sich auf die Idee des Körpers als ideele (Klangkörper) oder reale Größe des Musizierens bezieht.

Frank Gertich, der mir bei dieser Sendung hilft, meinte, du hättest "mal was in dieser Richtung gemacht" - und ich sagte, kann schon sein, "der Stäbler" hat schon sehr viel gemacht, und ich kenne nicht mal ein Hundertstel davon.

Nun also zuerst: Ist der Begriff Körper in deinem Komponieren (oder vielleicht auch Aufführen von Musik) einer, bei dem dir sofort haufenweise etwas einfällt, weil es sich um einen zentralen Begriff handelt - und jetzt nicht nur in dem Sinne, daß Musiker Körper haben, Instrumente Körper haben - und Musik also immer mit dem (vielleicht tanzenden) Körper irgendwie zu tun hat. Ich suche also schon nach Komponisten, die das Körperliche, Körperhafte der Musik exponieren, zum Thema machen in ihren oder in einigen ihrer Werke, so daß uns möglicher Weise ein Licht aufgeht, was der Körper noch alles ist, außer Ort der Reproduktion, außer Wetware, die wir mit uns herumschleppen, außer notwendiges Übel um Spaß zu haben am Leben - obwohl, wie du ja weißt, der Körper uns furchtbar daran hindert, tatsächlich fliegen zu können... Du verstehst, was ich meine, hoffe ich... Musik ist ja nicht nur Seelenvibration, und ein Klangkörper die Vorstellung eines langgestreckten virtuellen Orgasmus. Kommen wir also weg von diesen romantischen Ideen - was ist der Körper in der Musik, mal ganz realist[illegible]

Lieber Uli,

gut von Dir zu hören! Noch bin ich nicht im Philo[illegible] aber bald...
Im Moment rackere ich mich noch mit der Reinschri[illegible] Stücke ab, die
möglichst vor dem Umzug im Februar fertig werden müssen.

Vielen Dank für Deine Anfrage bezüglich "Körper" in der Tat gibt es da wirklich viel, denn im Prinzip ist der "Körper" DER rote Faden "hinter"

meinen Stücken, egal ob sie nun offensichtlich damit zu tun haben oder nur
untergründig. Ich nenne zunächst nur "drüber..." für [illegible] Schreier aus den

Jahren
1972/73. Aber in den meisten - man kann vielleicht schon sagen - in allen
geht es um Grenzerfahrungen des Körpers (wodurch ich immer wieder
Schwierigkeiten mit Interpreten krieg/t/e, um eben zu "fliegen" ohne fliegen
zu können.

Wenn es reicht würde ich gerne eine eingehendere Auskunft auf Anfang Februar
verschieben, da ich wirklich mit den augenblicklichen Aufträgen voll unter
Druck stehe. Wenn´s aber nicht anders geht, schiebe ich die Beantwortung aber
auch dazwischen.

Einstweilen alles Gute, vielleicht kannst Du mir ja kurz signalisieren, wie
Dein zeitplan mit der Sendung aussieht.

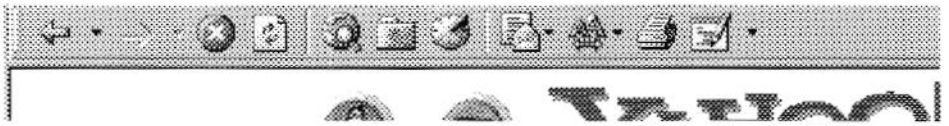
...und besuch mich/uns mal in Duisburg,
Dein Gerhard

P.S.
Kunsus Musik hat auf andere Weise auch essentiell mit Körper zu tun.
Vielleicht kannst Du ihm mal schreiben:
Seine eMail-Adresse ist KunsuShim@aol.com

