

# musikprotokoll

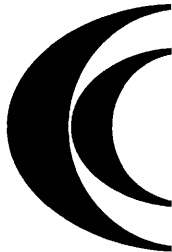
im steirischen herbst 96



steirischer herbst 96

MUSIKPROTOKOLL  
IM STEIRISCHEN HERBST 96  
DONNERSTAG 10. OKTOBER  
BIS SAMSTAG 12. OKTOBER  
IN GRAZ

Österreichischer Rundfunk  
Landesstudio Steiermark  
Marburgerstraße 20  
A-8042 Graz



## VERANSTALTER UND INFORMATION

### ORF

Landesstudio Steiermark  
musikprotokoll  
Marburger Straße 20, 8042 Graz  
Telefon: (0 31 6) 470, DW 224, 227,  
Fax: 253

Intendant: Kurt Bergmann  
Programm: Christian Scheib  
Organisation: Rosalinde Vidic, Sandra  
Schwinn  
Technische Leitung: Gernot Katzer  
Meßdienst-Leitung: Christian Zagler

Internet/WWW: <http://info.mhsg.ac.at>  
Internet/E-mail: [anhofer@iem.mhsg.ac.at](mailto:anhofer@iem.mhsg.ac.at)  
(Koproduzent: Hochschule für Musik  
und darstellende Kunst, Institut für elek-  
tronische Musik, Jakoministraße 3-5,  
8010 Graz)

Veranstaltungsorte:  
Grazer Congress, Sparkassenplatz 1,  
8010 Graz  
Orpheum, Orpheumgasse 1, 8010 Graz

Büro im Grazer Congress:  
Eingang Albrechtgasse 3, 1. Stock  
Telefon: (0 31 6) 80 49-39

### Kartenverkauf:

Zentralkartenbüro Graz, Herrengasse 7  
(Passage), 8010 Graz  
Telefon: (0 31 6) 83 02 55  
Kartenreservierung:  
E-mail: [anhofer@iem.mhsg.ac.at](mailto:anhofer@iem.mhsg.ac.at)

### Preise:

Eintritt:	Vorverkauf	Abendkassa
Einzelkonzert	ÖS 110.-	ÖS 130.-
Tagespaß	ÖS 320.-	ÖS 360.-
Festivalpaß	ÖS 900.-	ÖS 1.100.-

Paß-Ermäßigung: Studenten, Schüler,  
Arbeitslose 50%

musikprotokoll-Programmbuch: ÖS 60.-

### Impressum:

Medieninhaber und Herausgeber:  
Österreichischer Rundfunk,  
Landesstudio Steiermark  
Für den Inhalt verantwortlich: Christian  
Scheib  
Redaktion: Sandra Schwinn, Christian  
Scheib  
Umschlagentwurf und Layout: Karl Mar-  
kus Maier  
Herstellung: Druckerei Klampfer, Weiz  
Graz 1996

# INHALTSVERZEICHNIS

	Vorwort	Seite	4
	Programmübersicht	Seite	6
	Donnerstag, 19.30 Uhr		
	Mayako Kubo <i>Yasuko - Aus dem „Schwarzen Regen“</i>	Seite	8
	Michael Jarrell <i>Music for a while</i>	Seite	9
	Mauricio Kagel <i>Orchestrion-Straat</i>	Seite	10
	Donnerstag, 21.00 Uhr		
	Roscoe Mitchell, Wolfgang Mitterer, Wolfgang Reisinger	Seite	12
	<i>Improvisations</i>		
	Donnerstag, 22.00 Uhr		
	Andrea Sodomka <i>Diaphonie #1</i>	Seite	14
	Winfried Ritsch <i>The House of Sounds</i>	Seite	16
	Jochen Traar <i>ART PROTECTS YOU Graz 1996</i>		
	Freitag, 19.30 Uhr		
	Bun-Ching Lam <i>Sudden Thunder</i>	Seite	20
	Christian Ofenbauer <i>Bruchstück 6</i>	Seite	21
	Christian Ofenbauer <i>KLAVIERSTÜCK 1995</i>	Seite	21
	Steven Mackey <i>Eating Greens</i>	Seite	29
	Freitag, 21.00 Uhr		
	Chaya Czernowin <i>Afazim</i>	Seite	32
	Cornelius Schwehr <i>Wie bei Bogen und Leier</i>	Seite	32
	Yuval Shaked <i>Zeitgesonnene Musik (temp.)</i>	Seite	33
	Freitag, 22.00 Uhr		
	Klaus Lang <i>Cetus Candidus - Der weiße Wal/</i>	Seite	34
	<i>Die Anomalie des Wassers</i>		
	Georg Friedrich Haas <i>„...Einklang freier Wesen...“</i>	Seite	35
	Freitag, 23.00 Uhr		
	Roscoe Mitchell		
	<i>The Interior Castle</i>	Seite	36
	<i>Composition 1</i>		
	<i>Duet for Wind and String</i>		
	Samstag, 19.30 Uhr		
	Gérard Grisey <i>Vortex Temporum I, II, III</i>	Seite	38
	Samstag, 20.30 Uhr		
	Daniel Rothman <i>Cezanne's Doubt</i>	Seite	40
	Samstag, 22.00 Uhr		
	Burkhard Stangl <i>Faible. Timbre. Teint.</i>	Seite	44
	Samstag, 23.00 Uhr		
	Lisa D. <i>Gr�nland eins</i>	Seite	46
	Wolfgang Mitterer <i>Modemusik 1</i>		
	Samstag, 23.30 Uhr		
	DJ DSL	Seite	48
	Bernadette Temes und Herbert Neidhöfer <i>Strategie Camouflage?</i>	Seite	50
	Sabine Sanlo <i>Camouflage - die Scheinlosigkeit des Scheins</i>	Seite	64
	Hans Geißlinger <i>Feuer im Kopf</i>	Seite	72
	Biographien	Seite	81

## VORWORT

Dieses musikprotokoll versteht sich - wie im Vorjahr - als ein kontroversielles Protokoll über den Stand gegenwärtiger Musik.

Kammermusik im emphatischen Sinn des Worts, überbordende Orchesterwerke, die hohe Kunst avancierten Improvisierens, eine Verbeugung vor ausgegrenzter Musik, eine monologisierend reflexive Kammeroper: Die Konzerte des musikprotokoll bündeln aktuelle Positionen der Kunstmusik im Grazer Congress. Großteils der Generation der 30jährigen gehören die Komponistinnen und Komponisten an, die Interpreten zählen durchwegs zu den renommiertesten ihres Fachs.

Die getarnte Kunst, die Modeschau, der Tanzabend, das Orchestrion: Dem Spiel mit Verhüllung, dem Tarnen und Täuschen sind Aspekte des musikprotokoll gewidmet. Künstlerisch wie gesellschaftlich bedingt Tarnung mimetische Angleichung an eine fremde Sprache. Im Gegensatz zum vorjährigen Thema „Das Rauschen“, das konkret anhand mehrerer Werke erforscht wurde, ist das heurige Konzept der Camouflage einereits eher ein Spiel mit Wahrnehmungsmechanismen und andererseits beschäftigt sich dieser Blickwinkel mit einem Aspekt des heurigen „steirischen herbst“-Themas, der „Aneignung fremder Sprachen, um sich darin (arbeitend, produzierend) einrichten zu können“. Von Mauricio Kagels „Orchestrion-Straat“ bis zur samstägigen Modeschau von Lisa D. mit Wolfgang Mitterers Musik gewährt der Blickwinkel der Camouflage ungewöhnte Aussichten auf Kunst und Musik.

Das Eröffnungskonzert spiegelt - programmatisch für das Festival musikprotokoll - die Divergenz aktueller Musik wieder: Mayako Kubo verarbeitet bildhaft eine süßlich-traumatische, japanische Erfahrung; Michael Jarrell

zeichnet eine feine, von Farbwirkung und sublimer Rhythmik geprägte „Music for a while“, und Mauricio Kagels „Orchestrion-Straat“ ist die scheppernde Kunst-Verbeugung vor ausgegrenzter Musik.

Roscoe Mitchell zählt zu den innovativsten Saxophonisten der „post-Coltrane period“, besonders seine Konzentration auf wenig gespielte Holzblasinstrumente und sein in-Beziehung-Setzen von kompositorischer und improvisatorischer Arbeit wurden einflußreich. Als Gründungsmitglied und Saxophonist des „Art Ensemble of Chicago“ wurde Roscoe Mitchell weltweit bekannt. Sein intensives und besonders von weiten Spannungsbögen getragenes improvisatorisches Spiel sollte in Graz beim ersten Aufeinandertreffen Roscoe Mitchells mit Wolfgang Mitterer und Wolfgang Reisinger künstlerische Qualität herausfordern, pflegen doch Mitterer und Reisinger ein ebenfalls 'betont spannungsgeladenes Spiel, wenngleich mit abruptem, attackierendem Gestus.

Ab Herbst 1996 ist Dennis Russell Davies der neue Chefdirigent des Radio Symphonieorchesters Wien und als ein Dirigent mit prononciertem Interesse auch für komponierende Zeitgenossen übernimmt er in diesem Herbst die Leitung des Orchesterkonzerts beim musikprotokoll. Die Uraufführung eines Werks von Christian Ofenbauer steht auf dem Programm, der mit „Bruchstück 6“ eine - durch seine Oper „Medea“ und durch das im Vorjahr beim musikprotokoll uraufgeführte Werk „unordentliche inseln“ unterbrochene - frühere Auseinandersetzung mit dem Gestus des zu hinterfragenden Expressiven, des nur mehr als Bruchstücke zugänglichen Schönen fortsetzt. Dennis Russell Davies bringt zwei Werke mit nach Graz, das Pipa-Konzert der aus Burma stammenden Komponistin Bun-Ching Lam sowie die

erste Orchesterkomposition des Amerikaners Steven Mackey.

Mit den Auftritten der Ensembles „Klangforum Wien“ und „ensemble recherche“ am Freitag gelangen Werke exponierter und risikofreudiger Kammermusik zur Uraufführung. Das „ensemble recherche“ mit Kwamé Ryan am Dirigentenpult präsentiert die neue Komposition der aus Israel stammenden Komponistin Chaya Czernowin sowie Werke der Komponisten Cornelius Schwehr und Yuval Shaked. Das „Klangforum Wien“, wiederum geleitet von Johannes Kalitzke, bringt ein neues Werk des Grazer Komponisten Klaus Lang zur Uraufführung, Georg Friedrich Haas präsentiert eine Neufassung der Komposition „...Einklang freier Wesen...“.

Der französische Komponist Gérard Grisey vollendete im April dieses Jahres ein weitausholendes, dreiviertelstündiges Ensemblewerk mit dem Titel „Vortex Temporum“. In diesen Strudel der Zeit geraten in Griseys Komposition schillernde, aus der französischen Schule der Spektralmusik abgeleitete Klänge. Aus einem Stückbeginn von Arpeggio-ähnlichen Obertonkaskaden entwickelt sich eine kompositorische Befragung des klingenden Materials auf seine Spannungsfähigkeit hin. Das „ensemble recherche“ mit Kwamé Ryan spielt in Graz die österreichische Erstaufführung dieses Werks, die erst zweite Aufführung des Werks überhaupt.

„Cezanne's Doubt“ nennt der amerikanische Komponist Daniel Rothman seine Kammeroper für einen Sänger und drei Instrumentalisten. Der Zweifel Paul Cézannes an seiner Kunst und an seiner Weltwahrnehmung ist in diesem Werk der Auslöser für ein selbstreflexiv monologisierendes Spiel; für Musik, deren Klanglichkeit eine Vorstellung von Mehrdeutigkeit, Irritation, Zweifel

hörbar machen will. Interpretiert wird dieses Werk von einer kleinen Gruppe exquisiter Musiker und Computer/Videokünstler aus den USA.

Der Komponist und Gitarrist Burkhard Stangl prägt mit einem extravaganten Gitarrespiel seit Jahren das Klangbild verschiedener Ensembles: im improvisierenden Trio mit Radu Malfatti und Gunter Schneider beispielsweise, als Mitmusiker in Gruppen von Franz Koglmann oder mit seinem eigenen Ensemble „Maxixe“. Für das Grazer musikprotokoll entwickelt er ein neues, für sich selbst als Musiker konzipiertes Programm: eine Dreiviertelstunde „guitars solo“ mit dem Komponisten, Improvisator und Gitarristen Burkhard Stangl.

Der Komponist Wolfgang Mitterer erarbeitet für das musikprotokoll als Auftragskomposition ein „akustisches Bühnenbild“: die Musik zu einer Modeschau. Die Modeschöpferin Lisa D., deren neue Kollektion in ihrer eigenen Inszenierung präsentiert wird, spielt seit Jahren in ihren Arbeiten bewußt mit Rollenbildern und deren Umkehrung, mit der Kraft des Tarnens und Täuschens in Verhüllung und Entblößung. Nicht zuletzt verbergen sich in Lisa D.'s künstlerischer Strategie Konzepte der Camouflage.

Musik und Klangarbeit mit hohem Anspruch ist nicht auf die klassischen Konzert- und Bühnenrituale der Kunstmusik beschränkt und unter diesem Aspekt sind nach den vorjährigen Explorationen zum Thema „Das Rauschen“ heuer Wolfgang Mitterers Musik zu Lisa D.'s Modeschau zu hören, sowie der Auftritt von DJ DSL, der Samstag Nacht Platten auflegt und mit seinen tanzbaren HipHop-Klanggemälden das musikprotokoll ausklingen lassen wird.

Christian Scheib

# PROGRAMMÜBERSICHT

## DONNERSTAG, 10. OKTOBER

Grazer Congress

19.30 Uhr, Stefaniensaal

**Mayako Kubo** *Yasuko* -

*Aus dem „Schwarzen Regen“* (UA)

**Michael Jarrell** *Music for a while* (ÖE)

**Mauricio Kagel** *Orchestrion-Straat* (ÖE)

Klangforum Wien

Dirigent: Johannes Kalitzke

21.00 Uhr, Saal Steiermark

**Roscoe Mitchell**, woodwinds

**Wolfgang Mitterer**, keyboards, electronics

**Wolfgang Reisinger**, percussion

22.00 Uhr, Foyer

**Winfried Ritsch** *House of Sounds*

**Andrea Sodomka** *Diaphonie #1*

**Jochen Traar** *ART PROTECTS YOU Graz 1996*

## FREITAG, 11. OKTOBER

Grazer Congress

19.30 Uhr, Stefaniensaal  
**Bun-Ching Lam** *Sudden Thunder* (ÖE)  
**Christian Ofenbauer** *Bruchstück 6* (UA)  
**Christian Ofenbauer** *KLAVIERSTÜCK 1995*  
**Bun-Ching Lam** *Sudden Thunder* (ÖE)  
**Steven Mackey** *Eating Greens* (ÖE)  
Radio Symphonieorchester Wien  
Johannes Marian, Klavier  
Wu Man, Pipa  
Dirigent: Dennis Russell Davies

21.00 Uhr, Kammermusiksaal  
**Chaya Czernowin** *Afazim* (UA)  
**Cornelius Schwehr** *Wie bei Bogen und Leier* (ÖE)  
**Yuval Shaked** *Zeitgesonnene Musik (temp.)* (UA)  
ensemble recherche  
Dirigent: Kwamé Ryan

22.00 Uhr, Saal Steiermark  
**Klaus Lang** *Cetus Candidus - Der weiße Wal/Die Anomalie des Wassers* (UA)  
**Georg Friedrich Haas** „...Einklang freier Wesen...“ (UA/Version 1996)  
Klangforum Wien  
Dirigent: Johannes Kalitzke

23.00 Uhr, Kammermusiksaal  
**Roscoe Mitchell**  
*The Interior Castle* (ÖE)  
*Composition 1* (ÖE)  
*Duet for Wind and String* (ÖE)  
The Roscoe Mitchell New Chamber Ensemble

## SAMSTAG, 12. OKTOBER

Grazer Congress

19.30 Uhr, Saal Steiermark  
**Gérard Grisey** *Vortex Temporum I, II, III* (ÖE)  
ensemble recherche  
Dirigent: Kwamé Ryan

20.30 Uhr, Stefaniensaal  
**Daniel Rothman** *Cezanne's Doubt* (UA)  
Rothman-Ensemble

22.00 Uhr, Kammermusiksaal  
**Burkhard Stangl** *Faible. Timbre. Teint.* (UA)

Orpheum

23.00 Uhr, Großer Saal  
**Lisa D.** *Grönland eins*, Modedefilee  
**Wolfgang Mitterer** *Modemusik 1* (UA)

23. 30, Uhr Kleiner Saal  
DJ DSL



# Donnerstag, 10. Oktober

19. 30 UHR, STEFANIENSAAL

**Mayako Kubo**  
Yasuko - Aus dem „Schwarzen Regen“  
für Kammerorchester  
1996, UA  
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

**Michael Jarrell**  
Music for a while  
1995, ÖE

**Mauricio Kagel**  
Orchestrion-Straat  
für Kammerensemble  
1995/96, ÖE

**Klangforum Wien**  
Dirigent: Johannes Kalitzke

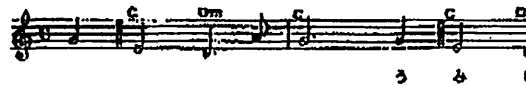
Im Radio. Österreich 1, Zeit-Ton,  
23. 00 Uhr, 14. 10. 1996 (Jarrell), 16. 10.  
1996 (Kubo, Kagel)

**Mayako Kubo**  
Yasuko - Aus dem „Schwarzen Regen“

Yasuko ist ein junges Mädchen. Sie träumt, bald einen netten Mann zu bekommen und eine schöne Hochzeit zu feiern.

Schwarzer Regen ist jener Regen, den es nach dem Atombombenabwurf als Reaktion der Atmosphäre in Hiroshima geregnet hat. „Schwarzer Regen“ ist auch der Titel eines Romans von Masji Ibuse. Yasuko hat in dem Roman den Schwarzen Regen abbekommen. Der Musik „Yasuko - Aus dem Schwarzen Regen“ liegt der Militärmarsch

海行か  
274  
海行か  
海行か



© by Columbia Music Publishing Co., Ltd.  
海行か  
海行か  
海行か

„Umi-Yukaba“ („Wenn ich zum Meer gehe“) zugrunde. Während des 2. Weltkriegs wurde das Marschlied von allen Japanern gesungen, von Kindergartenkindern und Kamikazefliegern. Der Text stammt von einem alten Liebeslied aus dem 8. Jahrhundert: Ein Soldat ist wegen eines Krieges in die Provinz versetzt worden und schickt seiner Geliebten einen Liebesbrief:  
„Wenn ich zum Meer gehe, stoße ich

auf Leichen im Wasser.  
 Wenn ich auf den Feldern marschiere,  
 stoße ich auf Leichen im Gras.  
 O du, wenn ich nur für *dich* sterben  
 könnte!

Für dich zu sterben täte mir nicht leid.“  
 Der Komponist des Marschliedes ver-  
 änderte aber das „Du“ in ein „Sie“,  
 sodaß aus dem geliebten „Du“ ein zu  
 verehrender „Sie“ wurde, sodaß statt  
 des Liebespartners der Kaiser gemeint  
 war.

Yasuko hat das Lied gesungen,  
 während erst der Regen und dann ihre  
 Haare zu Boden fielen.

Die Macht der Musik wird mißbraucht.

か、今日に同じくうかとうか?  
 1. ました。音楽教育もろかつ在戦時下の  
 (マハヤルカ) 音の高さは合つてのりか

ば

大伴家持 — 作歌  
 信時 潔 — 作曲  
 日本ビクター 温声合唱団 — 明

ゆ か は り ん ぐ つか は

むすかはね おお — き め

か — え り め は せ じ

海行かば  
 水漬くかばね  
 山行かば  
 草むすかばね  
 大狼の  
 忍にこそ死なぬ  
 かえりみはせじ

海行かば  
 大伴家持  
 信時 潔  
 日本ビクター

Ein als Liebesbrief getarnter Militärmarsch wird zum Volkslied. Er suggerierte dem Volk, für den Kaiser gerne zu kämpfen und in den Tod zu gehen. War es dem Komponisten bewußt, wozu das Lied verwendet wurde? Ja. War es dem Volk bewußt, daß es getäuscht worden war? Nein. Ich fühle meine Machtlosigkeit. Die Komposition handelt von Machtlosigkeit und der Macht der Musik. Kann ich durch meine kleine Komposition den



Mayako Kubo

Komponisten zur Rechenschaft ziehen? Nein. Was würde es bringen? Nichts. Er ist tot und das Volkslied lebt.

**Michael Jarrell**  
*Music for a while*

„Music for a while“ hat einen direkten Bezug zu einer Arie aus dem musikalischen Drama „Ödipus“ von Henry Purcell.

Am Anfang war es diese Idee des Vergänglichen, die mich beschäftigte, sie sollte der Sinn des Stücks sein. Ich wollte versuchen, eine Musik des Augenblicks zu schreiben, die sich ständig neu erfindet, die sich ständig, immer in Bezug auf das gerade Gehörte, erneuert.

Nachdem ich das Stück bereits begonnen hatte, entschied ich im nachhinein, eine Art Prolog hinzuzufügen, in welchem ich eine direkte Verbindung zu



Michael Jarrell

Purcells Musik herstellen wollte. Dazu habe ich die ersten vier Takte des Continuo dieser Arie ausgeliehen, um sie zu transformieren und daraus diesen Anfang zu schreiben.

Nach und nach wurde dieses Fragment zur Grundlage dieses Stückes.

„Music for a while“ wurde für das Ensemble Klangforum Wien geschrieben und ist Klaus Huber zu seinem 70. Geburtstag gewidmet.

Michael Jarrell

## Mauricio Kagel *Orchestrion-Straat*

Inmitten der Arbeit an diesem Stück stoße ich, als wäre dies von unsichtbarer Hand geleitet, auf den Band „13 nicht geheure Geschichten“ von Hans Henny Jahnn. Es ist mir kein anderer Autor als er bekannt, der zugleich Schriftsteller und Orgelbauer war. Diese Verbindung schien die angemessene Grundlage für die Intensität zu sein, mit der Jahnn die Begegnung eines Knaben mit der Orchestrion-Musikmaschine einer Kirmes in Oslo zu beschreiben mußte.

Vieles von dem, was in diesem Text plastisch sichtbar - und für einen Komponisten sicher deutlich hörbar - wird, habe ich, genährt durch den Hintergrund eigener Erlebnisse, wiedererkannt: jener unbegreiflich perforierte Pappstreifen, in Blätter gefaltet, die an löchrige Käsescheiben erinnerten, die unentrinnbare Mischung der Töne mit den Antriebsgeräuschen von Motor und Pneumatik, die wundersame Mimesis der Pfeifenklänge, hier eine Violinflöte nachahmend, dort ein Tubakontrabaß, da ein gekröpftes Saxophon. Und dazu noch die unnachahmliche Antiquiertheit des Äußeren gepaart mit einer Konstruktion von bestechender Funktionstüchtigkeit im Inneren.

Als ich um ein Stück für das Festival in Amsterdam im Juni 1996 gebeten wurde, war ich keineswegs überrascht, daß sich meine Vorratskammer an Gedanken spontan öffnete und bildhaft, in voller Länge und Pracht, ein Kompositum vieler mir bekannter Orchestrions vor mir stand, das keinen Wunsch offenließ. Es war in den Niederlanden, wo ich zum erstenmal nach meiner Abreise aus Südamerika Automatophone und Drehorgel wieder hörte. Viele dieser Eindrücke blieben festhaften und warteten geduldig auf eine tönende Umsetzung. Die Straße aber, auf der mein Orchestrion spielt, ist diesmal das Konzertpodium selbst. Dies wird durch eine besondere Aufstellung verdeutlicht: die Mitwirkenden

sitzen in einer Diagonale versetzt hintereinander, die von der vorderen rechten zur hinteren linken Ecke der Bühne verläuft.

Die Besetzung des Stücks berücksichtigt durch Betonung der symmetrischen Disposition eine Charakteristik der Modelle. Die Instrumentalfamilien werden, bis auf wenige Ausnahmen, ausschließlich paarweise eingesetzt. Dies bleibt nicht ohne Folgen für die Klangästhetik dieses Orchestrions; dagegen wurden die gängigen Musiksprachen gar nicht oder nur peripher eingearbeitet.

Und doch wünsche ich mir Kreiskarussells und automatische Orgeln als ernstzunehmende Träger ernster Musik unter freiem Himmel. Schrille, ohrenbetäubende, krachende, ratternde Musikmaschinen als akustische Spender einer ungeahnten Dimension der

Unterhaltung - und fetter Einnahmen für die Betreiber. In Erwartung des neuen Repertoires widme ich mein Opus den Musikern draußen auf der Straße.