Delete Next | Inbox - Choose Folder - Move

Reply Reply All Forward as attachment Download Attachments

Read Message Help



Reply | Reply All | Forward | as attachment | Download Attachments

Delete | Prev | Next | Inbox | - Choose Folder - | Move

Add Addresses

Date: Mon, 10 Jan 2000 13:17:55 +0100

To: Uli "Aum¸ller" <inpettofilm@yahoo.com>

From: Konrad Boehmer <boehmer@koncon.nl> | Block address

Subject: Re:

>Sehr geehrter Herr Boehmer,
>
>bevor wir noch Ihre Fragen kl"ren und absprechen
>k-nnen, die mein Filmprojekt ¸ber die "Ger"uschmusik"
>anbelangen, habe ich noch ein kleines Feature f¸r den
>WDR (H-rfunk) zu machen, in welchem es um
>"K-rpermusik" gehen soll. Musiken also, so habe ich
>den Redakteur Frank Hilberg verstanden, die entweder
>Ger"usche oder Aktionen des K-rpers in einer
>musikalischen Struktur instrumentalisieren oder aber
>k-rperliche Reaktionen (z.B. "Fehler" im Sonne
>Globokars in etwa) mit in das musikalische Kalk¸l
>nehmen, das Scheitern der k-rperlichen
>Leistungsf"higkeit gegen¸ber hochvirtuosen Anspr¸chen
>zum Teil eben der Musik zu machen. Es sind aber noch
>andere Ausformungen des Thema "K-rper" in der Musik
>denkbar. Ich habe etwa an den Begriff des
>"Klangk-rpers" z.B. f¸r das Streichquartett gedacht,
>wobei dies ja eher ein Begriff ist, der die ideele
>Verschmelzung verschiedener Klangquellen zu einem
>sozusagen virtuellen, oder genauer akustischen K-rper
>meint, einer in der Zeit sich bewegenden
>Klangskulptur, in der das K-rperliche eine
>akustistische Imagination ist. Obwohl die Musiker nur
>sitzen, und sich kaum bewegen, und sich das Publikum
>ebenfalls sitzend nur auf das Zuh-ren konzentriert,
>k-nnen sich alle Konzertteilnehmer der Vorstellung
>eines imagin"ren Tanzes hingeben, kein Tanz von
>K-rpern, sondern ein Tanz der Idee des Tanzes. Dieses
>Konzept des engelhaften Tanzes, denke ich, hat das 20.
>Jahrhundert immer wieder versucht zu erden, auf den
>real existierenden K-rper in welcher Anschauung auch
>immer, zur¸ckzuf¸hren.
>Frank Hilberg erw"hnte, daþ er in seiner Sendereihe
>zum Thema "K-rpermusik" auch eines Ihrer Werke
>einsetzen m-chte, ich weiþ leider nicht mehr welches,
>kannte es auch nicht, erreiche Frank z.Z. auch nicht -
>dunkel erinnre ich mich an ein Werk f¸r Klavier solo,
>kann mich aber auch irren.
>
>Meine Frage nun lautet: Um welches Werk k-nnte es sich
>gehandelt haben und in welcher Beziehung stehen dort
>die T-ne/Kl"nge/Ger"usche zu dem oder den K-rpern, die
>sie hervorbringen. Muþ man dieses Werk gesehen haben,
>um es zu h-ren?
>
>Ðber eine rasche Antwort w"re ich sehr erfreut.
>

Ayam masak

>
>Mit den besten W.nschen f.r das Neue Jahr
>
>Uli Aum.ller
>
>
>=====
>inpetto filmproduktion
>uli aumueller
>falkenhagenerstr. 32a
>13585 berlin
>Fon 0049 30 37580623
>Fax 0049 30 37580624
>inpettofilm@yahoo.com
>
>Do You Yahoo!?
>Talk to your friends online with Yahoo! Messenger.
>http://messenger.yahoo.com