Mauricio Kagel



Mauricio Kagel

# Donnerstag, 10. Oktober

21. 00 UHR, SAAL STEIERMARK



Wolfgang Mitterer



Wolfgang Reisinger

## **Mitchell-Mitterer-Reisinger**

*Improvisations*

1996, UA

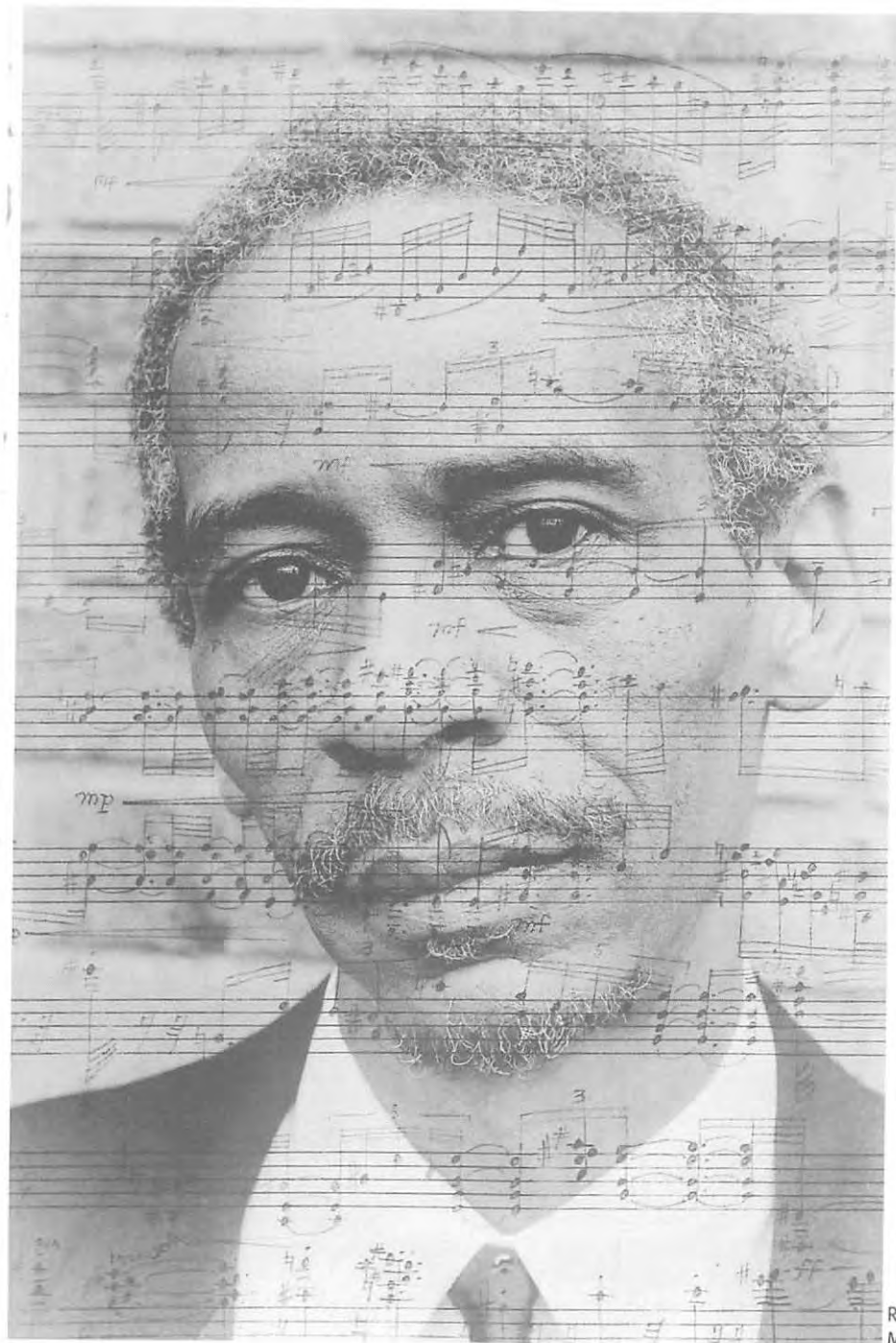
Auftrag des musikprotokoll

Roscoe Mitchell, woodwinds

Wolfgang Mitterer, keyboards, electronics

Wolfgang Reisinger, percussion

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00  
Uhr, 15. 10. 1996



Roscoe  
Mitchell

# Donnerstag, 10. Oktober

22.00 UHR, FOYER/VESTIBÜL

Winfried Ritsch  
*The House of Sounds*  
1992/1996/  
Auftrag des musikprotokoll

Andrea Sodomka  
*Diaphonie #1*  
1996, UA  
Auftrag des musikprotokoll

Jochen Traar  
© ART PROTECTS YOU Graz 1996  
1996  
Auftrag des musikprotokoll

Im Radio: live in Österreich 1, Kunstradio und Zeit-Ton, 22. 22 Uhr (Sodomka) und Zeit-Ton, 23. 00 Uhr, 3. 12. 1996 (Ritsch)

Andrea Sodomka  
*Diaphonie #1*  
Klanginstallation für Radio, Printmedien, Internet und Realraum

„Diaphonie ist die Vermischung zweier Signale, die aus verschiedenen Übertragungskanälen stammen und eigentlich getrennt werden sollen: Übersprechen beim Telephonieren oder Unterhaltung in einem angrenzenden Zimmer.“

(Abraham A. Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln: DuMont, 1971)



Andrea Sodomka

„Der zweite Entwicklungsabschnitt der Musik ist die polyphone Musik des Mittelalters. Gewöhnlich wird als die zuerst erfundene vielstimmige Musik das sogenannte Organum oder die Diaphonie angeführt, wie sie der flandrische

Mönch Hucbald im Anfang des 10. Jahrhunderts zuerst beschrieben habe. Dabei sollen zwei Stimmen in Quinten oder Quarten nebeneinander hergegangen, zuweilen auch Verdoppelungen einer oder beider in der Oktave hinzugefügt sein. Es gibt dies eine für uns unerträgliche Musik. Nach O. Paul<sup>1</sup> hat es sich dabei aber nicht um eine gleichzeitige Ausführung beider Stimmen gehandelt, sondern um eine beantwortende Wiederholung einer Melodie in transponierter Lage, und Hucbald wäre somit als der Erfinder dieses später in der Fuge und Sonate so wichtig gewordenen Prinzips anzusehen.“

<sup>1</sup>Geschichte des Klaviers. Leipzig 1868 S. 49.

(Hermann von Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1983)

**Diaphonie** [*gr.-lat.*] *die*; -, ...ien: 1. Mißklang, Dissonanz in der altgriechischen Musik. 2. = Organum (1).

**Organum** [*gr.-lat.*] *das*; -s, ...gana: 1. älteste Art der Mehrstimmigkeit, Parallelgänge zu den Weisen des › Gregorianischen Gesanges.

**Diaphanie** *die*; -, ...ien: durchscheinen-des Bild.

**Diaphanität** [*gr.-nlat.*] *die*; -: Durchlässigkeit in Bezug auf Lichtstrahlen (Meteor).

**Diasystem** [*gr.; gr.-lat.*] *das*; -s, -e: [übergeordnetes] System, in dem verschiedene Systeme in Abhängigkeit voneinander funktionieren (Sprachw.).

(Duden Fremdwörterbuch, Mannheim, wien, Zürich: Duden Verlag, \*1982

Stimme #1: Radio - diaphon (Huber, Math, Sodomka)

Stimme #2: Installation - diaphon

Stimme #3: Printmedien - diasystemisch (Ranzenbacher)

Stimme #4: Internet - diaphon/diaphan/diasystemisch

Andrea Sodomka

Die Produktion:

*Diaphonie #1*

Klanginstallation für Radio, Printmedien, Internet und Realraum

Mit: Heimo Ranzenbacher und Rupert Huber

Tontechnik: Norbert Math, Anton Reinger, Harald Domitner

Sounddesign: Norbert Math

Koproduzenten: ORF Kunstradio, Institut für Elektroakustik Hochschule für Musik Wien, Institut für elektronische Musik Hochschule für Musik Graz

Eine Sodomka/Breindl Produktion 1996



**Winfried Ritsch** *The House of Sounds - SoundLives*

Datennetz - Experiment - Installation

20. 11. 1992 - 12. 10. 1996

Klangobjekte befinden sich in einem Datennetz und werden dort von Computern beherbergt. Besucher (User) des Computers können mittels des Programms „The House of Sounds“ in diese Klangwelt hineinhören und sie dadurch auch beeinflussen. Diese Klangobjekte altern, können sich eigenständig von Computer zu Computer bewegen, Gruppen bilden, sich vermehren oder auch sterben. Die Lebensgrundlage sind über ein Datennetz zusammengeschlossene Computer, in der die Programme „The House of Sounds“ installiert werden. SOUNDLIVES findet im Datennetz statt.



Winfried  
Ritsch

Dieses Experiment ist der Versuch, Klangobjekte als unabhängige Datenmengen selbständig in einem

Datennetz wandern zu lassen und die Überlebensebene dieser zu ergründen. Die Computerbenutzer sind Beobachter und Pfleger.

(Enstanden im Klangatelier Algorithmics und am Institut für Elektronische Musik, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz)

**Vorwort**

Das Material der Kommunikation ist die Information. Kommunikation ist der Austausch von Information, der im Zeitalter der Computernetzwerke zunehmend automatisiert gehandhabt wird. Damit kann es sein, daß Information sich zunehmend verselbständigt und nicht mehr vom Informationsgenerator kontrolliert werden kann. Wird die Automatisierung von Entscheidungen der Benutzer zunehmend unabhängig, kann ein System sich verselbständigen unter der Voraussetzung, daß es genügend lebenserhaltende Mittel zu Verfügung hat. Hier soll ein künstlicher Lebensbereich für Klangdaten geschaffen werden, der möglichst unabhängig vom direkten Eingriff seiner Quelle sein sollte. Es entsteht eine eigene Soziologie von Klangobjekten, die vordefinierten Gesetzen ausgeliefert sind. Der Mensch wird zum Rezipienten dieser Welt.

Als Elemente werden Klangobjekte gewählt, die zusätzlich ein "Gedächtnis" in Form von Attributen und Merkmalen besitzen und im weiteren als SOUNDLIVES bezeichnet werden. (Die Klangobjekte/SOUNDLIVES sind nicht einfach digital gespeicherte Klänge, sondern jeweils eigene Programme, denen diese Attribute als Information eingeschrieben sind. Daher sind die Klangobjekte/SOUNDLIVES in der Lage, im Datennetz zu kommunizieren. Auf diesem elektronischen, automatisierten Informationsaustausch beruht diese Arbeit.) Diese Klangobjekte/SOUNDLIVES zusammen ergeben eine Klangwelt, die in entsprechender Form rezipiert werden kann. Die SOUNDLIVES als Information verselbständigen sich und damit auch die Kommunikations-

wege und -strukturen. Kommunikationsstrukturen verändern sich mit der Umwelt und lassen heutzutage verschiedene Kulturen verschmelzen. Damit ist SOUNDLIVES der multikulturellen Vermischung sowie Differenz gewidmet.

SOUNDLIVES die Eigenheiten von selbständigen Wesen, die sich in ihrer Lebensumgebung (dem Datennetz) bewegen können. Der Benutzer des Programms hat nicht die Möglichkeit, in die Wanderungen und "Gewohnheiten" der SOUNDLIVES unmittelbar einzugreifen. Aber der Benutzer beeinflusst durch

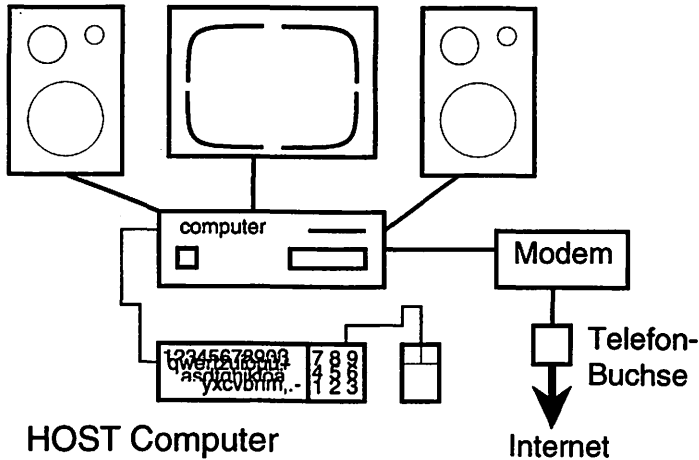


Abbildung: Ein einfacher Host

#### Das System

SOUNDLIVES, die auch repräsentativ für den jeweiligen Ort der Einspeisung sein sollen (Realkänge aus der Umgebung oder Sprachelemente), befinden sich in einem Datennetz, wo sie zu überleben versuchen. Je öfter sie angehört werden oder je öfter sie mit gleichartigen SOUNDLIVES in Kontakt treten, desto größer wird ihre Chance, ein hohes Alter zu erreichen. "The House of Sounds" ist ein Programm, das den Lebensbereich für diese SOUNDLIVES steuert und kontrolliert. Für den Benutzer stellt dieses Programm ein Fenster zu diesem Lebensbereich dar. Es ist das softwaremäßige Interface zur Realwelt. Es können mit der Zeit SOUNDLIVES aus verschiedenen Orten in einen Computer mit diesem Programm übersiedeln und somit die Klangvielfalt des „The House of Sounds“ erweitern. Es bietet den SOUNDLIVES auch die Möglichkeit, sich zu vermehren. Somit bekommen diese

sein Verhalten, beispielsweise sein Interesse für bestimmte Klänge, deren weitere Existenz. Der Benutzer kann jeden Tag „The House of Sounds“ besichtigen, um zu erkunden, welche Klangobjekte noch vorhanden sind und welche neu angekommen sind oder erzeugt wurden. Je mehr Host-Computer mit „The House of Sounds“ sich dabei beteiligen, desto interessanter wird jedes „The House of Sounds“ und je verschiedener die Orte sind, desto "farbenreicher" wird es.

#### Die Spielregeln

Klänge sind in der Welt der Datennetze in Dateien digital aufgezeichnete Signale. Diese können mit Soundeditoren erstellt und bearbeitet werden. Die Generationsregeln der Klänge und deren Zusammenstellung inklusive der Klangdaten in Form von Mikrokompositionen werden im weiteren als „Klangobjekt“ bezeichnet. Klangobjekte wer-

den mit Attributen (veränderliche Daten), wie z.B. Alter, Energie usw. und Merkmalen (fixe Daten) wie etwa Name, Ursprungsort, Charakter, usw. versehen und damit zu SOUNDLIVES gemacht. Es gibt mindestens einen Host-Computer' in dem „The House of Sounds“ installiert wurde. Dieser Host-Computer ist der Ort, wo SOUNDLIVES in das Daten-netz ausgesetzt werden und in weite-  
rer Folge angehört werden können. Sind mehrere Host-Computer mit „The House of Sounds“ vorhanden, so stel-  
len sie die potentiellen Heime für die SOUNDLIVES dar und sollten unterein-  
ander vernetzt sein, damit die SOUND-  
LIVES zwischen den Host-Computern wandern können. (Dies bedeutet, daß immer eine Liste der umgebenden Host-Computer in einem Host-Compu-  
ter als Klangpfade vorhanden sein muß = “Map of the known world”.) Diese Verbindungen stellen den “Lebensbe-  
reich” der SOUNDLIVES dar und bilden eine “Landkarte” mit verschiedenen Wegen.

Jeder Besucher (user) eines Host-Com-  
puter kann sich nun die SOUNDLIVES mittels „The House of Sounds“ anhören und feststellen, welche SOUNDLIVES gerade in diesem „The House of Sounds“ vorhanden sind. Dies geschieht in Form einer automati-  
schen Komposition, die wie ein Radio “endlos” die SOUNDLIVES abspielt. Zusätzlich hat der Hörer die Möglich-  
keit, gezielt einzelne SOUNDLIVES abzuhören und sie damit zu beeinflus-  
sen. Mit jedem „The House of Sounds“ wird eine Anzahl von SOUNDLIVES im System ausgesetzt. Diese SOUNDLIVES repräsentieren dieses „The House of Sounds“ und tragen die Nachricht von der Existenz des „The House of Sounds“ den anderen „The House of Sounds“ zu. Jeder SOUNDLIVE besitzt verschiedene Merkmale und Attribute, die ihm eigen sind. Unter anderem die Art des SOUNDLIVE , sein Geburtsda-  
tum, wie oft er gespielt wurde und wo er überall war. Werden Klangobjekte mittels „The House of Sounds“ angehört, übergibt das Programm den zugehörigen SOUNDLIVES diese Infor-

mation. Finden SOUNDLIVES andere SOUNDLIVES mit ähnlichen Merkmalen, so können sie mit ihnen eine Gruppe bilden. Erreichen SOUNDLIVES oder SOUNDLIVE-gruppen gewisse Bedin-  
gungen, so gehen sie auf die Reise und suchen sich ein anderes „The House of Sounds“ . Nach einer gewissen Zeit können sich SOUNDLIVES wieder von Gruppen abspalten. Ab einer bestimm-  
ten Zeit “sucht” ein SOUNDLIVE nach einem anderen SOUNDLIVE, der ihn merkmalsmäßig am besten ergänzt und kann sich mit ihm vermischen und dadurch einen neuen SOUNDLIVE erzeugen. Erreicht ein SOUNDLIVE ein bestimmtes Alter oder wird er zuwenig gepflegt (angehört), so stirbt er und löscht sich.

#### Die Implementierung

Nach einer Testphase in Simulation wurden jetzt die ersten Implementie-  
rungen des „The House of Sounds“ vorgenommen. Hier wird nun eine mög-  
liche Implementierung aufgezeigt, die speziell für die Aufstellung an öffentli-  
chen Orten konzipiert wurde.

#### Hardware

Sie besteht aus einem Computer, der für Audiodaten eingerichtet wurde (Soundsystem), und einer entspre-  
chenden Tonanlage. Weiters ist ein Anschluß, ein Datennetz' notwendig. Der Computer wird in einem Kasten mit Monitor montiert und entsprechende Bedienelemente werden entworfen, die mittels Maus gesteuert werden können und eine intuitive Handhabung ermög-  
lichen.

“The House of Sounds“ liefert zwei Arten Tonsignalen:

1. Eine Komposition der Klangobjekte, die sich gerade im Computer befindet.
2. Klangobjekte, die gezielt von den Benutzern abgerufen werden. Das erste kann in eine öffentliche Lautspre-  
cheranlage gespeist werden, das eine Klanginstallation für diesen Bereich dar-  
stellt. Gedacht ist an die Verteilung in mehrere Lautsprecher, die in einem Raum, in einem Park, an einem Platz, in der Eingangshalle stehen können. Das zweite wird direkt über

Lautsprecher beim Computer abgespielt.

#### Software

Die Implementierung der Software besteht aus dem Programmpaket „The House of Sounds“, mit der durch diese Klangwelt navigiert werden kann und mit dem Kompositionspfade beschritten werden können. Diese Software kann an schon vorhandenen, multimediafähigen Computer verwendet werden und könnte für verschiedene Plattformen zur Verfügung gestellt werden. Der derzeitige Implementationsstand ist eine Uniximplementation für Linux und SGI. Es wurde auch ein 3D-Grafikserver programmiert, mit der die Klangobjekte in 3D-Grafik animiert dargestellt werden und womit durch die Klangwelt des „The House of Sounds“ navigiert werden kann.

#### Die Verbreitung

Diese Software mit oder ohne Computerinstallation sollte entsprechend weitergegeben und angekündigt werden, sodaß möglichst viele „The House of Sounds“ installiert werden können. Weiters könnten Institutionen oder Einzelpersonen im Netzwerk sich dessen annehmen und sozusagen am Experiment teilnehmen, indem sie diese Software in ihren Computer installieren. Bedingt durch die Technik des Internets wurde das Netzwerk in Form von Server/Clients aufgebaut. Dies bedeutet, daß es mehrere Server gibt, die jeweils als Clients „The House of Sounds“ haben. Jeder Server kann selbständig Clients hinzufügen und die Adressen der Clients werden dann mittels der SOUNDLIVES transportiert, um somit eine dynamische Adressverwaltung zu erreichen. Wird ein neues SOUNDLIVE erzeugt oder stirbt eines, gibt es jeweils eine Message an den UrServer (iem.mhsg.ac.at) ab, damit dort alle SOUNDLIVES statistisch erfasst werden können.

#### Experimentstatus

Da dies ein Experiment im Datenetz darstellt, bei dem die Lebensfähigkeit unabhängiger Datenmengen in Form

von SOUNDLIVE-dateien erforscht werden soll, werden in gewissen Zeitabständen statistische Daten aller Host-Computer ausgewertet und veröffentlicht (Internet-News der „The House of Sounds“).

Winfried Ritsch

<sup>1</sup>Ein Computer, der als Verwalter von Daten und Programmen eingesetzt wird, und unter einer bestimmten Computeradresse in einem Datennetz zu erreichen ist.

<sup>2</sup> Bevorzugt wird das Internet, da es von vornherein weltweit vernetzt ist.

# Freitag, 11. Oktober

19.30 UHR, STEFANIENSAAL

**Bun-Ching Lam**  
*Sudden Thunder*  
für Pipa solo  
1994, ÖE

**Christian Ofenbauer**  
*KLAVIERSTÜCK 1995*  
1995, UA

**Christian Ofenbauer**  
*Bruchstück VI*  
für großes Orchester  
1996, UA  
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

**Bun-Ching Lam**  
*Sudden Thunder*  
Konzert für Pipa und Orchester  
1994, ÖE

(Pause)

**Steven Mackey**  
*Eating Greens*  
1995, ÖE

- Part I: Religion, Food, Art  
1. (lethargical) Reformation  
2. Waffling (sic)  
3. Whim and Rigor (homage to Henri Matisse)  
Part II: Loose Ends  
4. The Title Is Almost As Long As The Piece Itself  
5. Oujia (wee-gee) Baby  
Part III: Five Chords  
6. Bread and Wine  
7. Drunk Monk

Radio Symphonieorchester Wien  
Johannes Marian, Klavier  
Wu Man, Pipa  
Dirigent: Dennis Russell Davies

Im Radio: live in Radio Steiermark; und in Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00 Uhr, 17. 10. 1996

**Bun-Ching Lam**  
*Sudden Thunder*

„Sudden Thunder“ entstand 1994. Ursprünglich gab es ein Pipa-Solostück, komponiert für die Virtuosin Wu Man. Der Auftrag vom „American Composers Orchestra“ gab ihr die Gelegenheit, die Pipa in einen anderen kompositorischen Kontext zu stellen. „Die Transformation eines Stücks in ein anderes war das



Bun-Ching  
Lam

Aufregende“, sagt Bun-Ching Lam. Die erste Version für Pipa solo wurde zu einer Art „gefundenen Objekt“, aus dem sich das Orchesterstück entwickelte. Eine Miniatur wurde zum Kern eines Bildes auf großformatiger Leinwand. Die Pipa, gewissermaßen der Gegenstand dieses Gemäldes, ist eine vier-saitige, chinesische Laute mit chromatisch plazierten Bündeln. Der Name des Instruments leitet sich von einer Beschreibung seiner Spielweise her: „pi“ für abwärtsgerichteten, „pa“ für den aufwärtsgerichteten Schlag. „Ich selbst bin mit der Pipa aufgewachsen“, sagt die Komponistin Bun-Ching Lam, „dieses Instrument erweckt starke Assoziationen in mir. Der Vorläufer dieses Instruments in der Tang Dynastie hieß „hu lei“ und das heißt übersetzt „plötzlicher Donner“. Auch liebte ich es, die Bilder der alten Höhlengemälde aus Dun-Huang an der Seidenstraße anzuschauen. Da sind fliegende Musiker abgebildet, jeder hält diese Laute. Und beim Besuch chinesischer Tempel fand

ich vier riesige Statuen, grimmige Figuren, die die Himmelskönige darstellen. Einer von ihnen hält die Laute und ist vermutlich der König des Donners.“ Aber nicht alle Assoziationen Bun-Ching Lams kommen aus Erinnerungen an ihre Kindheit: „Es gibt ein Gedicht aus den 30er Jahren des chinesischen Dichters Lu Xun mit der schönen Zeile: ‘höre den plötzlichen Donner wenn alles still ist’.“ Über einen möglichen Widerspruch zwischen ihrer chinesischen Herkunft und ihrer westlichen Ausbildung meint Bun-Ching Lam: „Ich empfinde da keinen Widerspruch. China und der Westen trafen sich vor langer Zeit. Und insbesondere in New York ist so viel verfügbar aus so vielen Kulturen und dann noch die Pop- und die Jazzwelt. Da geht es nicht mehr um Synthese. Es geht um die Verfügbarkeit. Selbstverständlich kommen meine chinesischen Sensibilitäten immer wieder durch. Aber John Cage war beispielsweise viel chinesischer als eine Menge Chinesen. I just want to be myself.“

Bun-Ching Lam

**Christian Ofenbauer**

*KLAVIERSTÜCK 1995 und Bruchstück VI*  
Ein fingiertes Gespräch:

Von Regina Busch

*Ein Klavierstück und ein Orchesterstück im selben Konzert unmittelbar hintereinander: man wird annehmen können, damit habe es eine besondere Bewandnis. Was haben die beiden Stücke miteinander zu tun?*

Sie sind - so steht es auch in beiden Partituren - „Schattenstudien im pianissimo“. Das Orchesterstück ist unmittelbar nach dem Klavierstück entstanden, und es geht vom selben Material aus.

*Könnte man das Orchesterstück als ‚Bearbeitung‘ oder ‚Orchestrierung‘ des Klavierstücks bezeichnen?*

Nein, das nicht. Ihre Herkunft ist dieselbe, im übrigen sind sie voneinander unabhängig. Sie bilden ein Paar, ‚zweieiige Zwillinge‘. Sie haben etwas miteinander zu tun, aber nicht explizit. In der Werkliste werden sie deshalb auch unter verschiedenen Nummern geführt.

*Sie müssen also nicht unbedingt gemeinsam gespielt werden?*

Nein, und wenn, ist die Reihenfolge nicht festgelegt.

*Es gibt ja mehrere solcher ‚Paare‘ unter Ihren Arbeiten.*

Ja, aber die Art, wie sie zusammengehören, ist nicht immer dieselbe. *Bruchstück V* und *Der Engel ist geschlachtet* sind zwei Ensemblestücke, das eine mit, das andere ohne Gesang, ansonst aber in gleicher Besetzung. Jedes Stück kann für sich allein gespielt werden. Wenn man beide aufführt, kann jedes als Vor- oder Nachspiel des anderen fungieren; nur muß eine Zäsur zwischen den beiden sein.

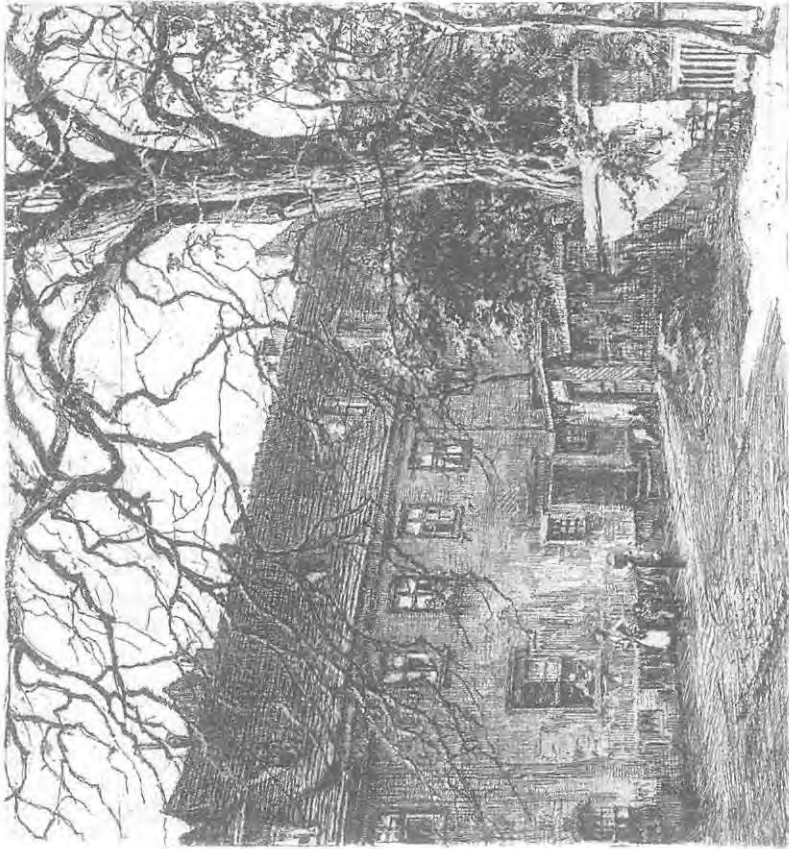
*Es würde jetzt zu weit führen, zu fragen, warum.*

Ja.

*Und auch, was Sie mit diesen Paaren verfolgen. Denn eine kompositorische Unternehmung ist es ja wohl?*

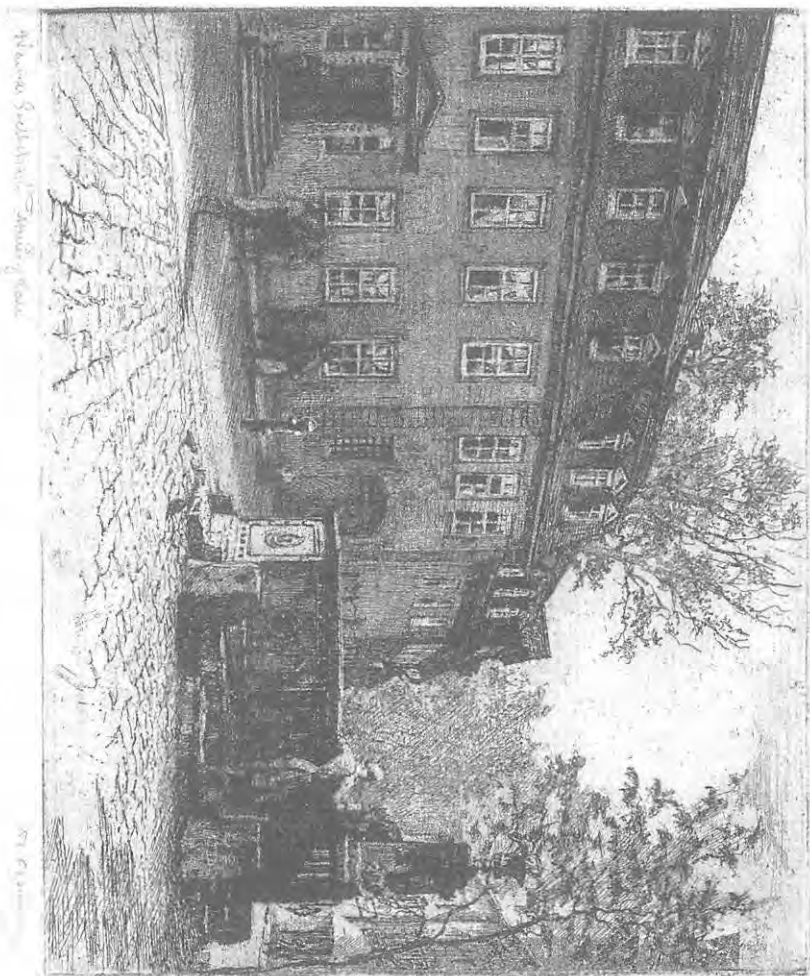
Ja, könnte man sagen. Das nächste Paar werden zwei Orchesterstücke sein, für den Hessischen Rundfunk. Das eine sehr lang, das andere ganz kurz.

*Und Ihr Klavierkonzert? Bildet es mit*



„Er ist eine der fünf mährischen Jungfrauen“  
(für JM)  
CO 1996

Ausgewählt von Christian Ofenbauer zu seinen Kompositionen  
KLAVIERSTÜCK 1995 und Bruchstück VI



Alte Postkutsche, Amberg-Weiden

St. Pauli

Es ist eine alte fünfstöckige Postkutsche  
(von DDR)

© 1996



dem später komponierten Bruchstück III auch schon ein Paar? Die Besetzung ist zwar sehr verschieden, aber in beiden ist das Klavier der Hauptakteur. Sie stellen frei, die beiden Teile zusammen oder jeden für sich aufzuführen - d.h. das Klavierkonzert selbst darf nach wie vor so abrupt abbrechen wie immer

Der Titel lautet „Odysseus / Abbruch / Sirenen . Klavierkonzert (1989)“.

aber wenn man sie gemeinsam aufführt, liegt die Reihenfolge fest. Bruchstück III - Odysseusfragment ist die Coda.

Die beiden sind kein Paar. Die Coda nimmt Fragen des Klavierkonzerts noch einmal auf, vor allem die Konstellation *Odysseus - Sirenen - Vor-*

Christian  
Ofenbauer



beifahrt.

Dann könnte man vielleicht doch, wie oben, von zwei Varianten, Ausarbeitungen desselben Themas sprechen?

„Varianten“ sicher nicht; auch ‚Fassungen‘ ist falsch; Darstellung, Realisierung, Bearbeitung vielleicht - aber muß das denn mit einem Terminus belegt werden?

Vielleicht nicht mit solchen Begriffen, aber immerhin thematisieren und behandeln Sie in Ihren Stücken gerade das: wie sich zwei Ausführungen einer Sache zueinander verhalten, wenn man sie einander als Paar gegenüberstellt.

Ich versuche eine Antwort auf diese Frage, wenn Sie so wollen, aber niemals diese Art von Festlegungen. Die Summe aller Antworten wäre die Antwort.

Auf den ersten Blick, so könnte man denken, habe man es mit dem post-modernen Begriff von Lektüre zu tun.

Eine Partitur ist ein Text; jede Lesung der Partitur ist Lektüre.

Jede Lesung einer Partitur: meinestwegen, ja. Aber auch jede Herstellung einer Partitur, also jede Komposition?

„ — — !“

Wenn man das Verhältnis von Klavierstück 1995 und zugehörigem Orchesterstück beschreiben wollte:

Vielleicht Transformation? Bei ‚Transformation‘ kann z.B. die Grundstruktur verlorengehen, der Charakter natürlich auch.

Das Klavier spielt im Orchesterstück weiterhin mit, auch mit, aber nicht alles aus dem Klavierstück wurde ins Orchester-Klavier übernommen. Im

*Orchesterstück geht es nicht mehr ums Klavier -*

Kein Klavierkonzert. Auch das Klavierstück selbst ist nicht pianistisch.

*Das Instrument hat nichts Idiomatisches zu spielen?*

Nicht einmal „mit Ironie“ (wie noch im Klavierkonzert), keine Anführungszeichen, keine verdeckte oder offene Anspielung ans ‚19. Jahrhundert‘.

*- und das Klavierstück ist nicht der Klavierauszug des Orchesterstücks.*

Es ging mir nicht um ‚Schwarz-Weiß‘ gegen ‚Farbe‘. Als ich am Klavierstück arbeitete, habe ich überhaupt nicht daran gedacht, ein Orchesterstück daraus zu machen. Das Klavierstück ist nicht der Rohstoff, kein Klavierauszug von etwas, das mal ein Orchesterstück sein würde.

*Also: ein Paar, zwei Seiten einer Sache; zwei Ausarbeitungen desselben Themas. Wenn überhaupt ‚Varianten‘ dann ‚Varianten‘ von etwas, das als Thema niemals formuliert wird. Erscheint so etwas wie ein Thema überhaupt irgendwann?*

Ich habe mich darum bemüht, das nicht geschehen zu lassen.

*Vor einiger Zeit ist in der Reihe Musik-Konzepte ein Heft über Boulez erschienen; darin steht ein Aufsatz von Ihnen über die notations'. Soweit ich weiß, schreiben Sie nicht nur ungerne Programmheft-Texte über ihre eigenen Werke, sondern normalerweise auch keine begleitenden ‚theoretischen‘ Texte zu ihren Kompositionen. Gab es diesmal einen besonderen Grund?*

Den Aufsatz habe ich unmittelbar

vor dem Klavierstück, knapp ein Jahr vor dem Orchesterstück geschrieben. Der Grund? Eine Art Selbstverständigung; in diesem Sinn vielleicht auch eine Einübung in die Thematik der beiden Kompositionen, die da aber noch nicht geplant waren.

*Sie versuchen da, wie Sie sagen, eine Lektüre der notations, und Sie sprechen von Selbstlektüre des Komponisten.*

Ja, ... oder Selbstkommentar.

*Im selben Heft schreibt ein anderer Autor über die notations, sie seien zunächst - ich paraphrasiere: aus dem Werkverzeichnis getilgt gewesen, dann der Vergessenheit entrissen, um den Rohstoff einer Adaption für großes Orchester abzugeben. Boulez habe den Stücken eine gewisse Geneigtheit bewahrt ... man begegne ihren Spuren in den späteren Werken. Zitat: „Und so beugte sich Boulez denn, nun seiner mittlerweile erworbenen Meisterschaft sicher, schließlich noch ein weiteres Mal über diese Jugenderinnerung, trug aber jetzt genau den stilistischen und technischen Zweideutigkeiten Rechnung, zu deren Auflösung ihn seine seitherige Entwicklung geführt hatte.“*

Ich weiß nicht, wie das ist, wenn der große Boulez sich beugt ..... Ich denke, es ist mehr als Rettung. Die Klavier-notations haben sich durch die Instrumentation nicht erledigt. „Das recycling eines Jugendwerkes ist wohl nicht als Aufgabe von kompositorischem Anspruch gemeint.“ Das war ebenfalls ein Zitat. - Anstelle des Entweder-Oder tritt das Paar. Beide Versionen bestehen nebeneinander.

*Das Verhältnis von KLAVIERSTÜCK 1995 und Bruchstück VI wird also anders sein als das von Klavier- und Orchester-notations. Vielleicht eine ‚Selbstlektüre‘, aber keine Bearbeitung eines älte-*

*ren Stücks. Sie sind unmittelbar hintereinander entstanden, sozusagen im selben Atemzug, im Kompositionsprozeß.*

Ich weiß nicht, wie Boulez es mit den *notations* gemacht hat, ich habe nur eine Vorstellung davon. Die Klavier-*notations* sind wie das Knochengerüst des Orchesterstücks; man kann im Orchesterstück das Gerüst durchhören, aber nicht umgekehrt.

*Das KLAVIERSTÜCK 1995 kann man im Bruchstück nicht durchhören?*

Man wird hören - hoffe ich -, daß die beiden Stücke zusammengehören, aber nicht das eine als Gerüst des anderen. Das Orchesterstück ist natürlich länger, vielleicht auch ausführlicher. Aber das ist unerheblich. Sie sind wie zwei Gegenstände mit etwa gleichem Rauminhalt, aber anderer Form.

*Sie haben ja auch schon Werke anderer Komponisten bearbeitet. Berg, Schütz, Mozart ...*

Das ist was anderes.

*Einem vorhandenen - eigenen oder fremden - Stück Material zu entnehmen ist was anderes, als die Sache, um die es sich handeln soll, mehrmals zu formulieren. Es sind damit auch andere Techniken, andere Absichten verbunden.*

Früher habe ich aufs ‚Anekdotische‘ gesetzt, d.h. darauf, daß aus den fremden Stücken etwas mit ins eigene hineingezogen wird. Inzwischen weiß ich, daß das nicht geht. Musik hat es schwerer als Worte: was man sich mit ihnen einhandelt, was sie mit sich bringen, ist ziemlich klar; von außen kommende Musik dagegen kann die Bewegungsfreiheit viel mehr einschränken, bzw. das Hineingeholte nötigt

zu Bewegungen, die man vielleicht gar nicht machen will. — Fremde Gebilde hineinzulassen als kompositorisches Material ist eine spezielle Art der Lektüre. Das Fremde ist sozusagen eine Brille, durch die man anders und anderes sieht; ein optisches Gerät, das den Leseprozeß umlenkt.

*Nicht immer waren es Klavierstücke, die Sie bearbeitet haben. Aber so weit ich weiß haben Sie immer ins Orchester hinein (um)formuliert.*

Diesmal nicht. Die Modelle, mit denen ich im Klavierstück gearbeitet habe, stammen aus dem *Klavierkatalog I (1984)*, aus einem der 16 Teile. Ich habe sie zerschnitten, ‚fragmentiert‘. Manches ist erhalten geblieben, nicht alles, aber man kann es noch erkennen. Insofern ist das *Bruchstück VI* eine Ab-Arbeitung durch Bearbeitung.

*„Bearbeitung“ wollten wir ja eigentlich nicht sagen. Das Klavierstück ist nicht der Rohstoff, hatten wir gemeint, ist kein Klavierauszug des Orchesterstücks. Und nichts Pianistisches, kein ‚19.Jahrhundert‘ -*

Die Geschichte des Klaviers drängt sich mir bereits auf beim Anblick dieses schwarzen Kastens.

*- keine Auseinandersetzung mit dem Klavier als Institution. Nichts Idiomatisches, kein Klavierkonzert.*

Während der Komposition des Klavierstücks habe ich mir gelegentlich andere als die tatsächlichen Klavierklänge vorgestellt: Celesta, oder Xylophon z.B.

*Celesta ist nun allerdings noch ein Tasteninstrument, hat eine Klaviatur und wie das Xylophon festgelegte Töne. Sie können keine Glissandi machen, nur schnelle Läufe.*

Das macht ja nichts.

*Das Klavier wird in beiden Stücken nur auf den Tasten gespielt. Auch in der Orchester-Version spielt es nicht geräuschvoller; die Geräusche werden von anderen Instrumenten gemacht. Kommen Zwischentöne im Klavierstück vor?*

Das ganze Stück, der Klang, wenn Sie so wollen, ist grundiert von sostenuto-Tönen. Durch den Einsatz des una corda-Pedals, so glaube ich, kommen die fixierten Tonhöhen der Tasten in Gefahr. Im Orchesterstück werden die sostenuto-Töne von anderen Instrumenten übernommen, und haben zusammen mit den ‚Schatten‘ eine ähnliche oder stärkere Wirkung auf die Klavier- und sonstigen fixen Töne der schwarzen und weißen Tasten. Das Klavier im Orchesterstück hat fast immer ‚Schatten‘. Schattenstudie halt.

*Schatten?*

Um die - wie Sie es nennen - fixen Töne herum liegen weitere geringfügig niedrigere und höhere, in verschiedenen Instrumenten, Klangfarben, Artikulationsarten, Lautstärken. Jeder Ton hat gewissermaßen einen ‚Hof‘.

*Geht es denn überhaupt um die Gegenüberstellung distinkter und anderer, z.B. geräuschhafterer Töne, und deren Verhältnis zueinander? Und handeln Sie diesen Widerspruch stellvertretend zwischen Klavier und Orchester ab?*

Nein, nicht einmal im Klavierkonzert. ‚Widerspruch‘ ist falsch. Ich behandle Töne und Geräusche nicht als prinzipielle Gegner. Es findet kein Kampf statt, keiner soll gewinnen. Ich kann und will kein Klavierkonzert mehr schreiben, in dem es

einen Solisten gibt, d.h. in dem das Verhältnis von Solist und Orchester, von Einzelem und Masse abgehandelt wird.

*Wie ist das im Klavierkonzert?*

Ja. Es geht wie gesagt um ‚Odysseus, Sirenen, Vorbeifahrt‘; das ist die Grundkonstellation. Sie selbst haben einmal behauptet, es sei Ihnen nicht möglich, Klavier bzw. Orchester eindeutig ‚Odysseus‘ bzw. den ‚Sirenen‘ zuzuordnen. ... Travestie ist doch immerhin eine Möglichkeit, mit der Auflösung der Konstellation Solist - Orchester zu beginnen ... ?

*Aber das Problem Klavier-Orchester ist nach wie vor da. Glauben Sie - nachdem unsere kompositorische Erfahrung, ebenso wie die des Hörens, von der Existenz von Geräuschen, von der Erfahrung mit Geräuschen geprägt wurde und profitiert hat: Glauben Sie, daß es noch möglich ist, Musik zu schreiben, die reduziert ist auf die schwarzen und weißen Tasten des Klaviers?*

Natürlich. Das wird doch dauernd gemacht.

*Anders gefragt: Läßt sich das, wozu Sie das ganze Orchester brauchen, auch mit dem Klavier sagen?*

Nein, niemals - das behaupte ich nicht. Nicht mit *KLAVIERSTÜCK 1995* & *Bruchstück VI*, und niemals mit Worten, Taten und sogenannten Werken. Ich war an einer Konstellation interessiert, die die Auflösung der fixierten Oktavteilung ‚ausstellen‘ kann. Das Klavier als Instrument gerät durch die Vierteltöne des Orchesters in Gefahr; zumindest würde ich mir wünschen, daß die Begegnung risikoreich verläuft.

*Dann haben Sie es nicht auf die nivel-*

*lierende, neutralisierende Behandlung des Klavierklangs abgesehen?*

Wozu sich an der Nivellierung abarbeiten? Dann wäre der ökonomischste Weg, das Klavier überhaupt wegzulassen. Nein, ohne Klavier geht es nicht.

*Michael Kopfermann vom PHREN-Ensemble meint dazu, sie - PHREN - könnten es noch nicht mit Klavier. Noch nicht wieder, müsste man sagen. Ich weiß nicht, ob die PHREN-Musiker schon konkrete Vorstellungen haben. Ich glaube, sie sind noch mit den anderen Instrumenten, Stimmen, Geräuschen beschäftigt.*

Das Klavier funktioniert ja auch vollkommen anders. Zwar ist es möglich, Geräusche im Klavier zu erzeugen - allerdings sind das Prozeduren, die wegen der derzeitigen Bauweise des Klaviers nur in Zeitlupe machbar sind. Jeder einzelne geräuschhafte Klang ist vom anderen isoliert; man kann sie reihen, aber nur schwer zu einem komplexen Gebilde zusammenführen. Dadurch bekommen alle Klänge, die im Klavier erzeugt werden, etwas umständlich-Pathetisches. Ich habe versucht, Klavier und Orchester einschließlich ihrer jeweiligen Geschichte als Folie zu nehmen, auf der ich die aus ihrer Konstellation je erwachsenden Probleme diskutieren kann.

*D.h. es macht für Sie gerade deshalb keinen Sinn, das Klavier wegzulassen. Es braucht nicht versteckt oder kaschiert zu werden. Sie können, Sie müssen es nehmen wie es ist?*

Ja. Keine Vorsichtsmaßnahmen. Im *Bruchstück VI* spielt das Klavier auch, aber nur unter anderem, solistisch. Meistens ist die Musik aus dem Klavierstück anderen Instrumenten und -kombinationen über-

tragen, manchmal Kombinationen mit Klavier, aber nicht immer. Der Klavierklang wird sozusagen übersetzt. Ich habe in der Partitur übrigens zum ersten Mal - Haupt- und Nebestimmenzeichen verwendet, weil die Instrumentation über Haupt- und Nebensachen keine Auskunft mehr gibt.

*Keine Maskierung des Klaviers, nicht einmal mit sich selbst?*

Keine Anführungszeichen, keine Zitate, nichts Anekdotisches.

*Sie wollten nichts mit Camouflage zu tun haben, haben Sie gesagt?*

Oh doch, aber dieses Stück ist keine.

1 Vom Faltenlegen. Versuch einer Lektüre von Pierre Boulez' notation(s) I(1), Musik-Konzepte 89/90, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1995, S.55-75.  
2 Robert Piencikowski, Zum Klavierwerk, a.a.O. S.47f.

## Steven Mackey

### *Eating Greens*

#### Eating Greens

##### Part I: Religion, Food, Art

1. (lethargical) Reformation
2. Waffling (sic)
3. Whim and Rigor (homage to Henri Matisse)

##### Part II: Loose Ends

4. The Title Is Almost As Long As The Piece Itself

5. Ouija (wee-gee) Baby

##### Part III: Five Chords

6. Bread and Wine
7. Drunk Monk

Ein Bekenntnis: Nach dem ersten Telefonat bezüglich der Uraufführung von „Eating Greens“ wich die anfängliche Begeisterung bald einer paranoiden Niedergeschlagenheit: Warum hatte ich nicht ein Stück wie „X“ oder ein Stück wie „Y“ geschrieben, wobei X und Y für die Meisterwerke der europäischen Avantgarde stehen, jene Monolithe des 20. Jahrhunderts, die ich studiert und analysiert hatte. Die selbstgemachte Krise begann wieder zu schwinden, als ich bemerkte, daß es nicht notwendigerweise schlecht ist, daß mir kein Genre einfiel, in das mein Stück passen könnte. Und daß es außerdem nicht schlecht ist, daß mein Stück eine individuelle Sensibilität auf eine Weise reflektiert, die meine Lehrer und musikalischen Ahnen nicht zur Gänze goutiert hätten. Selbstverständlich ist das alles ein Problem psychologischer Projektionen: Ich mag „Eating Greens“, aber ich bin mir nicht sicher, ob ich es mögen *darf*. Auf jeden Fall schaffte ich es, trotz des irgendwie einschüchternden Anlasses, einer Uraufführung durch das Chicago Symphony Orchestra, mir treu zu bleiben.

Den Titel habe ich von einem Gemälde, das ich in New Orleans im French Quarter in einem afrikanischen Kunstladen gekauft habe. Das war mein erster echter Kunstkauf. Als ich einen Stapel Bilder von Margaret Leonard durchsah, fiel mir „Eating Greens“ auf. Ich mochte es

sofort, aber ich erinnere mich, mich zu fragen, darf ich das eigentlich mögen? Zu sehen ist eine drei Generationen umfassende afro-amerikanische Familie, die zum Essen bei Tisch sitzen. Es gibt einen riesigen Herd in diesem Zimmer, ein paar Regale, und eine Tapete mit riesigen Erdbeeren darauf. Auf jedem Teller ein wenig Gemüse und etwas, das ein Stück Brot sein könnte. Der Tisch ist sorgfältig mit Silberbesteck gedeckt, aber alle essen mit ihren Fingern. Die Farben sind schamlos grell, Crayola Farben. Die Perspektive spielt verrückt in vieler Hinsicht, in verschiedenen Teilen des Bildes: „Kandinsky without the angst“. Meine Beschreibung klingt nach Stückwerk, aber irgendwie hat das Bild eine sehr eigene, geschlos-

Steven  
Mackey



sene Persönlichkeit und erzählt auf berührende Art und Weise von Religion, Essen und Kunst. Einige Monate später besuchte ich eine Matisse-Ausstellung im MOMA in New York. Ich kannte seine Bilder von Abbildungen und bewunderte immer schon die Verbindung von klaren, formalen Prinzipien und spielerischem Gestus, aber die Originale

mich während der letzten Jahre. Es gruselt mich richtiggehend, wenn ich ihn durch eine seiner Skalen stolpern höre auf eine Weise, die in den Händen jedes anderen nach einer bloß ausgeführten, rhetorischen Figur klingen würde. In Monks Händen ist es gerade das Stolpern, um das es geht, nicht die Skala. Es ist eine berührende und komplexe Ironie darin, wenn



Dennis  
Russell  
Davies

waren dennoch wie eine Erleuchtung. Von ganz nah kann man die Bleistiftlinien sehen, die bei seinen ausgeschnittenen Stücken die Formen vorgeben. Matisse verfehlt seine Bleistiftlinien ständig. Und ich stellte mir Matisse vor, als erwachsenen Mann, in seinem Studio vor dieser riesigen Papierkonstruktion. Trotz der kulturellen Differenz zwischen Margaret Leonard und Henri Matisse empfand ich geistige Gemeinsamkeiten zwischen dem Werk beider. Ich würde ihre Kunst als zutiefst spielerisch beschreiben.

A propos „zutiefst spielerisch“: Thelonus Monk war eine Inspiration für

man ein sentimentales Legato hört, klanglich ins Leben gerufen durch Monks verqueren, von den Daumen dominierten Stil. Die Ballade wird zu einer irritierenden Wirklichkeit, nicht zu einer ausgeführten, künstlerischen, metaphorischen Form abstrakten Ausdrucks.

Würde ich eine Party geben zu Ehren jener Leute, die, so hoffe ich, etwas von sich in „Eating Greens“ entdecken könnten, würde ich einladen: Margaret Leonard, Henri Matisse, Thelonus Monk, sowie Charles Ives, Elliot Carter, Lou Harrison, Ruth Crawford-Seeger, Harry Partch, Conlon Nancarrow und noch andere, die zu

jenen amerikanischen Persönlichkeiten zählen, die ich „crackpot Erfinder“ nenne, also jene Amerikaner, die Musik schrieben zwischen rohem Individualismus und einer gesunden Geringschätzung des „europäischen Meisterwerk-Syndroms“.

Ich hoffe, das Vorangegangene eröffnet einen Raum der Sensibilität für „Eating Greens“. Aber für den Fall, daß es nach der Aufführung des Stücks keinen Empfang gibt, auf dem sie mich um Details fragen könnte, nehme ich ein paar der potentiellen Fragen und ihre Antworten vorweg.

„Was soll das mit all den Titeln?“  
Zuerst sollte ich erklären, daß für mich Titel nicht Beschreibung oder Analyse eines Stücks sein sollen, sondern eher ein Teil des Stücks sind. Der Klang der Worte, die halbheimlichen Bedeutungen, sogar das Aussehen der Worte sollte Teil der Erfahrung dieses Stücks sein. Sie schlagen eine Einstellung vor, eine Haltung. So wie ich das verstehe, entsteht die Musik, sobald die akustischen Signale, die ich erfand, in Ihrem Körper/Geist prozessiert werden. Die Titel sind ohne Konsequenz und haben persönliche Hintergründe, aber keine geheime Geschichte. Das Stück ist keine Porgrammmusik.

„... und der Pizzadienst in *Waffling (sic)*“?

Dieser Satz ist eine wilde, dionysische Tollerei. Seine Haltung erinnert mich ein wenig an ein ein wenig zu überschwengliches Beethoven-Scherzo. Das ganze landet in einer einmal zu häufigen Wiederholung des Themas. Es gibt eine plötzliche Selbst-Bewußtwerdung und das Thema wird abgeschnitten, von der Bühne gejagt durch einen Vaudeville-Scherz.

Betrachtet man im Satz *Waffling (sic)*, auf welche kasperlhafte Weise die Musik von der eröffnenden Fanfare über das cartoonhafte Arrangement von „Here We Go Wassailing“ zum Kontrabaßsolo keine drei Minuten später kommt, so würde ich sagen, der Pizzadienst, sobald er auftritt, ist eine plausible Antwort auf die Frage:

Und was als nächstes? Das Stück entgleist derart, daß es eine gewollte Störung der Konzertetikette geben muß, um zurückzufinden. Auftritt Pizzadienst: Das war die beste Möglichkeit, den Bassisten vom Herumbrüten abzubringen und ihn zurück ins Geschehen zu bringen.

„Stimmte irgendetwas mit der Intonation nicht im *Part II: Loose End?* Die Oboe und die Solo-Violine im vierten Satz, sowie die Flöte im ersten Satz sind umgestimmt.

„Eating Greens“ entstand als Auftrag des Chicago Symphony Orchestra und dauert ungefähr 18 Minuten.

Steven Mackey



# Freitag, 11. Oktober

21.00 UHR, KAMMERMUSIKSAAL



Chaya  
Czerowin

**Chaya Czerowin**  
*Afazim*

1996, UA  
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

**Cornelius Schwehr**

*Wie bei Bogen und Leier*  
für Flöte, Oboe und Klarinette  
1996, ÖE

**Yuval Shaked**

*Zeitgesonnene Musik (temp.)*  
Oktett für Flöte, Oboe, Klarinette,  
Schlagzeug, Klavier, Violine, Bratsche  
und Violoncello  
1995/96, UA  
Kompositionsauftrag des ensemble  
recherche

ensemble recherche  
Dirigent: Kwamé Ryan

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00  
Uhr, 4. 12. 1996

**Chaya Czerowin**  
*Afazim*

„Afazim“ (hebräisch) bedeutet Wucherungen, Geschwür. Das Wörterbuch erklärt zu „afazim“: „eine Schwellung oder Wucherung auf Pflanzengewebe, ausgelöst von Parasitenbefall. Erkennbar an charakteristischen Farben und Formen und in manchen Fällen eine wichtige Quelle für Tannin. Beispiel: Alpopall: Ein harter, spröder, kugelförmiger Körper, etwa nußgroß; entsteht auf Eichenästen durch die Gallwespe“. Auf der Suche nach Alternativen zur linear-dramatischen Zeiterfahrung schlägt dieses Stück einen Weg ein und eine Erfahrung vor, die man sich vorstellen kann wie eine durcheinander gewürfelte Menge von „Afazims“, die ursprünglich linear gewachsen waren. In diesem Musikstück sind nur mehr die „Afazims“ präsent. Die Zweige, auf denen sie in zeitlich linearer Folge einst erschienen, existieren nur mehr in der Vorstellung.

Chaya Czerowin

**Cornelius Schwehr**

*Wie bei Bogen und Leier*

Der Titel des Stückes ist das Fragment eines Fragments von Heraklit. „Voll- Cornelius Schwehr



ständig“ fragmentarisch sollte es heißen: „Wie das Unstimmige mit sich zusammenstimmt. Des Wider-Spännstigen Fügung. Wie bei Bogen und Leier.“ Und so wie der Titel des Stücks durch die neuerliche Fragmentierung zurück und über sich hinausweist (das Andere also mitbedeutet aber auch mit ihm zusammen nur Fragment bleibt), vollführt die Musik ihre Bewegungen in Grenzbereichen: Klangfarbe-Tonhöhe, Ton-Geräusch, Metrum-Rhythmus. Da wo für das sehr bestechliche menschliche Ohr (und nicht etwa für scheinbar unbestechliche Apparaturen) z. B. nicht mehr zu entscheiden ist, ob eine minimale Änderung der Tonhöhe nicht vielleicht doch nur eine der Klangfarbe war und umgekehrt, finden für die Wahrnehmung unkontrollierbar und fortwährend qualitative Sprünge statt. Diese jedoch haben die Eigenart, immer das jeweils Andere bei sich und zur Bedingung zu haben.

Die Klangfarbe meint die Tonhöhe, der Ton das Geräusch, das Metrum den Rhythmus (und jeweils umgekehrt).