Lieber Herr Aumueller,
Es handelt sich ohne weiteres um mein Klavierstueck IN ILLO TEMPORE von 1979, von dem gesagt wird, es sei eines der schwersten jemals komponiert.
Es dauert 33 Minuten, ist rasende Fahrt. Die Noten koennen Sie ueber den
TONOS Verlag kriegen (email: irons@tonos-online.de),das Band hat der WDR
(eine CD gibt es bei BVHAAST: CD 9008, Deutscher Import: Sunny Moon, Kirchstrasse 40, D-79100 Freiburg, tel: 0761-78622, fax: 78861). Die Beziehung zwischen dem Körper und dem Klang ist in diesem Stueck nicht etwa, dass 1 Pianist was ganz schweres spielen muss, sondern das Stueck ist
so gebaut, dass der Pianist sich in rasendem Tempo in ungefaehr 10 Pianisten transformieren muss, will sagen, dass er blitzschnelle die verschiedensten Spielhaltungen einnehmen muss, wie sie sich - in bezug auf
Tasteninstrumente - in den letzten 1000 Jahren entwickelt haben.
Wohlan denn, dass der WDR sich herablaesst etwas von mir zu senden betrachte ich als das einzige Wunder des neuen Jahrtausends...
herzliche Gruesse, Ihr Konrad Boehmer

Delete Prev | Next | Inbox - Choose Folder - Move
Reply Reply All Forward as attachment Download Attachments

Read Message Help

Reply | Reply All | Forward | as attachment | Download Attachments

Delete | Next | Inbox | - Choose Folder - | Move

Add Addresses

Date: Fri, 07 Jan 2000 23:53:25 +0100
From: frank gertich <frank.gertich@berlin.de> | Block address
To: "Uli Aumüller" <inpettofilm@yahoo.com>
Subject: Re: Körpermusik

lieber uli,

hier ein paar zitate, zum anregen oder einbauen.
zuerst mal das von jungheinrich:

"Nicht nur Dirigenten und Kritiker, auch die Tarifverträge der Musikergewerkschaft benutzen vorzugsweise statt des Wortes "Orchester" den Begriff "Klangkörper". Der in diesen Verträgen abwesende Geist wäre dann im stillen mit dem Dirigenten zu identifizieren. Könnte auch ein skrupulöser Sprachbenutzer "Klangkörper" noch akzeptieren, weil es die Ergänzung "Körperschaft" mitdenken läßt und dadurch den Corpscharakter der Musikerformation assoziiert, weil "Körper" immerhin noch ein Zusammengesetzt-Lebendiges bezeichnet, wenn auch auf schief funktionalistische Weise (wie auch bei "Lehrkörper", nicht zu vergessen den nazistischen "Volkskörper"), so sind die als Synonym für "Orchester" herangezogenen Begriffe "Instrument" oder "Apparat" doch geeignet, stärkeren Unmut hervorzurufen."
(Hans-Klaus Jungheinrich: _Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten_)

und jetzt was von adorno:

"Weil die Musik des Dirigenten bedarf, während er, der herausgestellte einzelne, zugleich das Gegenteil dessen ist, was Vielstimmiges sein möchte, und weil im herrschenden Musikbetrieb die Integration unter einen Willen stets prekär bleibt, muß er kompensatorisch sachfremde Eigenschaften entwickeln, die leicht in Scharlatanerie ausarten. Ohne ein irrationales Surplus persönlicher Autorität wäre dem von der Unmittelbarkeit seiner musikalischen Vorstellung abgesonderten Klangkörper kaum Einheit, geschweige das Imaginierte abzuzwingen. Mit solcher Irrationalität finden sich in prästabilierter Harmonie gesellschaftliche Bedürfnisse, vorab das der Personalisierung, der ideologischen Zusammenfassung sachlich-objektiver Funktionen in einer sichtbaren Einzelperson; diese Tendenz begleitet die real fortschreitende gesellschaftliche Entfremdung als Schatten."
(Theodor W. Adorno _Einleitung in die Musiksoziologie_)