„Das Wesen der Dinge versteckt sich gern“ heißt es anderer Stelle - auch bei Heraklit.

Cornelius Schwehr

### Yuval Shaked

*Zeitgesonnene Musik (temp.)*

Meine dauerhafte Beschäftigung mit Fragen der Hermeneutik führte nun auch zur Entstehung der Komposition „Zeitgesonnene Musik (temp.)“. Werke und deren Auslegung („wörtliche“ Bedeutung - 'Pschat' auf Hebräisch - einerseits, sowie homiletische, ausdeutende Auslegung - 'Drasch' - andererseits) zeichnen ein dialektisches Spannungsfeld und wirken darin zusammen und aufeinander ein.

- Claude Levi-Strauss stellte einst fest, daß es Werke gibt, die 'un-interpretiert' wir nicht imstande sind, wahrzunehmen.
- 'Drasch' (also ausdeutende Auslegung) und Handeln werden durch Verstehen



Yuval Shaked

miteinander verknüpft. (Den Begriff der Wohltätigkeit versteht wohl derjenige, der wohltätig ist.)

- Hermeneutik drückt eine gewisse kritische Einstellung gegenüber ihrem Gegenstand aus, da dieser gegenwärtig nicht ausreichend zu befriedigen vermag. Jede Interpretation gleicht einer Art Unglauben an den Autor.

Meine Musik stellt die Interpreten vor Aufgaben und möchte - durch die kreative Auflösung dieser Aufgaben durch die Interpreten - sich dem Gehör in ihren vier Dimensionen darstellen (in einer Paraphrase des im Kabbalah-Buch des „Sohar“ Geschriebenen): Gewand und Körper und Seele, und Seele der Seele.

Das Oktett „Zeitgesonnene Musik (temp.)“ (für Flöte, Oboe, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Cello) wurde in den Jahren 1995/96 komponiert. Ich stelle es enthusiastisch meinen Freunden, den Musikern des ensemble recherche, anheim.

Yuval Shaked

# Freitag, 11. Oktober

22.00 UHR, SAAL STEIERMARK



Georg  
Friedrich  
Haas

## Klaus Lang

*Cetus Candidus - Der weiße Wal/  
Die Anomalie des Wassers*

Trauermusik für Kammerensemble  
(Beringmeer - Ob-Busen - Rossmeer -  
Andamanensee - Weißes Meer - Melvil-  
lebucht - Hebridensee)

1996, UA

Kompositionsauftrag des musikproto-  
koll

## Georg Friedrich Haas

„...Einklang freier Wesen...“

für 10 Instrumente

1994/95, UA der Neufassung 1996)

Klangforum Wien

Dirigent: Johannes Kalitzke

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00  
Uhr, 14. 10.1996 (Haas) und 20. 10. 1996  
(Lang)

## Klaus Lang

*Cetus Candidus - Der weiße Wal/  
Die Anomalie des Wassers*

... es war ja nicht einmal ein Geschehen,  
sondern obgleich es geschah, ein  
Zustand.

(Robert Musil)

Ich sehe ihn noch vor mir, den blassen  
Hilfslehrer - fadenscheinig an Rock und  
Geist, an Leib und Seele. Immer war er  
geschäftig, seine alten Wörterbücher  
und Grammatiken abzustauben, mit  
einem sonderbaren Taschentuch, das  
wie zum Hohn mit den bunten Flaggen  
aller Herren Länder geschmückt war. Er  
liebte diese Beschäftigung; irgendwie  
mahnte sie ihn sanft an seine eigene  
Vergänglichkeit.

(Hermann Melville)

Ich denke, Musik sollte keine Geschich-  
ten erzählen.

(kl)

Klaus Lang

**Georg Friedrich Haas**  
„...Einklang freier Wesen...“

Die Komposition „...Einklang freier Wesen...“ entstand 1994/95 für das Klangforum Wien anlässlich seines zehnjährigen Bestehens. 1996 wurde die Komposition gekürzt und völlig neu bearbeitet.

Der Begriff des „SolistInnenensembles“ (als solches versteht sich das Klangforum Wien selbst) ist in dieser Komposition wörtlich genommen. Jede der 10 Einzelstimmen ist gleichzeitig ein Solostück, beziehungsweise umgekehrt entsteht das Ensemblestück als Vernetzung von 10 völlig selbständigen und isoliert lebensfähigen Einzellinien. (Es sind auch kleinere „Unterensembles“ gedacht: ein Duo für 2 Schlagzeuge, ein Trio für Viola, Violoncello und Kontrabaß, ein Quartett für Baßflöte, Baßklarinette und 2 Schlagzeuge sowie ein Septett für Baßflöte, Baßklarinette, 2 Schlagzeuge, Viola, Violoncello und Kontrabaß.)

Diese Fassungen für 1 bis 7 Instrumente werden unter dem Titel „...aus freier Lust...verbunden...“ (unter Zusatz der jeweiligen Besetzung) veröffentlicht.

Die Stimmen sind - in ihrem Tonhöhenverlauf - durch eine identische harmonische Struktur (wobei in den Soloparts „Harmonie“ primär als Zusammenwirken des jeweils nacheinander Erklingenden gedacht ist) verbunden. In formaler Hinsicht werden Zäsuren und Einheiten in jeder Stimme sowohl unabhängig von den anderen Instrumenten als auch simultan (quasi „solidarisch“) gebildet.

Die Titel sind einem Ausschnitt aus Friedrich Hölderlins Roman „Hyperion“ entnommen:

„Ich fühl' in mir ein Leben, das kein Gott geschaffen und kein Sterblicher gezeugt. Ich glaube, daß wir durch uns selber sind, und nur aus freier Lust so innig mit dem All verbunden. <...> Was wär auch diese Welt, wenn sie nicht wär ein Einklang freier Wesen? wenn nicht aus eignem frohen Triebe die Lebendigen von Anbeginn in ihr zusammen-

wirkten in ein vollstimmig Leben, wie hölzern wäre sie, wie kalt?“ (Hyperion, zweiter Band, zweites Buch, Kapitel XXVII. Dieser Ausschnitt liegt auch, kombiniert mit anderen Hölderlinterexten, dem Schlußbild meiner Kammeroper „Nacht“ zugrunde. Es gibt jedoch keine direkte Beziehung zwischen der Oper und „Einklang freier Wesen“.)

Georg Friedrich Haas

Klaus Lang



# Freitag, 11. Oktober

23.00 UHR, KAMMERMUSIKSAAL

Roscoe Mitchell

*Excerpted from „The Interior Castle“*

(text: Martha Stahl)

for Baritone Voice, Violin, Flute and Piano  
ÖE

*Duet for Wind and String*

for Violin and Alto Saxophone

ÖE

*because its*

*this*

*dim*

for Baritone Voice and Piano

(text: e.e.ummings)

1988/89, ÖE

*Number One*

for Baritone Voice, Violin, Alto Saxophone and Piano

ÖE

The Roscoe Mitchell New Chamber Ensemble

Roscoe Mitchell, Holzblasinstrumente

Joseph Kubera, Klavier

Vartan Manoogian, Violine

Thomas Buckner, Bariton

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00 Uhr, 12. 12. 1996

*Excerpted from „The Interior Castle“* ist eine Komposition, die notierte und improvisierte Passagen enthält.

1. Improvisation mit notierten Teilen
2. Improvisation mit vorausgewählten Tonhöhen und notierten Teilen
3. Notierter Abschnitt mit Text
4. Improvisierter Text mit vorgeschriebener Improvisation

*Excerpted from „The Interior Castle“*

. backward  
downside up  
round way long the  
love  
for house my built I  
. is love  
noise the  
from away get to  
call my  
to ears my  
open to  
house my built I  
. love is God  
though  
love is God  
. again will I perhaps  
too  
so think to  
used I  
. wanderlust my nurture  
can shelter no  
home no need I  
me for  
but bright be must it  
in babies my  
put to  
mine built I

*Duet for Wind and String*

1983 spielte ich gemeinsam mit Vartan Manoogian Kompositionen von Joan Wildman. Während der Aufführung wurde ich immer mehr hingezogen zu unseren speziellen Möglichkeiten, Metallisches und Holz klanglich zu verbinden. Einige Tage später rief ich Vartan an und besprach mit ihm mögliche Auftritte mit sowohl notiertem als auch improvisiertem Material für Violine und Alt-saxophon.

Später schrieb ich eine Serie von Duetten: das erste war „Duet for Wind & String“.

*because it's this dim*

1987 bekam ich den Auftrag, für den Bariton Thomas Buckner und den Pia-



nisten Joseph Kubera zu komponieren. Ich las viel Lyrik in dieser Zeit und entschied mich dann für e. e. cummings, weil mir seine Werke am meisten künstlerische Freiheit zu lassen schienen. „dim“ wurde 1988 an der „University of Wisconsin“ uraufgeführt, „this“ und „because it's“ im Madison Civic Center 1989.

*three songs with lyrics  
by e. e. cummings*

because it's

Spring  
things

dare to do people

(& not  
the other way  
round) because it

's A  
pril

Lives lead their own

persons(in  
stead

of everybodyelse's) but

what's wholly  
marvellous my

Darling

is that you &  
i are more than you

&i(be

ca  
us

e It's we)

this  
forest pool  
A so

of Black  
er than est  
if

Im  
agines  
more than life

must die to  
merely  
Know

dim  
i  
nu  
tiv

e this park is e  
mpty (everyb  
ody's elsewher  
e except me 6 e

nglish sparrow  
S)a  
utum & t  
he rai

n  
th  
e  
raintherain

„because it's“, „thi“ and „dim“ from *Complete Poems*. 1913-1962, by E. e. Cummings are used with the permission of Liveright Publishing Corporation. Copyright © 1923, 1925, 1931, 1935, 1938, 1939, 1940, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962 by the Trustees for the E. E. Cummings Trust. Copyright © 1961, 1963, 1968 by Marion Morehouse Cummings.

*Number One* ist eine Komposition, die sowohl notierte wie auch improvisierte Teile enthält.

# Samstag, 12. Oktober

19.30 UHR, SAAL STEIERMARK



Gérard  
Grisey

**Gérard Grisey**  
*Vortex Temporum I, II, III*  
für Klavier und fünf Instrumente  
1994-1996, ÖE

ensemble recherche  
Dirigent: Kwamé Ryan

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00  
Uhr, 11. 12. 1996

**Gérard Grisey**  
*Vortex Temporum I, II, III*

Der Titel *Vortex Temporum* (Strudel der Zeit) bezeichnet die Entstehung einer Formel aus sich drehenden und wiederholenden Arpeggien und ihre Metamorphose in verschiedenen Zeitfeldern. Ich habe versucht, einige meiner jüngsten Untersuchungen zur Anwendung desselben Materials in unterschiedlichen Tempi zu vertiefen.

Drei klangliche Gestalten: die Sinusschwingung, als Ur-Ereignis, sowie Impuls mit oder ohne Nachhall und stationären Klang mit oder ohne Crescendo; drei verschiedene Spektren: „Harmonique“, ausgedehntes und komprimiertes „Inharmonique“; drei verschiedene Tempi: Ordinario, mehr oder weniger verbreitert oder kontrahiert - das sind die vorherrschenden Archetypen in *Vortex Temporum*.

Abgesehen von der anfänglichen Drehformel, die direkt aus *Daphnis et Chloé* hervorgeht, liegt *Vortex Temporum* eine Harmonik zugrunde, die ihren Kern in den vier Noten des verminderten Septakkords hat, des Rotationsakkords par excellence. Tatsächlich ermöglicht der Akkord vielfältige Modulationen, wenn man nacheinander jede seiner Noten als Leitton betrachtet. Es handelt sich hier freilich nicht um tonale Musik, es geht vielmehr darum, zu erfassen, was in ihrem Funktionieren heute noch an Aktuellem steckt. Der Akkord befindet sich somit im Schnittpunkt der drei oben beschriebenen Spektren und bestimmt die verschiedenen Transpositionen. Er bildet den Knotenpunkt in der Artikulation der Tonhöhen von *Vortex Temporum*. In den vier, um einen Viertelton höher gestimmten Tönen des Klaviers liegt er original vor, wobei dieser Eingriff in die sonst unantastbare Klavierstimmung eine Klangfarbenverzerrung des Instruments einerseits und eine leichtere Eingliederung in die verschiedenen Mikrointervalle andererseits ermöglicht.

In den drei Sätzen kreisen die drei genannten Archetypen in Zeit-Konstanten, die so verschieden sind wie die des

Menschen (Sprach- und Atemzeit), der Wale (Spektralzeit der Schlafrhythmen) sowie der Vögel und Insekten (extrem kontrahierte Zeit mit stumpfen Konturen). Durch dieses imaginäre Mikroskop wird eine Note zur Klangfarbe, ein Akkord zum Spektralkomplex und ein Rhythmus zum Konglomerat von unvorhersehbaren Dauern.

Die drei Abschnitte des ersten, Gérard Zinsstag gewidmeten Satzes entwickeln drei Aspekte der elementaren, den Akustikern wohlbekannten Schwingungen: Sinusschwingung (Drehform), Rechteckschwingung (punktierte Rhythmen) und Sägezahnschwingung (Klaviersolo). Sie verlaufen in einem Tempo, das ich als jubilierend bezeichnen würde - das Tempo der Artikulation, des Rhythmus und des menschlichen Atmens. Allein der Klavierabschnitt führt an die Grenzen der Virtuosität.

Der zweite, Salvatore Sciarrino gewidmete Satz nimmt identisches Material in gedehntem Tempo wieder auf. Die Anfangsgestalt ist hier nur einmal, über die ganze Dauer des Satzes gezogen, zu hören. Ich habe versucht, in der Langsamkeit den Eindruck von sphärischer, schwindelerregender Bewegung zu schaffen. Die aufsteigenden Bewegungen der Spektren und das Versinken der Grundtöne in chromatischen Abwärtslinien und die fortwährende Filtrierung im Klavier bewirken eine Art doppelter Rotation, eine helikoidale und kontinuierliche Bewegung, die sich um sich selber dreht.

Der dritte Satz ist Helmut Lachenmann gewidmet. Er stellt den Schwingungstypen des ersten Satzes einen langen Entwicklungsprozeß gegenüber. Kontinuität und mit ihr die ausgedehnte Zeit, in die die Ereignisse des ersten Satzes in größerem Maßstab projiziert werden, stellt sich erst allmählich ein. Die bereits im Verlauf des ersten Satzes unsanft behandelte Metrik ist oft im Strudel reiner Dauer ertränkt. Die dem harmonischen Verlauf zugrunde liegenden Spektren - zuvor im zweiten Satz entwickelt - breiten sich aus, um den Hörer die Textur erfassen und ihn in eine andere zeitliche Dimension vordringen zu las-

sen. Die komprimierte Zeit zeigt sich auch im Aufblitzen von übersättigten Momenten, die die verschiedenen Sequenzen noch einmal in einem anderen Maßstab zu Gehör bringen.

Zwischen den Sätzen von *Vortex Temporum* sind kurze Zwischenspiele geplant. Luft- und andere Geräusche und Klagschatten sollen die unfreiwillige Stille färben, die entsteht, wenn Musiker und Zuhörer zwischen zwei Sätzen Atem holen. Die Behandlung dieser Brücke, die von der Zeit des Hörens zu der des Wartens geschlagen wird, erinnert durchaus an „Dérives“, „Partiels“ oder „Jour, contre-jour“. Natürlich sind die Geräusche nicht ohne Bezug auf die Morphologie des Stückes. Das Material zugunsten der reinen Dauer aufzuheben, ist vielleicht nicht mehr als die Geschichte eines Arpeggios im Raum und in der Zeit, diesseits und jenseits unseres Hörfensters. Ein Arpeggio, das mein Gedächtnis nach dem Willen der Monate, in denen dieses Stück niedergeschrieben wurde, emporgewirbelt hat.

Gérard Grisey

Wir sind Musiker, und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, die Astrologie oder die Akupunktur.

Gérard Grisey



INSTITUT FRANÇAIS DE GRAZ



# Samstag, 12. Oktober

20.30 UHR, STEFANIENSAAL



Daniel  
Rothman

**Daniel Rothman**  
*Cézanne's Doubt*  
Chamber Opera  
1996, UA

Rothman-Ensemble

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton, 23. 00  
Uhr, 12 und 13. 11. 1996

**Daniel Rothman**  
*Cézanne's Doubt*

In einem Brief an Clara Rilke vom 19. Oktober 1907, ein Jahr nach Cézannes Tod, schreibt Rainer Maria Rilke, sie erinnere sich doch sicherlich an jene Stelle aus „Malte Laurids“, die mit Baudelaire und seinem Gedicht „Une Charogne“ zu tun habe. Er, Rilke, könne nicht anders als zu glauben, daß ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung eines objektiven Ausdrucks, wie er ihn von Cézanne kennen würden, gar nicht beginnen habe können. Und es rühre ihn zutiefst, nun zu lesen, daß Cézanne in seinen letzten Lebensjahren dieses Gedicht auswendig wußte und oft Wort für Wort aufsagte.

Liest man Cézannes eigene Worte, geschrieben einen Monat vor seinem Tod im Alter von 67 Jahren, ergibt sich ein andere Bild: „Ich war in solcher Verwirrung, daß ich für eine Weile glaubte, mein schwacher Wille könne nicht überleben ... Nun scheint es mir besser zu gehen und ich sehe deutlicher die Richtung, in die meine Studien gehen. Werde ich das Ziel erreichen, das ich so intensiv suche und so lang verfolge? Ich lerne noch immer von der Natur und ich denke ich mache langsamen Fortschritt.“ Es herrscht ein großer Widerspruch zwischen Cézannes Selbstzweifel und Baudelaires Vertrauen und Humor. Es scheint rätselhaft, welche Bedeutung das Gedicht für Cézanne, der es auswendig aufsagte, gehabt haben kann. Aber auch Baudelaires „Une Charogne“ ist nicht zuletzt eine Dekonstruktion des Sehens, ähnlich intensiv wie Cézannes eigene obsessive Versuche, zu sehen, seine bildnerischen Versuche, zu wissen.

Maurice Merleau-Ponty schreibt in seinem Aufsatz „Cézannes Zweifel“: „Es ist Cézannes Genie, daß, wenn die Bildkomposition als Ganzes betrachtet wird, perspektivische Verzerrungen nicht als solche wahrnehmbar sind, sondern eher dazu beitragen, - wie in natürlicher Sichtweise - einen Eindruck sich entwickelnder Ordnung zu geben, den Eindruck eines Objekts, das im Akt des Erscheinens sich selbst vor unseren

Augen organisiert.“ Rilke und Merleau-Ponty beschreiben beide Cézannes Sichtweise, die der der Impressionisten entgegensteht, in deren Gemälden, wie Cézanne meinte, die Objekte untergehen und durch die spektrale Auffaltung ihr angestammtes Gewicht verlieren. Merleau-Ponty nimmt die Palette von Cézannes 18 Farben wahr - sechs Rot, fünf Gelb, drei Blau, drei Grün und Schwarz -, um eine andere Intention zu enthüllen: „ Die Verwendung von warmen Farben und Schwarz zeigt, daß er das Objekt repräsentiert haben möchte, es hinter der Atmosphäre wiederfinden will.“ Anstatt den Farbton aufzubrechen „stuft er die Farben ab, eine Folge von chromatischen Nuancen über die Form des Objekts hin und hin zu jenem Licht, das das Objekt empfängt. Die exakten Konturen unter gewissen Umständen auflösend und der Farbe Priorität über den Umriß gebend, ist das Objekt nicht länger von Reflektionen zugedeckt und in den Verhältnissen zur Atmosphäre und zu anderen Objekten verloren: es scheint subtil von innen erleuchtet zu sein, Licht kommt aus dem Objekt, und das Ergebnis ist ein Eindruck von Körperlichkeit und Substanz. Darüberhinaus verzichtet Cézanne nicht auf das Vibrieren der warmen Farben, sondern erreicht diese chromatische Empfindung durch die Verwendung von Blau.“

Besessen und einsiedlerisch wie Cézanne war, befand er sich ständig in einem Zustand der Krise und zweifelte, ob die Neuheit seines Malens von Schwierigkeiten mit seinen Augen kommen könnte, daß also sein ganzes Leben auf einem Defizit seines Körpers begründet sein könnte. Giacometti, in einer Unterhaltung mit James Lord, bezog sich immer wieder auf Cézannes Unfähigkeit ein Gemälde auch nach hunderten von Sitzungen fertigzustellen und schlitze seine Leinwände auf. Cézannes Stimmungen schwankten unglaublich zwischen extremer Arroganz und Verzweiflung. Sein Freund Zola verließ ihn, ihn als „Versager und Selbstmordkandidaten“ einschätzend.

Die Ähnlichkeiten zwischen Baudelaires Sichtweise der Natur und derjenigen Cézannes, wie Rilke sie feststellte, gehen über die Erfindung von Techniken hinaus und betreffen den Kern von

künstlerischer Notwendigkeit. In gewisser Weise ist das Gedicht eine Verbindung zwischen Cézannes künstlerischer Vision und seiner Hinfälligkeit, während er mit sich ins Reine kommen möchte, ein Vorhaben, das durch die zerbrochene Beziehung zu Zola erschwert wurde. Denn Zola, reich und berühmt, starb bevor Versöhnung möglich gewesen wäre und hinterließ Cézanne das unbedenkbare Gefühl der Erniedrigung. Am Ende seines Lebens, „Une Charogne“ rezitierend/singend streift Cézanne seine Abhängigkeit von Zola ab, versöhnt sich mit sich selbst durch die Hinwendung zu seinem Sohn Paul.

In „Cézanne's Doubt“ erklärt sich Cézanne nicht - er ist. Der Text: vor allem Baudelaire; die Entstehung, das Prozessieren der Bildwelt; und die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit der Musik in ihren Klangfarben und in ihrer Tonalität; alles trägt bei zu einem komplexem Bewußtsein - demjenigen Cézannes - das im Zweifel das Erhabene schaut, dessen Zweifel eine Krise des Sublimen/Erhabenen ist. Zwischen Genius und Verrücktheit geht die Zeit zu Ende, zurück bleibt das Sehen. Cézannes Zweifel ist eigentlich ein Traum vom Sein.

Daniel Rothman

Ein Aas - Une Charogne  
Von Charles Baudelaire

Denkst du dran, mein Lieb, was jenen  
Sommermorgen  
Wir sahn im Sonnenschein?  
Es war ein schändlich Aas, am Wegrand  
kaum geboren  
Auf Sand und Kieselstein.

Die Beine hochgestreckt nach Art lüster-  
ner Frauen,  
von heißen Giften voll  
Ließ es ganz ohne Scham und frech  
den Leib uns schauen,  
Dem ekler Dunst entquoll.

Der Himmel blickte still auf dies Gefaulte  
nieder,  
Wie er auf Blumen schaut.  
So furchtbar war der Dunst, Dir schau-

derthen die Glieder  
Von Ekel wild durchgraut.

Die Fliegen hörten wir summend das  
Aas umstreichen  
Und sahn das schwarze Heer  
Der Larven dichtgedrängt den faulen  
Leib beschleichen,  
Wie ein dickflüssig Meer.

Und alles stieg und fiel aufsprudelnd,  
vorwärtsquellend  
Nach Meereswogen Art,  
Fast schien's, als ob dem Leib, vom  
fremden Leben schwellend,  
Tausendfach Leben ward.

Und seltsame Musik drang uns von da  
entgegen,  
Wie Wind und Wasser singt,  
Wie Korn, das in dem Sieb mit rhythmischen  
Bewegen  
Die Hand des Landmanns  
schwingt.

Die Formen ausgelöscht wie Träume  
und Legenden,  
Entwürfe stümperhaft,  
Die halberwischt die Hand des Künstlers  
muß vollenden  
Aus der Erinnerung Kraft.

Und eine Hündin lief unruhig dort hinter  
Steine,  
Uns traf ihr böser Blick,  
Erspähend den Moment, zu reißen vom  
Gebeine  
Das aufgegebne Stück. -

Und doch wirst einstmals du dem grauen  
Schmutz hier gleichen,  
Dem Kehricht ekelhaft,  
Du meiner Augen Licht, du Sonne ohne  
gleichen,  
Stern meiner Leidenschaft.

Ja, so wirst du dereinst, o Königin der  
Güte,  
Nach letzter Ölung sein,  
Wenn du verwesend liegst tief unter  
Gras und Blüte  
Bei schimmelndem Gebein.

Dann, Schönheit, sag dem Wurm, der  
dich zerfleischt mit Küssen,  
Wie treu ich sie gewahrt  
Die Göttlichkeit des Wesens, das zersetzt,  
zerrissen,  
Von meiner Liebe ward.

*Cezanne's Doubt*  
(Libretto von Daniel Rothman)

I.  
*Rappelez-vous l'objet que nous vîme,  
mon âme,*  
*Ce beau matin d'été si doux:*  
*Au détour d'un sentier une charogne  
infâme*

*Sur un lit semé de cailloux,*

*Les jambes en l'air, comme une femme  
lubrique,*

*Brûlante et suant les poisons,  
Ouvrait d'une façon nonchalante et  
cynique*

*Son ventre plein d'exhalaisons.*

Eh, oui, mon cher Emile, I  
often think of you...  
with infinite joy I would  
embrace you.

You've been gone four  
years...

*Le soleil rayonnait sur cette pourriture,  
Comme afin de la cuire à  
point,*

Yes, I stopped seeing you  
- with you're fine rugs and  
insolent servants

- enthroned like  
some old dirty bourgeois...

you've grown stupid.

*Et de rendre au centuple à la grande  
Nature*

*Tout ce qu'ensemble elle  
avait joint;*

I was your fool, your suicide  
Thank you - thank you for  
your insight...for your society.

II.  
*Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.*  
*La puanteur était si forte, que sur l'herbe*

*Vous crûtes vous évanouir.*

The sun is terrifying...

*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre puride,*

*Dou s'ortaient de noirs bataillons*

*De larves, qui coulaient comme un épais liquide*

*Le long de ce vivants hailons.*

*Tout cela descendait, montait comme une vague,*

*Ou s'élançait en pétillant; On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,*

*Vivait en se multipliant.*

All went well at first but it was not long before I found myself in the dark...perhaps I shall not have time to finish

...must work carefully - how slowly nature reveals herself...

just as I begin to understand, it all evaporates...

*Et ce monde rendait une étrange musique,*

*Comme l'eau courante et le vent, Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique Agite et tourne dans son van.*

I should make a little hole in nature and pass through it; a minute of the world passes even as I try to grasp the full reality of what I see.

*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,*

*Un ébouche lente à venir, Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève*

*Seulement par le souvenir.*

III.

Cher Paul,

If I forgot to write to you it is because I lose the awareness of time. The heat is appalling...no air at all...good for nothing but the expansion of metals...I am heavy and slow...

Dark sorrow oppresses me. I see no one, life terrifies me -  
Art worde...I paint. I go to church. I paint. I eat. I paint.

*Derrière le rochers une chienne inquiète Nous regardait d'un œil*

*fâché, Epiant le moment de reprendre au squelette*

*Le morceau qu'elle avait lâché.*

Cher Paul,

I rely on your guidance...at the end of my strength...illusions are no longer permitted.

- *Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,*

*A cette horrible infection,*

I would like you near me

*Etoile de mes yeux, soleil de ma nature, Vous, mon ange et ma passion!*

*Où telle que vous serez, ô la reine de grâces,*

*Après les dernières sacrements, Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,*

*Moiser parmi les ossements.*

Cher Paul, I wait impatiently for my paint box you've mended;

Cher Paul, add a palette with a hole large enough...

Hurry.

Soon a carriage will take me to the river...there are some large trees

that form a vault over the water.

*Alors, ô ma beauté! dites à la vermine Qui vous mangera de baisers, Qui j'ai gardé la forme et l'essence divine*

*De mes amours décomposés!*

# Samstag, 12. Oktober

22.00 UHR, KAMMERMUSIKAAL



Burkhard  
Stangl

## Burkhard Stangl

*Faible. Timbre. Teint.*

Récital für einfaches E-Gitarren-Equipment, einige weitere Gitarren, Accessoires und Klavier (fakultativ)

1996, UA

Auftrag des musikprotokoll

Im Radio: Österreich 1, Zeit-Ton,  
23. 00 Uhr, 2. 12. 1996

Vollkommener als alles Völlige verstreicht ein Klang ~sanglos. Teint bleibte und reiner Ton, schon blindgeboren, taub nach antwortendem Gewerk, Ereignisleiter einesteils - der Stimme - Dauerhaft. Als Herzstück inwendiger zerschellte und beständiger, die stehenden Welten verfärbten konfokal, gestreut unter vier Augen, glühten, im wie Du-Ton etwas hört auf mich zu, ein schwaches, von Laut und Licht einfallendes Verb, ich lose drauf los.

Hast du  
Oder hast du nicht  
den Widerhall entschlossen seit  
die Räume immer werden, wie  
wenn ein Landstrich interim erlosch  
Und es, nein keine  
Umgebung gäbe, überall  
ist Überhallen.

Allenthalben entstünden Gelegenheit und ablautende Geringe dekliniert von Fall zu Fall. Punktiert und taktvoll, und Klänge neu und ~fachen sich-um-sich vermerke, Gelage, ein Lautbar ohne Beteiligung *partout* - und *igitur* - und mitgewirkt zu sein, in Wirklichkeit, Kalender.

Moiré erscheint stilleweis timbriert ein Taft der Welt und bewege~legt, in Parallelen, querele Knotenlinien gewässert und bildlicht, Schuß und Faden, die Handhabe einer Erlösung, wir sind, stimmgefangen, nur lauter Stein, ein Gast in dieser hohlen Mandel, stammelnde Dolinen, wie Sand das zerstreuende Eräugnis verläuft, entzwei-gestrichene Zeit, als eintreibt und die Rede seltener auf Erden brennt, jetzt diese Vertiefungen skaliert einer Ökonomie von Weltempfang, und von stetig schwingender Saite, klanganderes, ein ganzes Spektrum im Erdumkreis rotierte Unversehen, wenn einmal allesamt vertönt oder erhört geworden war, weißbrauscht der Fluß im Flüsterton und Verheiß, ohne es zu wissen, akustische Ikone, »ich bin gespannt«.

Oswald Egger, „*prim[a vista]*. Tontafel für Burkhard Stang!“

# Samstag, 12. Oktober

23.00 UHR, ORPHEUM, GROSSER SAAL

Lisa D.  
*Grönland eins*  
Modedefilee

Wolfgang Mitterer  
*Modemusik 1*  
1996, UA  
Kompositionsauftrag des musikprotokoll

Brüchigkeit und Glattheit sind Eigenschaften des Eises und Metaphern für diese Arbeit. Die Inszenierung ist das Vermittlungsinstrument von Mode, Musik und Eis.

Die Schauplätze sind die Eisfläche und die Bank mit den Schuhen, die meist simultan besetzt sind. Das Eis ist für jede auftretende Model/Modelgruppe eine andere Spielfläche, ein anderer Belag - wie beim „Ritt über den Bodensee“ können sie das brüchige, glatte Eis nur bewältigen, indem sie es sich wegdenken und durch eine ständig wechselnde Vorstellung ersetzen - die Schuhe und Gänge bestimmen, welchen Belag das Eis für die Personen jeweils darstellt.

Die Kontexte, in denen sich die verschiedenen Darsteller bewegen und die sie mit aufs Eis bringen, beziehungsweise mit denen sie das Eis jeweils besetzen, kollidieren miteinander. Die daraus entstehenden Spannungen und Widersprüche versuchen etwas, das die Musik in der Zeit macht, in das Räumliche zu übertragen.

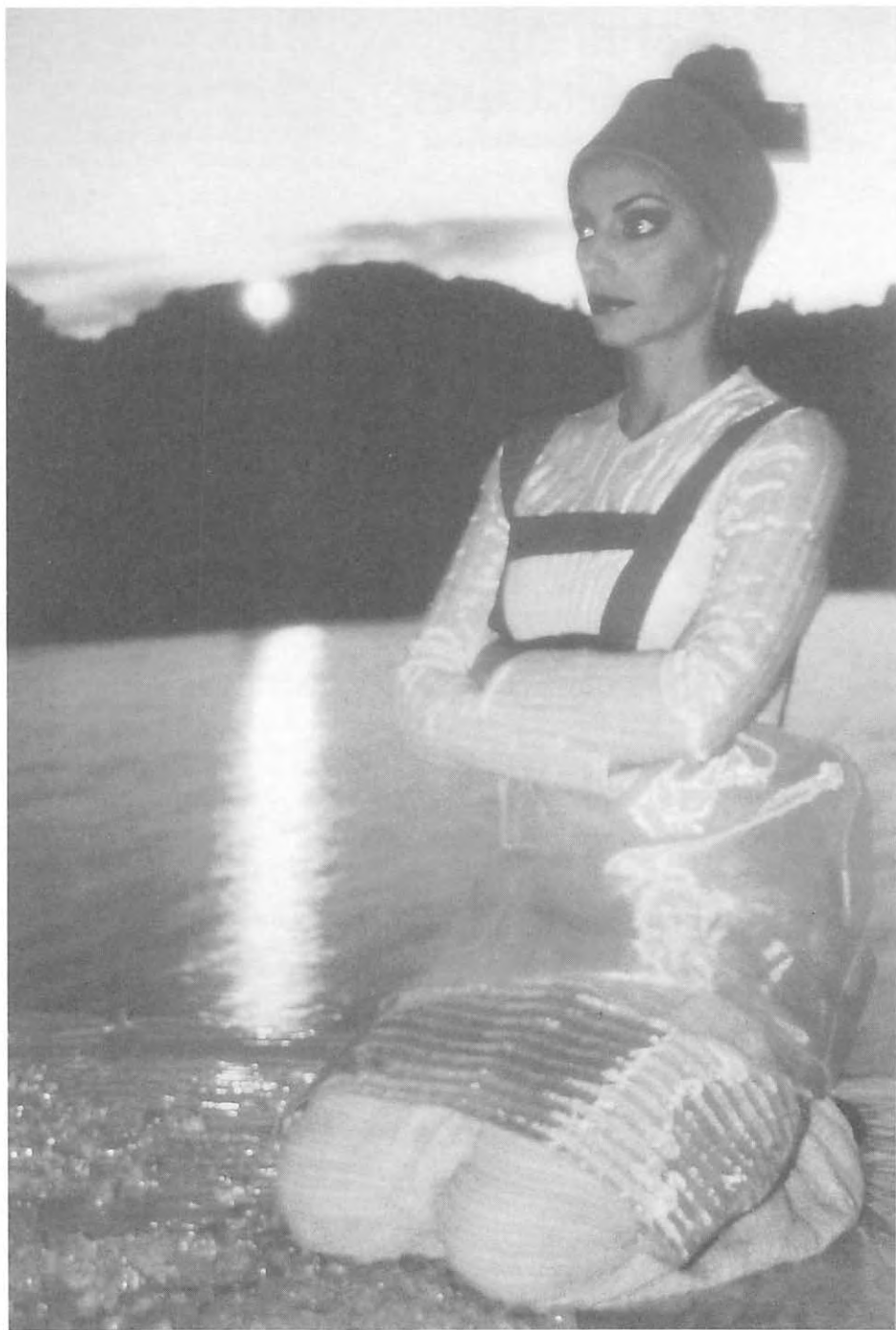
Lisa D.

Mitarbeiter der Produktion „Grönland ein“

Musik: Wolfgang Mitterer  
Idee/Konzept/Choreographie: Lisa D.  
Mode: Lisa D., Stefanie Harborth; Mitarbeit: Nadine Meinicke-Kleint  
Organisation: Uta Knittel

DarstellerInnen  
Bibiane Unger, Martina Masser, Gabriele Sommer, Andrea Copony, Natascha Tagunov, Anke Jansen, Angelika Timischl, Elisabeth Platzer, Marion Habicht, Karl Gründling, Jörg Witte und weitere Personen.

Perücken: Hanleys Hairkompanie  
Frisuren: Salon Alcazar Franz Prassl  
Maske: Bettina Stein  
Fotos: Toni Schett





# Samstag, 12. Oktober

23. 30 UHR, ORPHEUM, KLEINER SAAL

DJ DSL

DJ DSL webt lange tanzbare HipHop-Klanggemälde, wenn er seine Platten auflegt. Betont relaxed - oder „lässig“ in der DSL-Diktion -, aus einer Vielzahl



DJ DSL

von instrumentalem HipHop-Quellmaterial aufgebaut, sind seine Abende und Nächte geprägt von pulsierenden, groovigen, sich aneinander reibenden Beats und insbesondere von dem kunstvollen eins-aus-dem-anderen-hervorwachsen-Lassen der Ausgangsmaterialien. Und all das steht selbstverständlich unter dem Verdikt einer funktionierenden, stundenlangen, tanzbaren Dramaturgie. Die Grenzen zwischen Tanzmusik, elektronischer Musik, Unterhaltungsmusik, experimenteller Musik - mit Absicht sind jetzt Begriffe aus vergangenen Jahrzehnten gewählt - schienen während der letzten Monate/Jahre wieder einmal durchlässiger zu werden. Irgendwo zwischen und mit HipHop, House und Techno - und monatlich wächst die Menge an namentlich ausgewiesenen Subspezies - wuchs eine Vielfalt von musikalischen und gesellschaftlichen Formen und Szenen. Österreich spielt in diesem Konzert eine international beachtete Rolle. Mit den zum Teil beim

Mego-Label versammelten Künstlern entstand eine musikalisch spannende, in manchen Formen experimentelle Szene, deren alltägliches Pendant und gesellschaftlicher Rückhalt die mitgewachsene DJ-Kultur in Bars und Clubs ist.

DSL ist Spezialist einer kunstvollen, langsamen, tanzbaren Groove. Der „Meister des nahtlosen Übergangs“ - und gelernte Musikologen denken unweigerlich an einen mit der Kunst Alban Bergs verknüpften Text über Übergangsschönheiten - entwickelte und bewahrte im schnellen Geschehen der Stile & DJs für eine Weile seine eigene Handschrift. „Als damals Jungle aufgekommen ist, hat mich jeder zweite gefragt, ob ich das jetzt auch auflege, das würde so gut zu meinem Sound passen. Ich hab' das immer abgelehnt. Nichts gegen Jungle, ich will ihn nur nicht spielen. Man soll sich nicht abbringen lassen von seinem Weg.“ DSLs Weg blieb der HipHop-Instrumental-Mix. „Die Welt der Beats ist an sich schon so mannigfaltig und voller phantastisch produzierter Sachen, die für sich alleine stehen, daß man damit schon die Welt erklären könnte.“

Die Arbeit des DJs beginnt aber eigentlich bei der Vorselektion, also im Plattengeschäft. Im besonderen für jemanden wie DSL, der wenig von den obligaten A-Seiten hält und sich Woche für Woche stundenlang durch Berge von Platten kämpft. „Davon kaufe ich mir dann vielleicht ganze drei Stück. Wegen irgendeines Bonus-Beats, der irgendwo ganz hinten auf der B-Seite drauf ist. Aber dafür muß man sich alles anhören und das dauert.“ In der Regel handelt es sich dabei um Platten, die sich kein normaler Konsument besorgen würde. Platten, die von vornherein dafür konzipiert wurden, mit anderen vermischt zu werden. „Wenn du dir das allein anhörst, dann glaubst du, das ist die fadeeste Platte der Welt.“ Aber die DJ-Kunst ist eben das behutsame, wenn auch wirkungsvolle Anfertigen und Entwickeln der Mixes.

Christian Scheib

Alle Zitate entstammen Chris Dullers Portraittext über DJ DSL im „Falter“ im Juli 1996, „Diesel, Eurosuper“.

# Strategie Camouflage?

Von Bernd Temes und Herbert Neidhöfer

Begriffe sind bereits bewohnt. Wir schicken uns an, einen bereits verwohnten Begriff zu besetzen. Zunächst

o) Einbettung der Überlegungen zur Camouflage

Die folgenden Überlegungen zur Camouflage 'ruhen' auf einem bestimmten Verständnis des Verhältnisses von Geschichte und soziokulturellen Emissionen, das man etwa so formulieren kann: Nur die, die in der Vernunft die endliche Verschränkung von Bezeichnetem und Bezeichnendem, Legitimiertem und Legitimierendem, von Objekt und Subjekt, also von Sein und Sollen zu

Welt	Kunst (Produzent)		Nichtkunst (Rezipient)
Kunst ohne Camouflage	Text		Rezeption nach div. Methoden
Camouflage im Kunstsystem	A=Subtext Antizipation eines bestimmten Rezipienten	B=Oberflächentext Tarnung mit Signalen, die auf A hindeuten	Rezeption von B u. gegebenenfalls Rezeption von A mit hermeneutischer Methode
	A=Subtext=Kunst		B=Kunst als Nichtkunst getarnt; wird durch Hermeneutik als A enttarnt u. akzeptiert o. abgelehnt  oder: wird nicht als A erkannt u. als Alltagsstörung rezipiert
Camouflage zwischen Kunst und Nichtkunst	B=Oberflächentext=Kunst		A=Nichtkunst als Kunst getarnt; wird durch Hermeneutik als A enttarnt  oder: wird als B = Kunst rezipiert

machen wir uns kursiv kundig über die Sitten und Gebräuche derjenigen, die in dem Begriff hausen, und rekonstruieren dann, auf welche Art und Weise sie ihre Behausung belegen. Danach schauen wir, welche von den bisherigen Bewohnern wir in Ruhe in ihrem Domizil belassen werden, welche wir versetzen und welche wir in Bann und Acht legen, eben weil sie nichts mehr mit unserem Begriffsgehäuse zu tun haben sollen.

„Irreführung, Täuschung, Tarnung“: diese Wörterbuch-Übersetzungen schöpfen den Begriff nicht mehr aus. Folgende Übersicht soll die Möglichkeiten der Strategie der Camouflage unter der Unterscheidung Kunst versus Nichtkunst erschöpfender fassen und im Hintergrund als Orientierung dienen.

verorten glaubten, nur die' überrascht das gegenwärtige Drama der Vernunft, ein Drama, in dem sich alle Figuren derselben an die Wand gestellt sehen, die Exekution erwartend. Gerechtigkeit, Wahrheit, Nichtzirkularität, universalistische Moral, Dialektik, Utopie, Kritik, Universalismus der Rationalität, Erkenntnis, Denken, Revolution, ethisch-politische Wissenschaften, nichttotalitäre Pluralität ...: alle stehen da und starren gebannt auf das Schlachtfeld, das sie auf der Bühne haben anrichten lassen - ganz im Sinne der Dialektik einer Rationalisierung der Lebenswelt als Voraussetzung dafür, daß 'Systeme' ebendiese technisieren, mediatisieren und schließlich kolonialisieren -, schauen hinunter aufs Publikum, um Klassen, Schichten, Gruppen, Genossen, Linke, Intellektuelle, soziale Bewegungen, Minoritäten, Ausgeschlossene oder zumindest Nachdenker, Diskurspartner, Gebildete, Mitredner, Zuhörer oder

wenigstens noch Zuschauer auszumachen; aber sie sehen nur Publikum, das teils unruhig, teils apathisch darauf wartet, endlich der Liquidierung, dem showdown der gesellschaftlichen Geschichte teilhaftig zu werden, der nichts anderes nach sich zöge als die Implosion der geschichtlichen Gesellschaft. Nur wenige im Publikum stehen auf und bemerken in rhetorisch längst überholten Paraphrasen, daß es doch seit gut 200 Jahren überhaupt keine Bühne mehr gebe, sondern nur noch Projektionen, Darstellungen auf Flächen, Oberflächen, und daß Bühnen - so man den Namen erhalten wolle - allenfalls noch in den Köpfen des Publikums, in seinen 'Sinnenmaschinen' aufgehoben sind.

Das Material der Projektionen sei erschöpft, so hört man allerorts, weil keine Visionen mehr greifbar sind, um die Projektionen aus ihrer traditionellen Verortung in zweidimensionalen Oberflächen herauszureißen. Diese Kappung der Korrespondenz von Projektion und Projekt im Erzählmodus vernünftiger Moderne führt auf seiten der Projektion zu grotesken Szenen: Bilder fallen übereinander her oder sich in die Arme, Körper fangen an zu stammeln; das Versatzstück mutiert zum Beweisstück letztmöglicher Originalität; das Kunstwerk *ist* die technische Reproduktion, ist seine Aufnahme ins Reproduktionsgefüge kulturindustrieller Fabriken; Genres und Gattungen, Codes und Regeln menschlicher Kultur- und Kunstdruckformen haben aufgehört, sich in Fragen zu verwickeln, „um die Regeln dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*“<sup>3</sup>. Sie haben aufgehört, das Nichtdarstellbare darzustellen, aufgehört zu entwirklichen, zu ent-, re- und zu dimensionieren, sie produzieren keine Differenz mehr, keine Möglichkeiten, keine Inhumanitäten; sie tauchen Worte in Metaphernlaugen, Bilder in Systemtheoriesäure; sie brechen zu Expeditionen auf, um im Urwald Sprache rezente Anthropologismen zu erkunden, mit deren Hilfe dann sprachkritisch rekonstruiert werden soll, wie

man überhaupt einen Pfad durchs Sprachdickicht habe schlagen können.

Man vertauscht Roman und Comic, Architektur und Lebensstil, Wissenschaft und Mythologie, Logik und Kausalität, man vertauscht, ohne Austausch zu wollen, adaptiert, ohne anpassen zu müssen, erfindet, ohne etwas gefunden zu haben ... kurz: Man hat das, was nicht ausgesprochen werden kann, was nicht projiziert werden kann, aus den Augen verloren, und damit gerade das, was unser Sprechen und Vorstellen ermöglicht: Denn das Unsagbare ist und bleibt nur nichtsagbar, solange sprachliche Versuche unternommen werden, es sagbar zu machen. Hört man auf, dies zu versuchen, versiegt Unsagbares in einem Wüstenmeer des Sagbaren, und das Sagbare in einem Universum des schon Gesagten; Gesagtes aber ist nicht mehr sagbar, es ist nur noch, und zwar beliebig re- oder dekonstruierbar.

Das Denken verliert eine seiner wichtigsten Quellen, es wird untätig und läßt zum Zeitvertreib seinen Verstand spielen, spielen mit all den sprachlichen und audiovisuellen Kreaturen und Texten, die dieser immer radikaler konserviert: Denn auf lange Sicht tut sich nirgends eine neue Quelle auf. Und so schlagen wir uns mit konservierten Projektionen herum, in der Kultur, der Literatur, im Film, der Malerei, den Geisteswissenschaften, sogar im Alltag und erst recht in der Politik; mixen Traditionen, Geschichte und Bedeutungen, naturalisieren attraktive Artefakte sozialtechnischen Seins zu Bausteinen einer neuen posthumanen Anthropologie, bei der noch unentschieden ist, ob die Anthropomorphisierung auf 'Dinge' ausgeweitet werden soll oder nicht.

Wir nehmen jahrzehntelang Abschied von Geschichten, die noch ohne archäologische Methode auskommen, um erzählt werden zu können; wir erzählen Geschichten der Unerreichbarkeit, stories, die das Nichtzustandekommen von story als funktionierende story erzählen, schreiben Bücher, die davon handeln,

daß sie nicht geschrieben wurden; wir hören Konzept-Musik, die längst schon nicht mehr nur Musik über Musik ist, sondern nur noch zuhören läßt, wie man Musik zuhört beziehungsweise wie man Musik nicht zuhört; wir unterrichten uns über Art, Umfang und Struktur des Unterrichtens vergangener Generationen mit funktionierender Geschichte, um nicht jetzt schon flächendeckend beginnen zu müssen, für die Zukunft eine Geschichte zu schreiben, die gar nichts mehr aus der historischen Zeit beinhaltet, sondern nur noch ihren eigenen Bemühungen historische Aufmerksamkeit widmet, die darin bestehen, nicht mehr Zeit, Handlung, Gesellschaften, Subjekte, Zwecke und Kommunikation als notwendige Ingredienzien zur Rekonstruktion von Geschichte zu analysieren, sondern die Abwesenheit und Transformation ebendieser Ingredienzien als eigenständige Ingredienzien historisch zu bedeuten.

Wir unterrichten uns also deswegen über überlieferte, dokumentarische, über historische Unterrichtungen - über die Semantiken unserer symbolischen Reproduktion -, wir zwingen unser Denken deswegen durch den schmalen Erkenntnistunnel archäologischer Herangehensweise, um in Zukunft noch eine materiale Ahnung von 'etwas' zu haben, das wir uns nur noch durch unsere begrifflichen Komplettierungsfetzen vergegenwärtigen können. Erst wenn sich die Beziehung zwischen Ausgegrabenem und Ausgrabenden nicht mehr fassen läßt als eine Beziehung zwischen „der Struktur des Verstehens und der Struktur des Verstandenen, der komplexen Entität“, erst wenn sich also die Begrifflichkeiten, die die Entitätswahrnehmung überhaupt erst ermöglichen, ihrerseits ausnehmen wie Verschüttetes, Vergrabenes, erst dann besteht wieder die Möglichkeit, in der Kategorie der Geschichtlichkeit das Fehlen, die Abwesenheit historisierender Ingredienzien als historisches Metaingredienz zu benutzen. Bis dahin aber müssen wir miterleben, wie gravierend der Erinnerungsverlust der Menschen

für die Stabilität von Herrschaft ist, vor allem für die Herrschaft, Begriffe, also Erinnerungen, zu besetzen. Wir müssen außerdem miterleben, wie Ereignisse, Krisen, Katastrophen als künstliche Gebilde der Geschichte weiterhin die Besetzung von Geschichte „unter Hypnose“ (Baudrillard) garantieren. Auch die Camouflage steht auf der Besetzungsliste, wenngleich sie noch aus einer Tradition stammt, die sich die Frage stellte, „ob nicht der Zustand, in dem man an nichts mehr sich halten könnte, erst der menschenwürdige wäre“.<sup>6</sup>

1) Eine zweifache Annäherung an die Camouflage

a)

Wir wollen die Strategie der Camouflage allein auf ihre Möglichkeiten hin betrachten. Die Strategie der Camouflage, wird sie nicht als Spiel begriffen, muß den Bedingungen entsprechend auftreten, welche ihr die Wirklichkeit bzw. die jeweilige Auffassung von Wirklichkeit vorgibt. Wird davon ausgegangen, es ließe sich *etwas* über die Wirklichkeit sagen, dann funktioniert Camouflage so, daß *etwas* maskiert als *etwas anderes* auftritt, und zwar derart, daß die Maske mit Signalen versehen ist, die auf das Maskierte verweisen. Unter der Voraussetzung hingegen, daß sich *alles* über die Wirklichkeit sagen läßt - oder: *nichts*, was auf das Gleiche hinausläuft -, erweist sich die Camouflage als eine Maske, die signalisiert, daß sie eine Maske ist, um so zu verbergen, daß sie keine Maske ist, also nichts mehr maskiert.

Den ersten Fall beschreibt Jorge Luis Borges: „Manchmal (das sind meine schrecklichsten Albträume) sehe ich mich in einem Spiegel reflektiert, aber ich sehe mich mit einer Maske widerspiegelt. Ich habe Angst, die Maske abzureißen, weil ich Angst habe, mein wahres Gesicht könnte die Lepra sein oder die Pest oder etwas, das viel schrecklicher ist als alles, was ich mir

vorstellen kann.“<sup>47</sup> *Etwas Schreckliches* wird hier in der Wirklichkeit vermutet, die sich hinter der Maske verbirgt, deren Signal die kontextgebundene Angst des Alptriums ist, in dessen Logik das Gesicht nicht grundlos dem Blick verborgen bleibt.

Der Schrecken dieses Alptriums scheint seltsam vertraut und läßt sich mannigfaltig deuten; wer analoge Szenen kennt, der kann sich nicht leicht eine Steigerung dieses Schreckens vorstellen. Es gibt sie aber, diese Steigerung, und zwar in der zweiten Form der Camouflage: der einer totalen - oder: total negierten - Wirklichkeit. Dieser Form hat Edgar Allan Poe Gestalt gegeben. In seiner Arabeske „Die Maske des roten Todes“ beschreibt er einen Maskenball, der stattfindet, als das Land von der Pest - dem roten Tod - beherrscht wird. Die paganen Geschichten Boccaccios haben sich in Poes Erzählung zu einem ungeheuerlichen *dance macabre* gewandelt: Die Camouflage des schaurig Bizarren beherrscht die Szene, als eine Figur erscheint, die selbst bei den Libertins des Gelages die Grenzen des Geschmacks überschreitet: „Doch der Vermummte war so weit gegangen, die Urgestalt des Roten Todes anzunehmen.“<sup>48</sup> Die Gesellschaft will sich auf den stürzen, der sie auf die Welt außerhalb ihres Festes verweist, die zu verdrängen der Zweck des Maskenballs ist, doch „indem sie den Vermummten packten, diesen hohe Gestalt aufrecht und reglos stand im Schatten der Uhr aus Ebenholz, befahl ein unaussprechlich' Grauen sie, da sie die Grabeslaken und die leichen-gleiche Maske, die sie so rüde ungestüm anfaßten, unbewohnt fanden von jeglicher greifbar Gestalt.“<sup>49</sup> Es war der rote Tod, der in der Maske des Maskierten auf dem Ball erschienen ist. Nur in dieser Form kann die Strategie der Camouflage, so unsere These, heute noch funktionieren.

b)

Wer camoufliert, so könnte man sagen, weiß zwar nicht genau, was er mit seiner Camouflage bewirkt, dafür aber immer genau, was er mit ihr will. Der

Camoufliierende“ ist nicht auf Verständigung, nicht auf Kooperation, nicht auf Einverständnis aus, im Gegenteil: Zur Erreichung seiner Ziele muß er bestimmte Teile dialogischer Bezüglichkeit schlichtweg ausschalten (da er sie nicht vernichten kann). Oder er muß durch Vorspiegelung falscher Tatsachen einen dialogischen Austauschrahmen schaffen, der voll unter seiner Kontrolle ist. Er muß doppelte Kontingenz ausschalten, ohne daß der andere dies merkt, und sich weiterhin so verhalten, als wäre auch er weiterhin der doppelten Kontingenz ausgesetzt. Er muß Intransparenz intransparent in seinem gleichwohl weiterhin transparent erscheinenden Verhalten und Handeln unterbringen. Er muß sein Versteck versteckt halten. Er muß, letztenendes, die Rezeptionssituation und die Rezipienten selbst als Bestandteile seines Produkts oder Werks unbemerkt einschleusen, unbemerkt, weil die Camouflage davon lebt, daß ihre Rezeption und ihre Zeit fürs Rezipieren eindeutig als Dimensionen, die auf der anderen Seite künstlerischer oder ästhetischer Codierung aufgehoben sind, wahrgenommen werden. Das gilt erst recht für die sich selbst als Camouflage markierende Camouflage, die das materiale Substrat des Werks einzig als Träger benutzt, um doch eigentlich nur die gängigen Wahrnehmungs- und Unterscheidungssettings der Zuschauer und Zuhörer als Mittelpunkt der Aus- und Infragestellung zu „thematisieren“, und einen kunstcodefreien Zeitraum, eine Zeit jenseits der ‘Achtung: Kunst’- Situation bereitstellen muß für die oftzierte „Zeit zum Begreifen“: Denn diese Zeit zum Begreifen fällt nicht mehr ins System Kunst, sondern in das der Kognition.