dieses "irrationale Surplus persönlicher Autorität" kommt dem/der, der/die
eine "körpermusik" vorträgt, natürlich noch viel stärker zu, durch seine
eigen-artikulation als klangkörper, die ihn nun unmittelbar mit dem publikum
ins verhältnis setzt. die prästabilierte harmonie dieses verhältnisses kommt
nun gerade durch den einsatz des körpers ins wanken. die unmittelbare
performance-präsenz raubt die distanz und drängt sich auf, sie drängt dem/der
zuhörenden seinen eigenen körper auf; vernehmen heißt so nicht mehr
wahrnehmen von, sondern _wahrnehmen durch_ und direkt _erleben_.

so, jetzt noch was von bourdieu:

Es scheint durchaus, als würden die mit bestimmten sozialen Verhältnissen
gegebenen Konditionierungsprozesse das Verhältnis zur sozialen Welt in ein
dauerhaftes und allgemeines Verhältnis zum eigenen Leib festschreiben -- in
eine ganz bestimmte Weise, seinen Körper zu halten und zu bewegen, ihn
vorzuzeigen, ihm Platz zu schaffen, kurz: ihm soziales Profil zu verleihen.
Die körperliche Hexis, eine Grunddimension des sozialen Orientierungssinns.
stellt eine praktische Weise der Erfahrung und Äußerung des eigenen
gesellschaftlichen Stellenwerts dar: Das eigene Verhältnis zur sozialen Welt
und der Stellenwert, den man sich in ihr zuschreibt, kommt niemals klarer zur
Darstellung als darüber, in welchem Ausmaß man sich berechtigt fühlt, Raum und
Zeit des anderen zu okkupieren -- genauer den Raum, den man _durch den eigenen
Körper_ in Beschlag nimmt, vermittels einer bestimmten Haltung, vermittels
selbstsicher-ausgreifender oder zurückhaltend-knapper Gesten (der wichtig tut,
"Bläht sich auf"), wie auch die Zeit, die man _sprechend_ und interagierend
auf selbstsichere oder aggressive, ungenierte oder unbewußte Weise in Anspruch
nimmt. [...] Funktionieren doch die mit gesellschaftlichen Werten und
Bedeutungen befrachteten elementaren Akte der Körperbewegung und zumal deren
sexuelle, biologisch vorgegebenen Aspekte wie grundlegende _Metaphern_, die
ein umfassenderes Verhältnis zur Welt -- "hochmütig" oder "unterwürfig",
"streng" oder "weich", ausgreifend" oder "eng" -- und darin eine ganze Welt zu
evozieren vermögen.
(Pierre Bourdieu _Die feinen Unterschiede_.)

gruß

frank

Read Message Help

Reply | Reply All | Forward | as attachment | Download Attachments

Delete | Next | Inbox | - Choose Folder - | Move

Add Addresses

Date: Thu, 13 Jan 2000 11:06:51 +0100
From: frank gertich <frank.gertich@berlin.de> | Block address
To: "Uli Aumüller" <inpettofilm@yahoo.com>
Subject: Re: Körper

Uli Aumüller schrieb:

> was ich allerdings brauchen werde ist zur Unterfütterung
> einiges Material - vielleicht Körpergeräusche,
> Herztöne, Atmer und so was. Schritte. Vielleicht kann
> man sich sowas als CD irgendwo ausleihen.

ich kümmer mich drum.und: ein stück auf der cd von *stäbler* (_JC/NY_ für 3, 4, 5 oder 7 Spieler mit Manipulatoren und Publikum von 1992) bietet solche geräusche (neben anderen wie papier-rascheln usw.)

hier der text aus dem booklet, von Hella Melkert:

"Mit ihren eigenen Körpern zum Beispiel bringen die Aufführenden von _JC/NY, auf unterschiedlichen Niveuas im Aufführungsraum verteilt, Klänge hervor. Sie vollführen alltägliche Tätigkeiten, variierend von Lesen und Schreiben bis Essen und Schlafen, bei denen Klänge _abfallen_, wie Stäbler es nennt. Die so hervorgebrachten Klänge sind -- soweit möglich -- der graphischen Notation entsprechend zeitlich zu strukturieren.Leise Vorgänge werden dabei verstärkt, Körperklänge (zum Beispiel die der Verdauung) mithilfe von Kontaktmikrophonen über möglichst viele Lautsprecher in den Raum gespielt, eventuell auch live-elektronisch beeinflußt. Es scheint hier ein Schlüsselerlebnis John Cages, nämlich das Staunen über die Geräusche seines eigenen Körpers (des Nervensystems, des Blutkreislaufs) ineinem schalldichten Raum, in die Komposition eingegangen zu sein.
'... mit Publikum': in _JC/NY wird der Hörer aufgefordert, sein eigenes Hörerlebnis -- oder auch das seines Nachbarn -- aktiv mitzugestalten: durch Trommeln aufs Ohr, Auf- und Abdecken oder auch durch den Einsatz der Hand als vergrößerter Muschel. Die graühsiche Partitur sollte dehalb auf der Eintrittskarte eines Konzertes abgedruckt sein [...]"

leider sind wirklich nicht sehr viel *körper*geräusche in dieser aufnahme zu hören bzw. zu identifizieren.

die partitur kannst du unter JC/NY anschauen.

ich versuche jetzt nochmal, aufnahmen von der berliner stelarc-performance aufzutreiben. (auf platte scheint es wirklich nix zu geben.)

gruß
frank

Read Message Help

Your message has been sent.

Reply | Reply All | Forward | as attachment | Download Attachments

Delete | Next | Inbox | - Choose Folder - | Move

Add Addresses

Date: Wed, 12 Jan 2000 23:31:41 +0100
From: frank gertich <frank.gertich@berlin.de> | Block address
To: "Uli Aumüller" <inpettofilm@yahoo.com>
Subject: Re: Körper

lieber uli,

vielen dank für den text.
ich habe heute schallmaterial besorgt:
a) eine (technisch grottenschlechte) aufnahme von alvin luciers _music for solo performer_ (das stück mit den hirnwellen),
b) fischer-dicksau singt _der tod und das mädchen_,
c) charles panzera singt schumann _dichterliebe_, fauré und duparc (nicht schubert, nicht den erlkönig. die frau bei emi habe ich nicht erreicht: erst war sie nicht da, dann war immer besetzt. vielleicht morgen),
d) eine cd mit stücken von gerhard stäbler (das von ihm in seiner mail erwähnte stück mit den schreienden interpreten gips wohl nich auf cd. vielleicht hat ja der komponist selber eine aufzeichnung für uns.)

am freitag bekomme ich noch 2 schallplatten mit aufnahmen von david rosenboom (biofeedback-experimente) ausgeliehen (raritäten).

mir ist ein elektroakustiker eingefallen, der bestimmt ein paar intelligente sachen zum thema beisteuern kann. es handelt sich um den kanadischen komponisten *christian calon*. ich kenne ihn ganz gut von seiner zeit als daad-stipendiat in berlin. der haken ist: man kann ihn nicht so ohne weiteres interviewen, er ist (wahrscheinlich) in kanada. ich werde versuchen, ihn zu erreichen, um ihm fragen zum thema zukommen zu lassen. vielleicht kann er ja seine statements aufnehemen und uns als audio-file mailen. was meinst du, ist das praktikabel, rein technisch?

hier kommt noch eine web-adresse, homepage von stelarc (der performance-künstler mit den robotermäßigen implementen): stelarc
schau mal rein.

gruß

frank

Delete | Next | Inbox | - Choose Folder - | Move

Reply | Reply All | Forward | as attachment | Download Attachments