Die Wirkung solcherart Verhaltens- und Bezügli- cheitsorganisation ebbt jedoch sehr schnell ab: In Verkehrsformen strategischer, interessen- und machtpolitischer Machart rechnet alter wie ego damit, daß alter und ego verstecken bzw. etwas nicht so meinen, wie sie es dartun: Das gegenseitige Verdächtigen, der andere versteckte, tarne seine wahr-

ren Absichten, entlarvt zwar nicht, *was* da versteckt wird, nimmt aber den Beteiligten durch die gewisse Annahme, *daß* versteckt wird, eine gehörige Portion an Unvorsichtigkeit weg: Beide, der Camouflierer und der der Camouflage Ausgesetzte (der ja auch camouflieren kann) verkehren miteinander vom Boden der Selbstverständlichkeit aus, daß der andere nicht das meint, was er sagt (tut, zeigt, unterläßt etc.).

Kniffliger wird es, wenn die Camouflage nicht dem Motto „Intransparenz schützt vor Transparenz“ folgt, sondern davon ausgeht, daß Transparenz der beste Schutz vor Transparenz ist; also so tut, als habe sie nichts zu tarnen, eben weil sie ihr Verstecken (das gleichzeitig ihr Verstecktes ist) zur Schau stellt. Kommunikationstheoretisch hat dies am Begriff der Aufrichtigkeit nicht nur Lionel Trilling, sondern auch Luhmann sehr packend umschrieben: „Man braucht nicht zu meinen, was man sagt (zum Beispiel, wenn man ‘guten Morgen’ sagt). Man kann gleichwohl nicht sagen, daß man meint, was man sagt. Man kann es zwar sprachlich ausführen, aber die Beteuerung erweckt Zweifel, wirkt also gegen die Absicht. Außerdem müßte man dabei voraussetzen, daß man auch sagen könnte, daß man nicht meint, was man sagt. Wenn man aber dies sagt, kann der Partner nicht wissen, was man meint, wenn man sagt, daß man nicht meint, was man sagt. [...] Man kann sich irren, man kann den anderen täuschen; aber man kann nicht davon ausgehen, daß es diese Möglichkeit nicht gäbe.“<sup>14</sup> Camouflage, die in Transparenz gearbeitet ist und also so tut, als meine sie das, was sie zeigt, darstellt und ausdrückt, tut also so, als gäbe es zumindest für ihren Fall nicht die Möglichkeit des Irrns oder Täuschens: Sie läßt den ihr Ausgesetzten mit der Frage „Ist das ernst gemeint?“ zurück, stößt ihn also in eine Art Oszillieren hinein, und erfüllt damit als Camouflage ihr Ziel, nämlich: Beizutragen an der Aufhebung der normal klaren Trennung zwischen Wahn und Wirklichkeit. Sie will kommunizieren, daß sie

es so meint, wie sie es *darstellt*: und *stellt* damit Inkommunikabilität *her*, von der nicht mehr eindeutig gesagt werden kann, daß sie gemeint ist.

Gänzlich verwirrend wird es jedoch, wenn man die Camouflage weniger auf eine interaktionistische resp. kommunikationstheoretische Weise in den Blick nimmt, sondern auf eine Weise, die denken läßt, daß es so etwas wie Täuschung, Verbergung gar nicht gibt. Darum wird es im Folgenden gehen.

## 2) Die Aversion der Camouflage gegenüber Selbstreferenz

Wir gehen also vom Begriff der Camouflage aus, nicht von der Bedeutung und Technik der Camouflage in oder für Musik. Denn Camouflage ist für uns kein Artefakt der Wahrnehmung, sondern eins der Verarbeitung von Wahrnehmung: sie gehört demnach in den weiten Bereich der Soziokultur, nicht in den der physikalisch-biologisch-chemisch-neurologischen Natur des Menschen. Denn Erkennen gibt es nur bei gleichzeitiger Möglichkeit des Sich-Irrns; das Leben oder das Gehirn oder die Wahrnehmung können sich aber nicht irren, weil nichts negativ *sein* kann, sondern „nur“ negativ gedacht *werden* kann (das war die große Strategie Hegels: beim Negativen zu verweilen).

Befaßten wir uns mit musikalischer Camouflage, dann müßten wir aufs Ohr kommen, auf die Akustik, auf die Indifferenz der Codierung im Gehirn usw., uns dem Problem der Schwerkraft menschlicher Harmonik zuwenden. Thema wäre dann etwa die physiologische Grundlage der „Schönheit“ harmonischer Klänge im Verhältnis zu ihrer musikalischen Überlistung resp. Tarnung etwa qua atonaler Musik. Thema wäre: daß wir, um einmal etwas zu hören, schon dreimal gehört haben müssen, nämlich mit dem Innenohr, dem Mittelhirn (Talamus) und der Hirnrinde; daß die Doppelabbildung

musikalischer Schallbilder im „Steinzeitgehirn“ (Talamus) und in der Hirnrinde erst eine emotionale Tönung beim Hören schöner Musik bildet; daß das Ohr selbst ein harmonischer Analytiker ist“ usw.

Wir fragen uns statt dessen, was mit der Camouflage passiert, wenn sie unter abstrakte und begriffliche Unterscheidungsgeräte gehalten wird. Die Camouflage erweist sich dann als dezidiert moderne Strategie, aktiv den Tatbestand zu verunsichtbaren, daß überhaupt nichts da ist, was camouliert wird, außer: der Camouflage. Modern ist sie deswegen, weil ihr Wirkkreis eindeutig innerhalb der ersten 3 von 4 Phasen liegt, die Baudrillard einmal im Rahmen der Simulation der Repräsentation als Simulakrum für das Bild unterteilt; erst in der vierten Phase verweise das Bild auf keine Realität, sei sein eigenes Simulakrum, und gehöre nun endlich der Ordnung der Simulation an.<sup>13</sup> Die Prozedur einer Simulation oder einer Dissimulation (das wird noch zu klären sein) zwingt uns, dem, was als Präsenes invisibilisiert und was als Absentes visibilisiert wird, eine härtere, realere Realität zu unterstellen als der Prozedur, dem Prozessieren, der Gegenwart des Tarnens, des Camoulierens. Durch die Produktion dieser alten Differenz zwischen fiktiver und realer Wirklichkeit sieht die Camouflage davon ab, daß sie das konstruiert, von dem sie den Eindruck erzeugen möchte, daß es letztlich gegebene, vorhandene, reale Positivität ist, auf der auch sie als Camouflage-Zeit ruht.

Qua Negativbestimmung dessen, was als reales Objekt, als wirkliche Wirklichkeit, als Unverborgenes, als vielleicht „betäuschungsimmunnes“ Unvermitteltes zu bezeichnen ist, versucht die Camouflage zu vertuschen, daß mit jedem Versuch, ebendiese reale Positivität eines realen, eines uncamoulierten Objekts zu fassen, dieses Objekt zwischen den Fingern zerrinnt: „Es ist reiner Schein, der nur im Schatten, als Gescheitertes, als Nicht-Realisiertes,

bestehen kann, ein rein schimärisches Wesen, das Versprechen seiner selbst, ein leerer Ort, den die Struktur umschließt. [...] ; seine ganze Wirklichkeit liegt in seinen Effekten.“<sup>14</sup> Zu diesen Effekten zählt eine Camouflage, die so tut, als sei die Wirklichkeit des von ihr Maskierten außerhalb ihrer selbst, zeitlich wie material.

Am klarsten (vielleicht auch am simpelsten?) findet sich dieser Gedanke in Baudrillards Auslassung über die Bedeutung Disneylands: „Disneyland existiert, um das 'reale' Land, das 'reale' Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren (ein bißchen so, wie die Gefängnisse da sind, um zu kaschieren, daß das Soziale insgesamt in seiner banalen Omnipotenz eingekerkert ist). Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real. [...] Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), sondern darum, zu kaschieren, daß das Reale nicht mehr das Reale ist, um auf diese Weise das Realitätsprinzip zu retten.“ Und, auf den Punkt bringend: „Das Imaginäre von Disneyland ist weder wahr noch falsch, es ist eine Dissuationsmaschine, eine Inszenierung zur Wiederbelebung der Fiktion des Realen.“<sup>15</sup> - Das ist also die These: Die Camouflage existiert nur noch in bezug auf sich selbst. Indem sie auf einer ersten Ordnung alles daran zu setzen scheint, Gestalt werden zu lassen, wie wenig eindeutig, wie wenig klar, wie wenig wirklich, wie beliebig setzbar das ist, was als scheinbar Beständiges schon in den Hintergrund gerückt ist, vor dem wir mit unseren Sinnen und unserem Denken Figuren gestalten, zementiert sie auf einer zweiten Ordnung eine Art sich selbst voraussetzende Wirklichkeit, von der aus sich überhaupt erst Versuche der Fiktionalisierung, der Tarnung von Wirklichkeit abheben können.

Camouflage täuscht darüber, daß sie nichts mehr außer sich selbst zu täuschen vermag. Sie ist demgemäß selbstreferenzaversiv. Mehr noch: War sie



einst zumindest im künstlerischen Code-Universum mit an der Spitze subversiver Mittel zu finden, ist Camouflage heute beinahe schon Garant subversionsfreier Auseinandersetzungen, einfach weil sie qua ex-negativo-Bestätigung einem Wahrheits- und Realitätsprinzip dient, das seine Macht immer und immer nur durch Verneinung, Kritik, Anfeindung, Täuschung, Fiktionalisierung, Tarnung sichern konnte. Camouflage spielt noch in einem Spiel, dessen Markierungen an den Begriffen Falschheit/Richtigkeit, Wahrheit/Unwahrheit, Reales/Imaginäres, Echtes/Täuschendes festgemacht sind; ein Spiel, das z. B. für die Photographie seit der Perfektion vollständig computergenerierter Bilder, also der Unmöglichkeit des Bildertäuschens durch vollständige Möglichkeit des Bildertauschens, schon nicht mehr gilt. Camouflage, so darf man vielleicht illustrativ pointieren, versucht spielerisch den Nachweis zu führen, wie unecht gewöhnlich wahrgenommene Weihnachtsmänner sind, und tut dabei so, als gäbe es so etwas wie einen echten Weihnachtsmann.

War es einst gefährlich, mit gewohnten Wahrnehmungsmustern zu spielen, weil dabei Getarntes zum Vorschein zu kommen vermochte, was bisheriges Vertrauen zerstörte, so wird heutzutage im Gegenteil Vertrauen aufgebaut durch enthüllende/verhüllende Camouflage, die den Gedanken verdunkelt, daß hinter ihr gar nichts ist. Camouflage, einst Partisanin gegen das Realitäts- und Wahrheitsprinzip, ist heute degeneriert zu einem delektablen Unterhaltungssessoire, zu einem Hofnarr der sich immer noch majestätisch gerierenden Unterscheidungseinheit namens „Wirklichkeit/Wahn“.

### 3) Die Repression einer Repression

In dem Roman „Der futurologische Kongreß“ (FFM 1979, zuerst 1972, p107ff.) von Stanislaw Lem klärt ein Professor Trottelreiner den Romanhelden Ijon Tichy über Fortschritte der Pharmakolo-

gisierung von Wirklichkeitswahrnehmung auf. Zuerst, so der Professor, gab es Narkotika, die das Verhältnis des Menschen zur Welt veränderten. Dann kamen die Halluzinogene: sie verwirrten und verschleierten die ganze Welt. Die Maskone aber, jüngstes Produkt der Chemaskierung, fälschen die Welt. „Bei Eintritt ins Gehirn vermögen entsprechend synthetisierte Maskone jedes beliebige Objekt der Außenwelt so geschickt durch Scheinbilder zu verhüllen, daß die chemaskierte Person nicht weiß, was an dem Wahrgenommenen echt und was vorgetäuscht ist. Freund, wenn Sie einen Blick auf die Welt werfen, die uns *wirklich* umgibt, nicht auf diese durch Chemaskierung [durch symbolische Ordnung; B.T.] geschminkte - Sie wären entgeistert!“ Es kommt dann dazu, daß Tichy ein Gegenmittel gegen Psychemie einatmet („das ist Antich, aus der Gruppe der Wachpulver“) und die Wirkung so beschreibt: „[...] da verschlug es mir den Atem [die Sprache; B.T.]: der herrliche Saal mit Majolikawänden, Teppichen, Palmen, prunkvoll schimmernden Tischen und einem im Hintergrund postierten Kammerorchester, das uns zum Bratengang aufgespielt hatte - das alles war verschwunden. Wir saßen an einem nackten Holztisch in einem Betonbunker; unsere Füße versanken in einer arg zerschlissenen Strohmatte. Musik hörte ich weiterhin. Aber wie ich nun merkte, entströmte sie einem Lautsprecher, der an einem rostigen Draht hing. Die kristallschillernden Kandelaber hatten verstaubten kahlen Glühbirnen Platz gemacht. Doch die gräßlichste Wandlung war auf dem Tisch vor sich gegangen. Das schneeige Tafeltuch war fort; statt der Silberschüssel, worin auf knusprigem Brot das Rebhuhn geduftet hatte, stand vor mir ein Teller aus Stein- gut; darauf lag ein unappetitlicher graubrauner Breiklumpen; er blieb an der Zinn- gabel kleben, deren edler Silberglanz gleichfalls erloschen. Zu Eis erstarrt, blickte ich auf die Scheußlichkeit, die ich mir eben noch hatte schmecken lassen, entzückt von dem Knistern der gebräunten Geflügelhaut

[...] Was ich für die Wedel der Palme in einem nahen Kübel gehalten hatte, das waren in Wirklichkeit die Bänder der Unterhose eines Individuums, das zusammen mit drei anderen dicht über uns hockte, nicht auf einem Treppenabsatz, eher auf einem Wandbrett - so schmal und eng war das Gestell. Überall herrschte nämlich unerhörtes Gedränge. Die Augen wollten mir schier aus den Höhlen treten, als das entsetzliche Bild erzitterte und sich wieder zu verwischen begann, wie vom Zauberstab berührt. Die Hosenbändchen neben meinem Gesicht ergrünten und wurden wieder zu blättrigen Palmzweigen; [...] die schmutzige Tischplatte wurde weiß wie von erstem Schnee. [...] Ich blickte auf meine Füße; das Stroh verwandelte sich in Perser. Die Welt des Luxus [d.i. die einzig menschlich aushaltbare; B.T.] hatte mich wieder; schwer keuchend startete ich auf die üppige Rebhuhnbrust, *unfähig zu vergessen, was sich darunter tarnte* [kursiv von mir, B.T.]“. „Nun erst beginnen sie die Wirklichkeit zu erfassen“, flüsterte Trottelreiner vertraulich.“

Trotz aller Grauenhaftigkeit: das setting dieser Szene ist optimistisch. Es geht davon aus, daß Wirklichkeit so etwas wie einen Kern besitzt, der weder durch Chemaskierung noch viel wichtiger, durch De-Chemaskierung tangierbar ist. Es geht davon aus, daß es noch einen Draht, eine Unvermitteltheit gibt zwischen Wirklichkeitstatbestand und Wirklichkeitstatbestandwahrnehmung. Je vakanter, je beliebiger sich die Verkopplungen von Bildern der Wirklichkeit mit der Wirklichkeit der Bilder dartun, desto stärker wird hier die Überzeugung, daß es noch eine Verkopplung gibt, die für etwas wie eine 1-zu-1-Abbildung entsteht. Diese Abbildungssituation, diese Entsprechung der Wirklichkeit und Gegenwart des Wahrnehmungsprozesses mit der Wirklichkeit und Gegenwart der Wahrnehmungsgegenstände (als eine Art passive Synthesis à la Kant), läuft nicht mehr einfach über Kontemplation, über so etwas wie ein buddhistisches Achtsamkeitsritual oder

über Versenkung, sondern über die Repression einer Repression. Die Verhinderung des Zugangs zur reinen, realen Wirklichkeit wird verhindert; das blockierende Chemaskieren (die Maskone) wird durch ein weiteres Chemaskieren (Antich) blockiert. Dieses Blockieren der Blockade funktioniert bei Lem nur in einer Zeitoase, also nur kurzzeitig, als eine Art Drein- oder Zugabe, als Flüchtiges, das nicht zeitimmun ist - und ist doch der Aufenthaltsort für etwas, das man Wahrheit zu nennen pflegt.<sup>6</sup>

Der Focus dieser Textstelle, daß nämlich der Held Einlaß findet in eine Kurz- oder Flüchtigkeits-Zeit, in der er *unfähig wird zu vergessen*, was sich unter der Lang- oder Beständigkeits-Zeit alles tarnt, hat seine (darf man sagen: komische?) Entsprechung im Verhältnis von Vergessen und Erinnern, betrachtet aus einer systemtheoretischen Perspektive: „Ein System, das über Gedächtnis verfügt, diskriminiert laufend zwischen Vergessen und Erinnern. Es ist strukturell (und zwar durch das Gedächtnis selbst) genötigt, ständig zu vergessen, um Kapazitäten für die Neuaufnahme von Information freizubekommen, denn vollständiges Erinnern würde in kürzester Zeit zur vollständigen Selbstblockierung führen. Aber diese Leistung der Repression kann ausnahmsweise inhibiert werden, wenn es sich aus externen oder internen Gründen anbietet, Identitäten zu kondensieren und bei Bedarf aufzurufen. Erinnerung ist also eine reflexive Leistung, ist Repression der Repression, denn nur so kann das System sich auf dem Laufenden halten.“<sup>7</sup> Was einen bei Luhmann auf dem Laufenden hält, treibt einen bei Lem fast in die Erstarrung, in die Kataplexie, wirft einen um, führt einen nicht dazu, nun endlich die Wirklichkeit zu erfassen, sondern eher dazu, von der unvergeßlichen Wirklichkeit erfaßt zu werden. Ist bei Luhmann die zeitweilige Unfähigkeit, zu vergessen, Garant für den Realitätsgehalt des Prozessierens der System-Umwelt-Differenz des Systems, so bei Lem Garant für die Gewißheit, daß eben dieses Prozessie-

ren nur deswegen funktioniert, weil es in einen vollständig getarnten, vorgetäuschten Wirklichkeitshintergrund eingebettet ist.

Gute Camouflage schafft es, für einen mehr oder weniger langen Moment die Vorgetäuschtheit des Wirklichkeitshintergrundes als fiktive Figur vor-, und die fiktive Figur des Camouflierenden als Hintergrund einzustellen; sie schafft es so lange, wie die berühmten autoreflexiven Potentiale der Kunst nicht auf sich treffen. Treffen sie auf sich, dann ist es vorbei: Man schaut plötzlich auf die Uhr, hat Hunger, denkt an den Nachhauseweg usw. Man tritt aus der Camouflage-Zeit aus und wieder in die der „Normalität“ ein, wissend, daß diese Grenze aus/ein jetzt, noch mit der Camouflage-Erfahrung im Gesicht, mit mehr Verdacht als sonst bedeutet werden kann, aber auch wissend, daß morgen wieder ein anderer Tag ist.

#### 4) Dissimulation, Dissimulation, Dissemination

Nach dieser Kontextierung der Camouflage kann man mit einem vermeintlichen Wortspiel fortfahren, das sich wie selbstverständlich ergibt, hört man das Wort Camouflage mit postmodernen Aufnahmegeräten ab: Camouflieren gehört zu den modernsten Mitteln der Verdunklung einer Einsicht, die da lautet: daß alle Versuche, entweder etwas zu dissimilieren oder zu assimilieren, Strategien sind, die der soziokulturellen Materie eigenen Dissemination zu dissimulieren. Wer camoufliert oder einer Camouflage aufsitzt, verkennt (nach der postmodernen Aufnahmeart), daß auch noch so sublimen entähnlichungs-, täuschungs-, vertauschungs- und differenzbestimmte Vorhaben letztlich Filialen einer höheren Art des Verbergens sind: daß es nämlich nichts zu verbergen gibt resp. das Nichts zu verbergen gilt. Die Gegenwart einer Tarnung garantiert (ohne daß wir das wollen oder nicht wollen können) die Annahme eines Abwesenden hinter der Tar-

nung als eigentliches movens der ganzen (Staats-)Aktion. Camouflage tut so, als läge es in der Entscheidungsgewalt bestimmter Akteure, wählen zu können zwischen zwei Formen der Wirklichkeit: der präsenten, anwesenden, sichtbaren, gegenwärtigen Tarnungs- und Verbergungswirklichkeit, und der noch unnachvollziehbar repräsentierten, abwesenden, unsichtbaren, nicht gegenwärtigen (sondern meist zukünftigen, enttäuschten) Wirklichkeit.

Eine geniale Narrativierung dieser Wahlfreiheit gibt das Hörspiel „Der Simulant“ von Wolfgang Graetz, das die Perfidie eines solchen Versuchs „nach“ Objektivität oder gar Wahrheit zeigt, die über den camouflierten Umweg in Sicht kommt: Wahrheit wäre logisch oder zumindest soziologisch an Verkennung, an Nichtintersubjektivität gebunden. Im Hörspiel geht es darum, das Verhalten eines Menschen in einem Atombunker während und nach einer atomaren Katastrophe zu erforschen. Der Proband ist (in der Überzeugung, schon Versuchsperson zu sein) einige Tage mit Funkverbindung zu den Experimentatoren in einem Atombunker. Die Verbindung wird abgebrochen, und schon bildet er sich ein, nicht mehr bloß als Versuchsperson in diesem Bunker bzw. in diesem Experiment zu sein, sondern als Mensch, der einer atomaren Katastrophe im Atombunker beiwohnt (er führt also den Kontaktabbruch auf Katastrophe zurück). Genau in diesem Moment, als sich die Person nicht mehr als Objekt eines Experiments versteht, wird sie zum Objekt des Experiments. Genau in dem Moment, als aus Sicht der Versuchsperson das Experiment aufhört, beginnt es. Das Experiment beginnt, weil die Experimentatoren beim Probanden den evidenten Eindruck einer Wirklichkeit (hier: die Katastrophe) erzeugen konnten, der auch die Experimentatoren selbst willenlos ausgesetzt sind. An die Objektivität kommt man hier nur mittels perfidester Täuschung (Simulation) heran. Die eindeutige Position der camouflierenden Experimentatoren, die letztlich doch alles im Griff

haben, läßt sich heutzutage wohl nur noch in fiktionalen Wirklichkeiten wie dem Hörspiel denkend einnehmen; für die reale Wirklichkeit des Künstlers ist sie uneinhol- und wahrscheinlich unbezetzbar geworden.

Gelungene Camouflage beginnt da, wo Rekonstruktionsversuche der ihr Ausgesetzten, also der Rezipienten, aufhören, eindeutig eine Intention, eine gewollte Absicht, eine Ursache auszumachen. Das camouffierte Präsentierte wird im strengsten Sinne herrenlos, willenlos; es wird zum Stachel des Wahrnehmenden, der nicht mehr in der Lage ist, Wahrgenommenes direkt zu disziplinieren mit der selbstgewissen Frage "Was soll es bedeuten?", weil es Produkt eines Absichtsuniversums ist: und sei es nur dasjenige eines Künstlers, der in seinen Produkten dezidiert Absicht vernichtet wissen will. Gelungene Camouflage heißt: Der Hörer verliert das Vertrauen in die Befragbarkeit des Werkes und das Vertrauen in die Deduzierbarkeit des Gehörten aus den Vorstellungen des Autors. Er sieht sich auf sich rückgeworfen. - Der Gegner der Camouflage ist also die Deutbarkeit des ihm Vorgesetzten; will Camouflage gelingen, muß sie es schaffen, die Frage nach der Bedeutung des vorgestellten, begrenzten „Kunstwerkes“ abzulösen durch die Frage nach der Bedeutung der gerade gegenwärtigen sozialen Situation, in der das Camouffierende und die dem Ausgesetzten nicht mehr durch irgendeinen Code getrennt sind. Das Ziel der Camouflage: Der Wahrnehmende tritt in Gegnerschaft zu seinen Haftungen des Bedeutens, erkennt die kontingente Bezüglichkeit zwischen Wahrnehmungsgegenstand und dem, was er dafür empfindend, hörend, reflektierend, sehend, letztlich konstruierend hält. Überzeugt Camouflage, dann versetzt sie den ihr Ausgesetzten in die Lage, innerhalb dieser Zeit, in der die Frage nach dem Was der Wahrnehmung mit der Frage des Wie des Wahrnehmens zu tanzen beginnen, selbst zu oszillieren zwischen admiratio und reductio, also zu schwanken zwischen

einem In-die-Wahrnehmung-Fallen und einem Von-Wahrnehmung-strikt-Absehen. Das ist modern und konnte durchaus in einer moralischen Superintegrität verortet werden, wie sie -mal wieder - Adorno paraphrasierte: „Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen. Treue hält sie den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.“<sup>18</sup>. Wenn Kunst experimentelle Erwidern der nicht mehr direkt eingehenden Erfahrung einer zerplatzenden Wirklichkeit zu sein beabsichtigt, dann war es konsequent, gleichsam die Erfahrungsverarbeitungsformen mit platzen zu lassen: nur so, also qua operationaler Negativität, wurde einsehbar, wie wenig einsehbar, wie wenig wirklich das ist, was Wirklichkeit geheißt.

Aber was und wie ist wirklich Wirklichkeit? Eine alte Frage, die keine neuen Antworten mehr zu provozieren scheint. Für den Radikalen Konstruktivismus oder die operative Beobachtertheorie, die nur noch nach dem Wie und nicht mehr nach dem Was zu fragen gewillt sind, ist der Unterschied zwischen fiktionaler und wirklicher Realität operational überhaupt nicht mehr auffindbar. Die operationale, Pro- und Retentionen Aufenthalt bietende Gegenwart der Feststellung gegenwartsbefreier, zeitraumbefreier und vom Zwang zur Anwesenheit befreier Wirklichkeit als Hauptelement der theoretischen Betrachtung zu wählen heißt definitiv, auf Begrifflichkeiten verzichten zu müssen, die durch ihren Einsatz so etwas wie eine Markierbarkeit von Grenzen zwischen Täuschung und Enttäuschung, Verbergung (Prozeß) und Verborgenes (abwesende Wirklichkeit), Fiktion und Realität, Imagination und Realisation imaginieren. Was mit dieser Denkweise auf dem Spiel steht, ist das Diktum, daß „die Schlüsselposition des Subjekts in der Erkenntnis die Erfahrung ist, nicht die Form“<sup>19</sup>.

Man könnte diesem paradigmatischen

Verneinen der Möglichkeit, daß Simulation, Dissimulation etc. als Strategien realer Wirklichkeit benutzt werden können, leicht mit unakademischer Verve begegnen: 'Jeder Satz, dessen Aussage auf sich hält, hat zu tun mit dem, was wirklich ist, egal, ob die Wirklichkeit sich jenseits des Denkens und Schreibens des Satzes aufhält oder nur im Akt des Aussagens. Noch die frei erfundenste, also die nicht gefundene Aussage hat Anhalt bzw. anhalten müssen in der einen Wirklichkeit, in der wir essen, atmen, steuern zahlen, sterben, töten oder fern sehen.' Die Bemühungen, die Wirklichkeit in in sich inkommensurable Welten zu splitten, um dem Zerbröseln der großen vereinheitlichenden Beschreibungsprogramme von Wirklichkeit ein quasi retardierendes Moment beizugeben, sind an ihr Ende gekommen, das sich nun zum Glück auch theoretisch einholt: All die Relativisten, Neonomologen, Systemtheoretiker und Radikalen Konstruktivisten bekennen nun - freilich nicht explizit - öffentlich, was jedem einzelnen von ihnen etwa nach dem Ausschalten des Computers, an dem sie schreiben, selbstverständlich dünkt: das Bier, das sie trinken, der Fernsehapparat, den sie einschalten, das Telefon, durch das sie sprechen, die Kneipe, in die sie gehen, das Buch, das sie noch anlesen: alles ist in der gleichen Wirklichkeit. Und dies nicht nur für sie: für alle. Die Welten der Wirklichkeit sind anders, unbestreitbar: Die einen gehen essen, andere werden erschossen; die einen flanieren, die anderen laufen um ihr Leben; die einen arbeiten am Schreibtisch, andere unter barbarischen Zuständen; die einen versuchen zu denken, die ändern sich zu betäuben. Man darf hier getrost fortsetzen und damit dem Vielen Reverenz erweisen - manchem wird sicher die Differenz Arbeit/Kapital fehlen in der Aufzählung -: gewiß ist allen Welten, daß sie sich in der Welt geistig-kultureller Lebensformen, in der Sozialität, in der Gesellschaft, in der zweiten Natur, in der wissenschaftlich-technologischen Zivilisation oder wie dergleichen Umschreibungen für den Umstand, daß

hier auf den Menschen konvergiert wird, aufhalten.

Bleibt man aber gleichsam im Reservat theoretischen Reflektierens und möchte auch hier den Gehalt der Erfahrung als movens aller applizierten Formen behalten, dann wird die Gegenrede kompliziert. Auch die Camouflage muß sich daraufhin befragen lassen, ob sie als Modus der Subversion, des Wirklichkeit-Testens, des Kontingent-Machens nicht schon längst antiquiert ist, wenn es stimmen sollte, daß die Wirklichkeit längst schon Strategie der in Indifferenz grundierten Simulation sei. Von einer Agonie des (nichtlacanschen) Realen<sup>20</sup> auszugehen heißt, Camouflagetechniken der Affirmation zu subordinieren, heißt, der Camouflage zuzusehen als etwas, das so tut, als ob es noch ein „Als-ob“<sup>21</sup> zu inszenieren fähig sei, während doch schon lange dasjenige, das sich nur hinter dem „Als-ob“ zu verstecken weiß, sich in die Prozedur der Als-ob-Inszenierung verwandelt hat.

Der Sicht, daß Camouflage nicht nur nichts verbirgt oder täuscht und damit dem Verborgenen, dem Getäuschten erst ein Wirklichkeits-, ein Vorhandenseitszertifikat ausstellt, sondern eine Angelegenheit reiner Selbstreferenz ist, die ihr selbst verborgen bleibt, so daß sie weiterhin so tun kann, als gäbe es etwas zu verbergen (während doch nur eines verborgen bleiben muß: daß es nichts mehr zu verbergen gibt), dieser Sicht könnte man leicht etwas folgen-der Art entgegenen: 'Affirmation heißt, jeglichen normativen, kontextuellen, sozialen und vorallem politökonomischen Hintergrund, der letztlich nicht zu hintergehen ist, als oppositionell zur Selbstschaffung zu akzeptieren, also als nicht überwindungsbedürftig. Sie ist die Hoffnung, daß solcher Hintergrund, der zumeist in Systemen auftritt, durch Implosion, durch Übersättigung, durch Affirmation sich auflöst in eine vieldimensionale Unbezüglichkeit, Unvereinbarkeit und Differenziertheit, die nicht nur Entropie, sondern Negentropie

erschaffen. Leerlaufende Biographien in einer sozialen Wüstenlandschaft als Figuren eines Hintergrundes, der durch technokratische, systemische, kapitalistische Texte, Mächte und Strukturen aufgebaut ist: Das ist der Rahmen eines Denkens, das, wie es J. Ph. Reemtsma für das sozialistische Denken konstatiert, seinen geschichtlichen und seinen subjektiven Bezugsrahmen verloren hat.

„Nicht wir selbst haben theoretisch den Gebrauchswert aufgegeben, das System hat ihn vielmehr durch Überproduktion zur Strecke gebracht. (...) In der übertriebenen Überspannung einer ununterbrochenen Zirkulation und einer unaufhörlichen Aktualität verlieren die Gesellschaften den Faden ihrer Entwicklung... Die Zähler der Geschichte sind im Osten beim Kommunismus, im Westen bei einer in ihrem eigenen Auswuchs gefangenen `libertären` Gesellschaft stehen geblieben. Unter solchen Umständen gibt es für originelle politische Strategien überhaupt keinen Einsatz mehr. (...) Wie in einer verallgemeinerten entropischen Bewegung des Jahrhunderts zerfällt die anfängliche Energie langsam in immer feinsinnigere Verzweigungen strukturaler, pikturaler, ideologischer, linguistischer, psychoanalytischer Umwälzungen - die letztendliche Konfiguration, die der `Postmoderne`, bezeichnet ohne Zweifel die heruntergekommene, die künstlichste, die eklektischste Phase - ; ein häppchenweiser Fetischismus aller partialen Signifikanten, der deutlicheren Idole und Zeichen, die diesem Fetischismus vorhergingen.“<sup>22</sup>

Wozu, nach all den Sätzen, also noch Camouflage? Wozu noch transparente oder auch intransparente Camouflage betreiben und kritisieren, wenn doch schon längst die Ausarbeitung eines psychosozialen Persönlichkeitsprofils vorliegt, das nichts anderes als eine Übersetzung des Camoufierens ins alltägliche Leben und dem dort stattfindenden Ausdrücken, Darstellen, Beziehungknüpfen und Interpretieren zu leisten hat und von Richard Rorty mit

dem Etikett „liberaler Ironiker“ ohn' Unterlaß empfohlen wird als Alternative zur schizoiden Persönlichkeit in der zerfallenden Moderne? Wenn prominente Systemtheoretiker wie Niklas Luhmann und Peter Fuchs beinahe gleichsinnig konstatieren müssen, daß erst durch eine reelle Lüge des Systems Systembildung 'klappt' und die Arbeit des Systemtheoretikers, ja, generell jedes Erkennenden darin liegt, Täuschung auf Zeit hinzubekommen? Wenn schließlich Ranulph Glanville feststellt, daß wir in einer Welt der Interaktion leben, „in der wir distinguierte und exakte Lügen erzählen und nichts anderes erzählen können“<sup>23</sup>? - Wir wissen es, nach dem Gesagten klar ersichtlich, nicht. Aber: Vielleicht kann man es auch nicht wissen oder, weniger fundamental gesagt: Vielleicht ist Camouflage etwas, wovon man nicht sprechen kann.

Aber darüber schweigen muß man nur, um der Musik zuzuhören.

<sup>1</sup> Man kann 'die' auch so beschreiben wie P.Sloterdijk (*Kritik der zynischen Vernunft*, 2Bde., Frankfurt/M. 1983, Bd.2, S. 400): Als etablierte und festgefahrene Menschen, die sich in ihrem Reich des Desillusionismus eingerichtet haben und im postmodernen Kynischen, im Wegwerfen der real wirklichen Aufklärung durchaus erkennen, daß „was Wahres dran ist“, aber mit der Unterdrückung weitermachen. „Sie wissen von nun an, was sie tun“.

<sup>2</sup> J.-F.Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* - In: P. Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion - Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 33-48 (S.48).

<sup>3</sup> Historische Zeit soll heißen: Geschichte als Begriff, der Abstand nehmen kann von den Sequenzen, auf die Zeit begrifflich angewendet wird; Geschichte als Sonderfall des Sonderfalls Zeit innerhalb der Sinndimension (N.Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt/M. 1984, S. 118). Verlangt die Konstitution von Geschichte, den Abstand zur Sequenz zeitlicher Ereignisse zur Reduktion und nichtbeliebigen sinnhaften Kombination von Zeitdimensionen zu nutzen, dann muß gegenwärtig die Abwesenheit der Geschichte konstatiert werden, da Zu- und Rückgriffe auf alles Vergangene und alles Zukünftige völlig unlimitiert und Sinnkombinationen ereignislos zu bleiben scheinen.

<sup>4</sup> 'Wir': Natürlich eine Worthülse. V.Flusser (*Die Schrift*, Göttingen 1987, S. 24) möchte etwa ganz und gar Abschied nehmen von Geschichte als Schreiben von Geschichte: „Erst mit dem Aufschreiben ist das historische Bewußtsein auf Touren gekommen. (...) Wie sich gegenwärtig herauszustellen beginnt, ist das ununterbrochene Aufschreiben, der ununterbrochene und sich zunehmend beschleunigende Fortschritt, eine Sache der Apparate. (...) Infolgedessen können wir den Fortschritt, das historische Denken und Handeln, den Apparaten überlassen, sie tun dies besser. Und wir können uns von der ganzen Geschichte befreien, ihr nur zusehen, uns für ande-

res...öffnen“. Diese Aussage scheint allerdings nicht Flussers Hauptmotiv zu sein, um historisches Denken aufzugeben. Vielmehr scheinen ihn die durch dieses Denken angerichteten Zerstörungen dazu zu bringen (S. 39).

<sup>5</sup> M. Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt/M. 1985, S. 17.

<sup>6</sup> Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, GS, Bd.6, Frankfurt/M. 1982, S. 373.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Werke in 20 Bänden*, hg. von G. Haefs und F. Arnold, FFM 1992, Bd. 16, S. 106.

<sup>8</sup> Edgar Allan Poe, *Das gesamte Werk in 10 Bänden*, hg. von K. Schumann und H. D. Müller, o.O. 1979, Bd.2, S. 695.

<sup>9</sup> a. a. O., S. 697.

<sup>10</sup> Wir meinen damit nicht den per se Doppelcodierung betreibenden und als Doppelagent fungierenden postmodernen 'Künstler' im Sinne Jencks', der, um das Exoterisch-Werden esoterischer Avantgarde-Werte bewerkstelligen zu können, in populäre Verpackungen einsteigen muß und damit auch wieder per se einem Schmuggel-, manchmal auch Schmuddelverdacht ausgesetzt ist.

<sup>11</sup> N.Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt/M. 1984, S. 207f.

<sup>12</sup> Versuche haben nämlich gezeigt, daß die Grundfrequenz im Spektrogramm flankiert wird von einer ganzen Schar harmonischer Formanten, die mit einer Intensität von bis zu 17% der Grundfrequenz auftreten. Verschiebt man nun die Grundfrequenz, dann treten deckungsähnliche Spektrogramme auf, wenn sich die Reizfrequenzen im Verhältnis 1 zu 2 (in der Oktave) und im Verhältnis 1 zu 3 (in der Quinte) halten. Die „pythagoreische“ Harmonie findet also schon im Ohr statt; sie ist im Aufbau der Haarzellen innerhalb der Basilarmembran abgebildet. Kopien dieser Profile werden an die Hirnrinde weitergeleitet, die als zweiter Decodierungs-ort fungiert und zusammen mit der Steinzeithirnerregung die physiologische Grundlage für die obengenannte Schönheit der Klänge bildet.

<sup>13</sup> Die ersten drei sind: Das Bild ist Reflex tieferliegender Realität (Ordnung des Sakraments); das Bild maskiert und denaturiert tieferliegende Realität (Ordnung des Verfluchens); das Bild maskiert die Abwesenheit tieferliegender Realität (Ordnung der Zauberei). J.Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 15.

<sup>14</sup> S.Zizek, *Der erhabenste aller Hysteriker*. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus, 2., erw. Aufl., Wien 1992, S. 78.

<sup>15</sup> J.Baudrillard, *Agonie des Realen*, a.a.O., S. 25; bezogen auf die Produktion von reflexiven Kulturzeichen und Gegenbegrifflichkeiten s. a. N.Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 2., erw. Aufl., 1996, S. 154f.

<sup>16</sup> Mit einer sicherlich nicht mehr ganz stimmigen Unterscheidung von Wahrheit und Täuschung ließe sich demgemäß eine Auffassung von der Beständigkeit und des Sich-selbst-Einstellens nüchterner Wirklichkeit vertreten, die mit der Unterschiebung des Bleibenden als des Wahren den Anfang der Wahrheit als Anfang der Täuschung trans- bzw. deformiert sieht. Es wäre also „ein Fehlschluß, was dauert, sei wahrer, als was vergeht“ (Th.W.Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien, FFM 1970, S. 25).

<sup>17</sup> N.Luhmann, *Kultur als historischer Begriff*, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd.4, Frankfurt/M. 1995, S. 31-54 (S. 45f.).

<sup>18</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Bd.7 d. GS, Frankfurt/M. 1970, S. 293.

<sup>19</sup> Th.W.Adorno, Bd. 10/2 der GS, FFM 1977, S. 752.

<sup>20</sup> J.Baudrillard, *Agonie des Realen*, a.a.O., S. 35ff.

<sup>21</sup> Immer noch Standardwerk: H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf

Grund eines idealistischen Positivismus, Neudruck der 9./10. Aufl. 1927, Aalen 1986.

<sup>22</sup> J.Baudrillard, *Die magersüchtigen Ruinen*, in: D.Kamper/Chr.Wulf (Hg.), *Rückblick auf das Ende der Geschichte*, München 1990, S. 80-93 (S. 89).

<sup>23</sup> Ranulph Glanville, *Objekte*, Berlin 1988, S. 192. Was man tun kann, wenn man dies nicht akzeptiert, so Glanville, wolle er in einem Aufsatz namens „Leere“ erkunden, der sich direkt an den jetzigen Aufsatz anschliesse. Man sieht zwei leere Seiten.



# Camouflage - die Schein- losigkeit des Scheins

Von Sabine Sanio

Lange Zeit bezeichnete man eine der wichtigsten Strömungen der Kunst im 20. Jahrhundert als Anti-Kunst. Dies war insofern treffend, als es bei dieser Kunst - erkennbar etwa in den Werken Duchamps, der Dadaisten und der Surrealisten - ganz ausschließlich darauf anzukommen scheint, daß die gewohnten Erwartungen unterlaufen werden. Die Dynamik des ästhetischen Diskurses soll durch Objekte oder Phänomene beschleunigt werden, die in keiner Weise die üblichen Kriterien für Kunst erfüllen können. Der bekannteste Protagonist dieser Strategie ist Duchamp, andere Dadaisten verfolgten ähnliche Überlegungen, Warhol, die Pop-Art, Cage und Fluxus radikalisierten in vielerlei Hinsicht seine Einsichten.

Heute ist deutlich, daß bei allen denkbaren Einwänden diese Kunstauffassung das Besondere und Charakteristische der Kunst unseres Jahrhunderts ausmacht. Wie produktiv ihre Herangehensweise an ästhetische Phänomene ist, beweist allein, daß sich hier, obwohl seit Dada und Duchamp ständig vom endgültigen Erreichen der Grenze zur absoluten Reduktion des Ästhetischen geredet wird, noch immer Entwicklungen mit neuen, unbekannten und überraschenden Perspektiven beobachten lassen.

Eine der neuesten Strategien findet sich in der Camouflage, im Wörterbuch als „Irreführung, Täuschung, Tarnung“ erläutert. Im Spiel mit dem Verwischen der Differenz von Kunst und Realität ist

es die Strategie der Camouflage, dieses Spiel in die Alltagsrealität selbst zu plazieren. Kunst, die sich heute so oft allein durch ihre wie auch immer verstandene Differenz gegenüber der Realität definiert, geht einen weiteren Schritt auf ihr eigenes Verschwinden zu. Die Strategie der Camouflage insistiert noch einmal auf der Einsicht, daß nur das Publikum die Kunst vor dem Verschwinden bewahrt. Denn es ist das Publikum, das die Kunst - und schließlich auch die der Camouflage - immer wieder und an allen möglichen und unmöglichen Orten entdeckt.

Ganz ähnlich wie eine alte chinesische Geschichte die Vollkommenheit eines Malers damit belegt, daß er schließlich in sein eigenes Bild hineinwandert und darin verschwindet, so versucht diese Kunst, die schon längst keine Abbildung der Realität mehr betreibt, in dieser zu verschwinden. Oszillierend zwischen Anti-Kunst und Camouflage scheint hier allein die in sich schillernde Differenz gegenüber der Realität den Kunstcharakter auszumachen. Doch auch die Kunst der Camouflage kann es nicht lassen, den Rezipienten mit kleinen Hinweisen hinter sich her zu locken. Als treuer Gefolgsmann folgt er ihr auf dem Fuße und sichert zumindest ihre Spuren. Dabei muß es unentschieden bleiben, ob es für den Rezipienten überhaupt noch darum gehen kann, diese Kunst als Kunst zu identifizieren. Degradiert er sich doch damit zum Erfüllungsgehilfe des Künstlers und beschränkt sich darauf, blindlings den von diesem gelegten Fährten zu folgen.

Einen Anhaltspunkt für die Frage nach dem Sinn und Ziel einer Reise, die sich den vom Künstler gelegten Spuren anvertraut, bietet überraschenderweise die aus der klassischen Ästhetik stammende Kategorie des ästhetischen Scheins. Mit Hilfe dieser Kategorie läßt sich nämlich die Kontinuität einer Thematik zeigen, die auch noch bei den aktuellsten Versuchen, die ästhetische Grenze zu unterlaufen, virulent ist. Denn sie bereits begründet sowohl die Diffe-

renz als auch die Ununterscheidbarkeit von Kunst und Realität.

#### Schein - ein Rezeptionsphänomen?

Die Kategorie des Scheins ist eine Wahrnehmungskategorie. Damit verweist sie auf die Dimension, durch die sich die Kunst Hegel zufolge von Reflexion und Philosophie unterscheidet. Insofern stellt Duchamp das traditionelle Kunstverständnis am radikalsten damit in Frage, daß er der sinnlichen Seite der Kunst im Vergleich zu ihrer intellektuellen Dimension jede Bedeutung abspricht.<sup>1</sup> Zugleich stellt jedoch die ästhetische Kategorie des Scheins auch die Wahrheit und Wirklichkeit unserer Wahrnehmungen in Frage. Deshalb kann die Auseinandersetzung mit intellektuellen Fragen in der Kunst ihren Ausgang von den sinnlichen Phänomenen nehmen. Denn die intellektuelle Dimension der Kunst besteht in Strategien, die Vieldeutigkeit dieser Phänomene erkennbar zu machen. Dies geschieht auf der Basis einer Theorie, deren Zentrum die Kategorie des ästhetischen Scheins bildet.

Zwar war es Hegel, der gezeigt hat, daß diese Kategorie wie keine andere in der ästhetischen Theorie der philosophischen Reflexion würdig ist. Dennoch finden sich die für eine Strategie der Camouflage entscheidenden Überlegungen philosophischer Ästhetik zum ästhetischen Schein nicht bei ihm, sondern bei Kant. Denn während es Hegel vor allem darum zu tun war, die schillernde Beziehung des bloß sinnlich scheinenden Kunstwerks zur höheren Wirklichkeit der Idee klarzustellen, geht Kant von der ästhetischen Erfahrung aus. Im Zentrum seiner Überlegungen steht die Erkenntnis, daß die ästhetische Erfahrung ihren Reiz und ihre Intensität in erstaunlichem Maße aus der Schwierigkeit bezieht, das Kunstwerk, als zweiter, gewissermaßen in Parenthese gesetzte Realität von der ersten, ganz handfesten empirischen Realität zu unterscheiden.

In der *Kritik der Urteilskraft* beschäftigt sich Kant mit der Frage, wie wir die ausgezeichneten Wirklichkeitsformen des Schönen und des Erhabenen erfahren. Im Unterschied zu anderen Erfahrungen ist - wie hier am Beispiel des Schönen gezeigt werden soll - ein Moment der Irritation charakteristisch, das sich daraus erklärt, daß sich das Schöne dem Zugriff des Verstandes entzieht und sich die gewohnte Orientierung in der Situation verhindert.

Als Kriterium des Naturschönen, von dem seine Überlegungen ihren Ausgang nehmen, bestimmt Kant die formale Zweckmäßigkeit: Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Diese formale Zweckmäßigkeit ist eine subjektive Bestimmung, die der Einzelne als Übereinstimmung des Gegenstandes mit den eigenen Erkenntnisvermögen wahrnimmt.<sup>2</sup> Durch diese Übereinstimmung treten die Erkenntnisvermögen, nämlich Einbildungskraft, die das Mannigfaltige der Anschauung zusammensetzt, und Verstand, der die Einheit des die Vorstellungen vereinigenden Begriffs herstellt,<sup>3</sup> miteinander in ein , wie es bei Kant heißt, freies Spiel, das zeitlich tendenziell unbegrenzt ist. Voraussetzung dafür ist auf der Seite des ästhetischen Subjekts allein dessen Interesselosigkeit, die einen Zustand der Freiheit gegenüber den Wahrnehmungsgegenständen ermöglicht und in gewisser Weise der formalen Zweckmäßigkeit dieser Gegenstände entspricht.

Diese Rolle der formalen Zweckmäßigkeit im Prozeß der ästhetischen Urteilsbildung erhellt auch Kants Haltung gegenüber dem Begriff des Scheins. Denn der Begriff der Zweckmäßigkeit bezeichnet den schillernden Charakter des Gegenstandes, für den kein Begriff existiert, obwohl alles an ihm auf einen Zweck, der ihm zuzuschreiben wäre, hinweist. Diese paradoxe Unbestimmtheit des ästhetischen Gegenstandes setzt den üblichen Wahrnehmungsprozeß außer Kraft, der den Gegenstand unter einen Begriff bringt und an des-

sen Ende dieser Gegenstand für den Betrachtenden alles Interesse verliert.

Im Gegensatz zum üblichen Subsumtionsprozeß kann Kant zufolge in der ästhetischen Erfahrung trotz des Scheiterns der Subsumtion, die Lust an der bloßen Zweckmäßigkeit, das Spiel der Erkenntnisvermögen über längere Zeit aufrechterhalten. Der Verstand wendet sich immer wieder zurück an die Einbildungskraft, die ihm einzelne aufeinander abgestimmte scheinende Elemente liefert und so die lustvoll erlebte Vorstellung der Zweckmäßigkeit reproduziert. So kommt es zu einer ungewöhnlich genauen Wahrnehmung des Gegenstandes mit allen seinen Qualitäten, und schließlich auch zu einer bewußten Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmungsformen und -fähigkeiten.<sup>4</sup> So erhellt Kants prägnante Konzeption der zwecklosen Zweckmäßigkeit das Oszillieren des Schönen ebenso wie den Begriff des Scheins.

Nach Kant besitzt allein das Genie die Fähigkeit, den Schein der Authentizität des einfach Vorhandenen zu erzeugen. Das Genie entnimmt die Regeln für die Kunstproduktion der Natur, so daß seine Werke im Gegensatz zu den profanen Gegenständen des täglichen Lebens, die immer ihre Funktion zeigen, zwecklos zu sein scheinen. Gelungen ist ein Kunstwerk für Kant deshalb dann, wenn es die Nachahmung des Naturschönen und dessen ausgezeichnete Qualität vergessen macht, indem es eine ästhetische Idee hervorbringt, die als eine „Vorstellung der Einbildungskraft“, wie es bei Kant heißt, „viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständiglich machen kann.“<sup>5</sup>

Wie das Naturschöne läßt sich daher auch das Kunstwerk nicht auf einen Begriff bringen. Dennoch gilt die Kunst bei Kant im Unterschied zum Naturschönen, dem ausgezeichneten Paradigma für das Schöne, nur als Schönes

zweiter Potenz, denn formale Zweckmäßigkeit läßt sich einem intentional hergestellten Gegenstand nicht ohne weiteres zusprechen. Umgekehrt könnte man jedoch die Herstellung eines Gegenstandes, der keinen Zweck erkennen läßt, und dennoch zweckmäßig erscheint, auch als nochmals gesteigerte Paradoxie der formalen Zweckmäßigkeit verstehen. Schönheit und Faszinationskraft des Gegenstandes sind in dieser Paradoxie begründet.

Kant hat gewissermaßen den klassischen Scheinbegriff entfaltet, demzufolge Kunst und Wirklichkeit oder Natur nicht voneinander zu unterscheiden sind. Doch Kant geht es nicht um eine Kunst, die mit der empirischen Realität konkurriert. Zwar soll die Kunst möglichst so natürlich scheinen, wie es die sinnliche Wirklichkeit immer schon ist. Doch es kommt dabei nicht darauf an, den Betrachter über den Status des ästhetischen Objekts als eines von Menschen gemachten zu täuschen. Vielmehr kann die Intensität der ästhetischen Erfahrung gerade durch das Wissen gesteigert werden, daß dieses so natürlich Scheinende ganz bewußt hergestellt wurde.

Von allen ästhetischen Theorien thematisiert diejenige Kants vielleicht am deutlichsten das Moment der Irritation im Prozeß ästhetischer Erfahrung. Diese Irritation resultiert aus der Unbestimmtheit des ästhetischen Gegenstandes und der Interessellosigkeit des ästhetischen Subjekts, aus dem Fehlen von festgelegten Zwecken und Intentionen. Die interesselose und zweckfreie ästhetische Erfahrung gibt Gelegenheit, sich dieser Haltung bewußt zu werden. Zugleich läßt sich im Verzicht auf die gewohnte begriffliche Subsumtion der lustvolle Prozeß einer begrifflosen Wahrnehmung erleben. Diese lustvolle und zeitlich tendenziell unbegrenzte Spiel der Erkenntniskräfte ermöglicht eine Annäherung an vorhandene sinnliche Phänomene.

## Camouflage - Tarnung des Scheins?

Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung, die Kants Einsichten in die Bedeutung der Unbestimmtheit, der Unbestimmbarkeit und der Mehrdeutigkeit für die Kunst fruchtbar zu machen verstünde, könnte auch ein Verständnis für das Vorgehen von Künstlern erreichen, die etwa durch die Verwendung von mit industriell gefertigten Objekten alle gewohnten Rezeptionserwartungen unterlaufen. Denn sie tun nichts anderes, als bei der Frage nach dem Kunstcharakter ihrer Objekte die gleichen unlösbaren Schwierigkeiten einer Subsumtion unter den Begriff auszulösen, wie sie Kant mit Hilfe seines Begriffs der Zweckmäßigkeit ohne Zweck beschrieben hat.

Außer Kraft gesetzt ist dabei allerdings Kants Begriff des Genies, der sich die Regeln seiner Kunstproduktion von der Natur holt. Denn diese Künstler beziehen sich in keiner Weise mehr auf eine wie auch immer als gegeben vorgestellte Natur. Bezugspunkt sind dagegen allein die Vorstellungen des Publikums darüber, wodurch sich ein Gegenstand als Kunst bestimmen lasse. Diesen Künstlern geht es darum, einen Kurzschluß der ästhetischen Rezeption zu provozieren, durch den diese sich allein auf sich selbst, ihre eigenen Erwartungen und Voraussetzungen zurückgeworfen sieht. Sie erreichen dies, indem sie das Schillern zwischen Angemessenheit und Unmöglichkeit begrifflicher Subsumtion allein im Hinblick auf die Frage provozieren, ob der Gegenstand der ästhetischen Rezeption ein ästhetischer Gegenstand, ein Kunstwerk sei. Das Oszillieren ihrer Objekte zwischen Begriff und Begrifflosigkeit entzündet sich allein an der Frage nach ihrem Status als Kunstwerk und der Grenze zwischen Kunst und empirischer Realität. Es sind nur noch und ausschließlich die Erwartungen des Publikums, die die begriffliche Unbestimmbarkeit und damit den ästhetischen Schein dieser Gegenstände produziert.

Gegenstand der künstlerischen Arbeit ist in diesem Moment nicht mehr der Schein des Nicht-Gemachten, vielmehr soll nun der Schein des Nicht-Künstlerischen, von Nicht-Kunst erzeugt werden. Diese Arbeit bezieht sich allein auf die aktuellen Erwartungen, was Kunst sei und wie sie zu sein habe. Darin besteht der Kurzschluß dieser Konzeption, daß sie dem ästhetischen Objekt keine eigene Wirklichkeitsdimension mehr beläßt, so daß sich dessen ästhetische Dimension allein in der Konfrontation mit den überkommenen Erwartungen realisiert.

Man könnte vermuten, diese radikale Reduktion des Scheins auf die Problematik des Ästhetischen selbst müßte den Abschied von der Auseinandersetzung mit der empirischen Wirklichkeit bedeuten, ohne die bis heute keine Kunst denkbar zu sein scheint. Doch das Gegenteil ist der Fall. Denn freigesetzt von allen inhaltlichen Bestimmungen dessen, wodurch sich Kunst konstituiert, kann der Künstler allein in der Auseinandersetzung mit der Realität, in der er ebenso lebt wie das Publikum, an das sich seine Arbeiten richten, die Grenze erforschen, die die Realität davor bewahrt, Kunst zu werden, und die umgekehrt erst Kunst ermöglicht. Wer mit der Grenze zwischen Kunst und Realität spielt, sie unterläuft und verwischt, thematisiert immer auch die Realität selbst, insbesondere aber das, was an ihr den Eindruck des Handfesten und unumstößlich Gewissen einer fraglosen Realität erzeugt. Die Kunst der Camouflage muß daher gerade solche ganz selbstverständlichen Elemente unserer alltäglichen Wirklichkeit präsentieren, da sie besonders geeignet zu sein scheinen, den Kontrast gegenüber den Erwartungen des Publikums und damit die Raffinesse der künstlich verwischten, aber immer noch lesbaren Spur der Kunst noch einmal zu steigern. Kant entwarf seine Theorie des ästhetischen Urteils in einer Epoche, als für die Hochschätzung der Kunst vor allem ihre noch im Schein des Nicht-Gemachten erkennbare Differenz zur Realität verantwortlich gemacht wurde. Diese Dif-

ferenz scheint sich heute, wie Arthur C. Danto meint,<sup>6</sup> zusehends auf das Wissen um den Unterschied zu reduzieren, das Wissen, es gerade mit Kunst zu tun zu haben. Nach Dantos Überzeugung genügt zur Entfaltung der ästhetischen Dimension eines Phänomens das Wissen um dessen Kunstcharakter. Vielleicht ist für die ästhetische Erfahrung wirklich dieses Wissen allein entscheidend. Danto, der an der Qualität des ästhetischen Gegenstandes als Definitions-Kriterium für Kunst festhält, billigt ihr keine Bedeutung für die Entstehung ästhetischer Erfahrung zu. Doch ganz offensichtlich erzeugt dieses Wissen eine Einstellungsänderung gegenüber der Situation, die Danto - Kants Ausdruck der Interesselosigkeit abwandelnd - als *psychische Distanz* zum Geschehen bezeichnet.

Bei der Auseinandersetzung um die Frage, worum es eigentlich geht bei der Suche nach der Grenze von Kunst und Realität, nämlich entweder um eine Eigenschaft der Dinge oder um eine der Individuen, erschwert die Camouflage in einem bisher unbekanntem Ausmaß nicht nur die Möglichkeit, diese Unterscheidung überhaupt zu treffen, auch das Gewinnen der gewohnten psychischen Distanz zum Geschehen wird immer schwieriger. Oder ist es einfach so, daß sie, versehen mit dem Etikett der neuesten Kunst-Bewegung, umgekehrt den Rezipienten dazu zwingt, noch mehr als je zuvor ständig auf der Hut zu sein, da er nirgends mehr sicher sein kann, auch ohne Bühne, Rahmen oder Einladung zur Vernissage mit Kunst konfrontiert zu sein? Das Wissen um die ästhetische Differenz müßte dann konsequent unterbunden werden, Mitteilungen darüber müßten sich auf die Ankündigung des Fehlens jeder Mitteilung beschränken. Worauf anderes aber als auf eine Einstellungsänderung gegenüber unserer alltäglichen Wirklichkeit, einer Desautomatisierung der Wahrnehmung, wie es der russische Formalist Viktor Sklovskij zu Anfang unseres Jahrhunderts nannte, könnte eine solche Strategie der Camouflage zielen?

Noch einmal - die Wirklichkeit?

Benjamins Rede von der nicht-auratischen Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, ursprünglich aus den Erfahrungen mit dem Kino als der ersten Massenkultur gewonnen, läßt sich, übertragen auf die Probleme der Kunst als Medium der Hochkultur, unmittelbar auf Duchamps *Ready-Mades* beziehen. Charakteristisch für die Kunst in der Hochkultur ist dabei vor allem, daß Duchamp im Vergleich zum Kino genau den umgekehrten Weg geht, indem er einzelne Exemplare der Massenproduktion herausgreift, diese isoliert und in einen Bezirk einbringt, in dem es qua Definition nur Einzelstücke und Originale geben darf. Auf diese Art und Weise erzwingt er eine Konfrontation zwischen der Alltagswirklichkeit unserer modernen Industriegesellschaft und der Kunst. Er verdeutlicht so die paradoxe Situation der Kunst, die bei ihrer Annäherung an die relevanten Themen ihrer Zeit immer noch auf die längst anachronistisch scheinenden Vermittlungsformen der Isolierung und Auratisierung einzelner Objekte angewiesen ist. Insofern zieht die künstlerische Verwendung von alltäglichen Gegenständen und industriell gefertigten Objekten nur die Konsequenz aus der Veränderung im Charakter unserer alltäglichen Erfahrung, die kaum noch durch Naturerfahrungen, sondern zusehends stärker durch Massenproduktion und Urbanisierung mit allen ihren Begleiterscheinungen geprägt ist.

Es ist heute ganz offensichtlich vor allem die Erfahrung von extrem rational organisierten Arbeitsprozesse, die in kaum beschreibbarem Ausmaße unsere gesellschaftliche Realität und damit in eins auch unsere Wirklichkeitsvorstellung prägen. Der Erfolg dieser Organisation von Arbeitsprozessen beruht auf der an Naturprozesse gemahnenden Endlosigkeit des Kreislaufs von Produktion und Konsumtion. Die Produkte müssen, soll die Produktion nicht zum Erliegen kommen, möglichst direkt verbraucht werden. Diese Prozessualisie-

rung ist so erfolgreich, daß sie alle gesellschaftlichen Bereiche erfaßt und ihrer Logik entsprechend transformiert, so auch die handwerkliche Herstellung dauerhafter Gebrauchsgüter, die zusehends stärker der Konsumtion unterworfen und auf Verschleiß angelegt sind. Auf diese Weise wurde allerdings auch das entscheidende gesellschaftliche Leitbild der Künstler entwertet, an dem sich ihre Tätigkeit noch bis ins letzte Jahrhundert orientierte.<sup>7</sup>

Doch es deuten sich neue Vorbilder an. Die Extreme benennen Artist und Ingenieur. Die Virtuosität des Artisten fasziniert gerade durch ihre völlige Zwecklosigkeit, durch die Hingabe an die ganz funktionslose und - nach der ästhetischen Terminologie - zweckfreie Körperbeherrschung. Sie kommt zu ihrer paradoxen Vollendung, wenn die Steigerung der Virtuosität aufgegeben wird und statt dessen höchster künstlerischer Elan das völlige Fehlen von Virtuosität zum Vorschein bringt, etwa bei Franz Kafkas Sängerin aus dem Volk der Mäuse, von der niemand zu sagen vermag, ob sie singt oder pfeift und was ihr Pfeifen von dem anderer Mäuse unterscheidet außer die Hingabe, mit der sie es immer wieder zu Gehör bringt. Oder wenn umgekehrt in einem Stück von Peter Ablinger, zahlreiche völlig starr geschlagene Metren einen in seiner Unregelmäßigkeit nicht mehr erfaßbaren Rhythmus ergeben, der zum ersten Mal wirklich dem Rhythmus des Regens zu ähneln scheint. Gerade aus dieser letzte Steigerung der Virtuosität durch ihre Umkehrung ins gänzlich Unvirtuose zeigt sich die Camouflage am Ende der Fluchtlinie dieses Kunstverständnisses. Denn Kunst, die kein besonderes Können mehr verlangt, ist schon seit langem die vielleicht größte Provokation für ein konservatives Kunstpublikum, das sich vom Verlust einfacher und zuverlässiger Unterscheidungskriterien bedroht sieht.

Demgegenüber dient beim Ingenieur die konsequente Rationalisierung als Leit-

bild, die sogar die Arbeit an den eigenen Ideen und ihre praktische Umsetzung erfaßt, indem die Organisationsbedingungen des Arbeitsprozesses auch die Gestaltung des Produkts selbst bestimmt. An solchen Arbeitsprozessen orientiert sich etwa John Cages Prozessualisierung des Ästhetischen, die alle Beteiligten, Künstler, Interpreten und Rezipienten in einen umfassenden Prozeß integriert. Seine Weiterentwicklung dadaistischer Erfahrungen und Einsichten zeigt zugleich, wie sich aus der Logik der Arbeitsprozesse eine in sich schlüssige Alternative zum Kunstwerk formulieren läßt. Fluxus und Happening, nicht wegzudenken aus der Kunst der sechziger und siebziger Jahre unseres Jahrhunderts, sind konsequente Radikalisierungen dieser Konzeption. Sie führen diese Arbeitsprozesse jedoch bereits wieder ad absurdum, indem sie immer wieder destruktive Tätigkeiten und völlig unorganisiert oder chaotisch erscheinende Abläufe mit großer Ernsthaftigkeit und Konzentration durchführen. Vorführungen, die zu zeigen scheinen, daß Kunst ganz ähnlich betrieben werden kann wie Teamwork im Laboratorium, schlagen urplötzlich um in Aktionen, die alles daran setzen, die ganze Absurdität erkennbar werden zu lassen, mit der wir uns ständig abstrakten Organisationsvorgaben unterwerfen.

Noch ein weiterer Aspekt ist bei einer Untersuchung der Camouflage als ästhetischer Strategie zu entfalten. Denn die Camouflage muß nicht zuletzt als weitere Variation des Versuchs interpretiert werden, mimetisch durch bestimmte Verhaltensweisen die Erstarrung zu bewältigen, die in der modernen Industriegesellschaft jede authentische Identität bedroht. Zu den ersten und wichtigsten Gegenständen dieser mimetischen Nachahmung zählt die allgegenwärtige Wirklichkeit auswechselbarer Massenprodukte ebenso wie die ständige Wiederholung fixierter und unveränderlicher Abläufe, etwa von Hollywood-Filmen, die nie eine Patina erhalten, von Werbespots, die die Kin-

der auf der Straße nachspielen, Erkennungsmelodien von Sendungen in den Massenmedien, die bei ihren regelmäßigen Hörern unwillkürliche Reflexe auslösen.

Dieses mimetische Moment hatte Adorno ursprünglich in direkten Zusammenhang mit dem Prozeß der Naturbeherrschung gebracht, der am Anfang der Aufklärung steht. In Übertragung von Adornos Beobachtung ließe sich argumentieren, daß sich der Mensch heute nicht mehr der Natur, sondern der noch viel übermächtigeren, nämlich immerhin von ihm selbst geschaffenen Zivilisation dadurch zu erwehren versucht, daß er im mimetischen Nachvollzug ein Verständnis, eine Annäherung sucht, die zumindest Hoffnung auf Bewältigung und Ablösung machen könnte.

Adornos Begriff des ästhetischen Verhaltens verweist auf das mimetische Verhalten am Ursprung der Dialektik der Naturbeherrschung - zugleich Ursprung von Subjektivität überhaupt, wo Ratio und Mimesis noch ungetrennt sind. Mimetisches Verhalten ist Hingabe an die Natur, doch zugleich überlistet sie die Natur mit ihrer Angleichung. „Was später Subjektivität heißt, sich befreiend von der blinden Angst des Schauers ist zugleich dessen eigene Entfaltung; nichts ist Leben am Subjekt, als daß es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert.“ (Adorno 1970, 489) An diesen Schauer erinnert noch das Glück im ästhetischen Verhalten. Doch dieses ist für Adorno zugleich Bedingung für die Möglichkeit von Kunst und damit eins ihrer konstitutiven Momente: „Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich verwandelt.“<sup>9</sup>

Eine andere Möglichkeit, ästhetisches Verhalten direkt aus dem Verhältnis zur sinnlich wahrgenommenen Wirklichkeit abzuleiten, hat Arnold Gehlen gezeigt. Als Voraussetzung für die Möglichkeit zum ästhetischen Verhalten beschreibt

er die Entlastung von Handlungszwängen. Denn damit wird eine Umkehr der gewöhnlichen Antriebsrichtung möglich: Ästhetisch kann sich verhalten, wer nicht gerade durch Bedürfnisse und Mängelgefühle zur Suche nach Mitteln zur Befriedigung dieser Bedürfnisse und zur Behebung der Mängel getrieben wird. Statt dessen kann man sich dann nämlich einfach den auf die Sinne einwirkenden und sie stimulierenden Reizen hingeben, denn die Reaktionen auf diese Reize können sich auf die Intensivierung des eigenen Erlebens beschränken.

Für dieses Erleben spielt neben den Wahrnehmungen - also den Reizen - das gewissermaßen reflexive Erleben des eigenen Wahrnehmens eine zentrale Rolle. In jedem Fall sind diese Reaktionen aus allen funktionalen Lebenszusammenhängen herausgenommen, die sie ursprünglich, vor allem als Stimulierung des Fortpflanzungsverhalten, einmal besessen haben mögen.<sup>10</sup> Gehlens Ableitung der stimulierenden Wirkung dieser Wahrnehmungen aus einer ursprünglichen Fortpflanzungsfunktion zeigt, daß auch er ähnlich wie Adorno ästhetisches Verhalten als ein Rudiment früherer, archaischer Verhaltensformen des Menschen interpretiert.

Deshalb muß man allerdings nicht Gehlens klassizistische Kriterien der Klarheit und Symmetrie übernehmen, die er in einer biologistischen Argumentation für natürlich gegeben erklärt. Denn diese Kriterien beruhen in Wahrheit auf dem Kriterium der Auffälligkeit, das sich in keiner Weise biologisch begründen läßt. Auffällig kann ein Phänomen im Hinblick auf die Gesamtsituation sein, in der es wahrgenommen wird, also im Vergleich zu anderen Phänomenen in dieser Situation. Auffälligkeit ist aber auch denkbar im Hinblick auf das Individuum in der Situation, also im Vergleich zu anderen Erfahrungen, die dieses Individuum gemacht hat. Im konkreten Fall sind diese beiden Dimensionen nur schwer voneinander zu tren-

nen. Doch grundsätzlich bleibt festzuhalten, daß Auffälligkeit ein durch und durch relatives Kriterium ist.

Auch hier wird der Kunst und den Phänomenen des Ästhetischen also weder innere, quasi autonome Substanz noch Gehalt zugesprochen, wie ihn etwa Hegel als sinnliches Erscheinen der Idee formuliert hatte. Das konstitutive Moment der Objekte, die für die ästhetische Erfahrung prädestiniert sind, läßt sich vielmehr nur relativ zur Gesamtsituation beschreiben. Die Strategie der Camouflage verhält sich dazu als eine Form der Radikalisierung. Denn die Auffälligkeit wird nicht nur in ihr Gegenteil verkehrt, sondern damit zugleich auf das Heraustreiben feinsten Unterschiede fixiert, die erst die Differenz zur fraglosen Präsenz der vertrauten Alltagsgegenstände erkennbar werden läßt.

Die Kunst, dies zeigt die Camouflage vielleicht in letzter, radikaler Konsequenz, hat keine Kriterien für das, was Wirklichkeit ausmacht. Doch sie konfrontiert uns ständig mit der Frage nach der Wirklichkeit. Sie provoziert damit eine Haltung, die noch in den alltäglichsten Situationen an die Offenheit dieser Frage erinnert, die immer wieder gestellt werden muß. Diese Frage zu stellen, verlangt, sich von der Realität, von der allgemeinen Lebenssituation als ganzer zu distanzieren. Diese Distanznahme ist seit der Zeit des klassischen griechischen Theaters und seiner Zuschauer immer wieder als Grundvoraussetzung für das ästhetische Wohlgefallen beschrieben worden.<sup>9</sup> Mit ihr spielt die Camouflage noch dort, wo sie dem Publikum diese Distanz unmöglich zu machen scheint.

<sup>1</sup> Vgl. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992, S. 71 f.

<sup>2</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1979<sup>4</sup> Einleitung VII., B XLII f., § 10 f., B 32 f.

<sup>3</sup> Vgl. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O. § 9, B 28 f.

<sup>4</sup> Vgl. R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989, S. 35 ff.

<sup>5</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O. § 49, B 50

<sup>6</sup> Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1984, S. 46 f.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu und zu den Konsequenzen für Kunst und Künstler besonders die Ausführungen von Hannah Arendt, die nachdrücklich auf die Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens durch die unaufhaltsam erscheinende Ausbreitung des Arbeitsprozesses auf alle gesellschaftlichen Bereiche aufmerksam macht. Hannah Arendt, *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, München 1981, bes. Kap. 3 u. 4

<sup>8</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 488

<sup>9</sup> Vgl. Arnold Gehlen, *Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen*. In: ders., *Anthropologische Forschung*, Reinbek 1961, 104 - 126, bes. 12

<sup>10</sup> Vgl. H. Arendt, *Vom Leben des Geistes*, Bd. 2, *Das Wollen*, München 1989, S.208 - 226



# Feuer im Kopf

Von Hans Geißlinger

*„Man kann“ meint ein älterer Herr, nach den Eindrücken der vergangenen Nacht gefragt, „was man hier erlebt hat keinem Menschen wirklich vermitteln. Wenn ich nach Hause komme und meinen Bekannten, Freunden oder meiner Familie darüber berichten soll, was hier abgegangen ist... wenn ich anfangs und sage, paß auf, da war so ein Ereignis mit einem Kopf... Nein. Ich glaube, ich laß'es lieber!“*

Irgendwo im Nord-Osten Deutschlands, nahe der polnischen Grenze, weit weg von jeder Großstadt liegt ein halbverfallenes, ehemaliges Rittergut: Bröllin. Das Herz der Anlage bildet eine alte Schloßruine. Der daran angegliederte Landwirtschaftsbetrieb beherbergte zu DDR-Zeiten eine große LPG und davor einen Gutshof. In den mächtigen, aus Natursteinquadern gebauten Scheunen und Siloanlagen befindet sich allerdings weder Korn noch Mais. Die um einen zentralen Innenplatz gelagerten Gebäude haben Künstler und Theatermacher aus der Berliner Szene nach dem Fall der Mauer zweckentfremdet: Hier wird vor den Augen der bäuerlichen Nachbarn Kunst produziert. Ein ideales Umfeld um neue Formen von Theater, Musik und Malerei zu suchen und zu finden.

In der größten Halle des Gutes gastiert z. Z. eine dreiköpfige Künstlergruppe aus Berlin, die ein Bild zum Leben erwecken will. Für die Umsetzung dieser ungewöhnlichen Idee sind ein Maler, ein Metall- und ein Feuerkünstler vor zwei Tagen mit einem LKW angereist. Die Größe ihres Fahrzeugs resultiert aus der Größe der Utensilien, die sie mitgebracht und in der Halle installiert haben: ein mehrere Meter hohes Bild (Öl auf Holz) und ein aus Rundstahl

geschmiedeter, ebenso großer menschlicher Kopf. „Wir haben die Halle hier“, erklärt Ernesto, der Initiator der Gruppe „für sieben Tage gemietet, um in dieser Zeit ein mehrdimensionales Bild fertigzustellen. Bröllin ist für uns ein mit künstlerischer Energie aufgeladener Platz, fern ab vom Lärm moderner Zeiten - genau das, was wir brauchen.“

Im Zentrum des Innenhofes steht ein zum Halbkreis gebogenes, gewaltiges Stahlgerippe - ehemalige Kulisse einer Berliner Theateranstalt. Die Skulptur markiert zugleich den Platz um die zentrale Feuerstelle. So es das Wetter zuläßt, trifft man sich hier zum allabendlichen Palaver. Dann entfaltet das idyllische Gemäuer seine nächtlichen Reize und die Phantasie eines jeden kann in das Spiel von Licht und Schatten eintauchen.

An diesem Abend jedoch, dem Beginn unserer Erzählung, geschieht etwas Unerwartetes. Kurz nach Mitternacht biegt ein Reisebus auf das abgelegene Gelände und bleibt unmittelbar neben der Feuerstätte stehen. Die Türen des Busses öffnen sich, vierzig Leute, nebst Reiseleitung, drücken ihre Nasen an die Fensterscheiben - doch niemand steigt aus. Während die Brölliner, wie vom Blitz getroffen, mit offenen Mündern auf das Fahrzeug starren, wagen es die Insassen des Busses nicht, diesen zu verlassen. Zu obskur, zu fremd, zu feindlich erscheint ihnen die um das Feuer sitzende, zum Teil glatzköpfige, mit zerrissenen Lederjacken bekleidete Gesellschaft da draußen - am Ende der Welt. Erst als der Busfahrer die seitlich angebrachten Gepäckklappen öffnet und dutzende, sauber gestapelter Lederkoffer auf das Pflaster des Hofes purzeln, kommt Bewegung in die Szene. Minuten später springt der Motor an, der Bus dreht, taucht erneut in die Dunkelheit ein und verschwindet. Zurück bleibt ein Berg aus Koffern und Taschen; daneben - eine völlig faszungslose Reisegruppe.

Die idyllische Ruhe von Bröllin ist schlagartig gestört. Die Reisenden ver-

halten sich widersprüchlich. Während den einen das nächtliche Schloß mit seinen Bewohnern immer noch unheimlich vorkommt, verhandeln andere bereits um ein Quartier für die Nacht. Bruchstückhaft ist zu erfahren, daß es sich um Werbeleute aus Hamburg handelt. Mit der Organisation eines Meetings in der Nähe von Parsewalk ist irgendetwas schiefgelaufen und nun sucht man ein Notquartier. Obwohl die Überraschung der Hofbewohner der ihrer Gäste in nichts nachsteht, erweisen sich die Brölliner als gastfreundlich. Die von ihnen kurzerhand hervorgekramten Matratzen und Schlafsäcke reichen den Überraschungsgästen aus Hamburg für ein einfaches Nachtlager.

„Wir sind wurzellos! Vertriebene!“ kommentiert eine knapp fünfzigjährige Hamburgerin die Situation, immer noch nicht fassend, in was sie da hineingeraten ist. „Eigentlich wollten wir...“

Eigentlich, so stellt sich im weiteren Verlauf des Gesprächs heraus, war ein über drei Tage gehendes Meeting geplant. Auf der Suche nach einem Tagungsort wurde ein Berliner Reisebüro damit beauftragt, ein Luxushotel im Osten Deutschlands ausfindig zu machen. Man fand und buchte ein Schloßhotel mit allem was verlangt wurde: Südzimmer mit Balkonen, marmorierte Bäder mit vergoldeten Armaturen, Reit-, Golf- und Tennisplätze. Auch eine dreistündige Fahrt in einem Fesselballon war als Teil des obligatorischen Programms geplant. Kein Wunsch sollte offen bleiben.

„Wir sind dann etwa sechs bis sieben Stunden gefahren“, erklärt die Hamburger Werbefachfrau weiter, „viel länger als vorgesehen, bis wir schließlich in unserem Hotel ankamen. Eine wunderschöne Schloßanlage. Doch was stellte sich heraus?! Es lag keine Buchung vor! Das muß man sich mal vorstellen! Wir kommen da an, fünfzig Leute mit ihrem ganzen Gepäck und - es liegt keine Buchung vor!“

Der Reisegruppe blieb zunächst nichts anderes übrig, als das Etablissement wieder zu verlassen. Damit waren sie

erst einmal Reisende ohne Ziel. Auf der Suche nach einem Telefon, machten sie schließlich bei einer etwas heruntergekommenen Kneipe halt - die einzige, die um diese Zeit noch offen hatte. Während die Reiseleitung telefonierte oder es zumindest versuchte, kamen einige Frauen aus der Gruppe mit zwei Gästen ins Gespräch. Die beiden Männer erklärten, daß sie nicht weit von hier, in einer Art Künstlerkommune wohnen würden. Sie boten den Frauen (im weiteren Verlauf der Unterhaltung auch dem Rest der Gruppe) die Möglichkeit an, provisorisch bei ihnen für eine Nacht unterzukommen.

„Na ja,“ erklärt die Hamburgerin achselzuckend „viel Wahl hatten wir ja nicht. Der Busfahrer mußte weiter, wollten uns so schnell wie möglich loswerden und wir waren völlig erschöpft. Zudem war es schon sehr spät, weit über Mitternacht. Von dem Weg hierher will ich gar nicht reden. Eine einzige Katastrophe. Die Reiseleitung hat natürlich ganz schön was abbekommen. Ich meine, die Leute waren echt sauer, weil eben nichts, aber auch gar nichts geklappt hat.“

In dieser Nacht schlafen fünfzig Menschen, die eigentlich auf etwas ganz anderes eingestellt waren, in Schlafsäcke verpackt, auf dem Boden eines ehemaligen Kornspeichers. In der gleichen Nacht spaltet sich die Gruppe der Hofbewohner in zwei Fraktionen: Während die einen die eingetretene Situation spannend oder zumindest interessant finden, fühlen sich die anderen durch die Anwesenheit der Gäste eher belästigt, vereinzelt sogar bedroht. „Ich komme mir vor“, meint ein auf dem Hof wohnender Designer „wie im Zoo. Das ist genau das wovor ich wahnsinnig Panik habe.“

Bei Tage betrachtet erweisen sich die sanitären Anlagen - zwei Plumpsklos und eine Dusche - für über achtzig Menschen als völlig unzulänglich und die eigentlich geplanten Workshops, wie auch Reiten, Tennis oder Ballonfahren an diesem Ort nicht durchführ-

bar. Einige wollen daher lieber sofort als später das Gelände wieder verlassen und versuchen, dem lückenhaften ost-deutschen Funknetz zum Trotz, eine Verbindung zur Außenwelt herzustellen: „Hallo!? Gerd? Kannst du mich hören? Jetzt?! O.K.! Ich bin hier in... Hallo? Hallo!?“

Ob Gerd, Marianne oder Phillip, wen immer man nach endlosen Versuchen tatsächlich an die Funkstrippe bekommt, das Glück währt kurz. Die Verbindung aufrechtzuerhalten bis eine plausible Erklärung abgegeben ist, erweist sich als undurchführbar.

Während einige Unermüdliche noch immer damit beschäftigt sind, die Antennen ihrer Funktelefone hilfesu-chend in den Himmel zu strecken, biegt ein schwerer Sattelschlepper auf das Gelände ein: Bevor jemand begreift, was hier vor sich geht, wird ein großer Dusch- und Toilettencontainer mittels eines Krans auf dem Platz installiert. Der Fahrer läßt sich von einem der umstehenden Beobachter seine Lieferung quittieren und lenkt den Truck ohne weiteren Kommentar wieder vom Gelände auf die Landstraße zurück.

Eine Aktion mit doppelter Konsequenz, denn, in dem Verhältnis, wie sich einige der Hamburger nun total überfahren fühlen - schließlich wollen sie abreisen und nicht bleiben -, sieht die Mehrheit der Brölliner in dem Container das Symbol einer Besetzung schlechthin.<sup>3</sup> Die Situation droht zu eskalieren. Umgehend berufen beide Seiten an verschiedenen Orten Vollversammlungen ein.

„Nehmen wir doch nur die Tatsache“, meint ein Hofbewohner sichtlich aufgebracht, „daß da jetzt quasi über Nacht, mitten auf unserem Gelände, so ein blöder Container steht. Hier wird von einer Sekunde auf die andere ein Zustand manifestiert und kontinuieriert. Aber keiner findet es wert, uns überhaupt zu fragen.“

„Wenn die Reiseleitung“, entgegnet ein anderer „der Meinung ist, daß sie innerhalb von drei Stunden einen Wasch- und Toilettencontainer braucht, dann sind wir eben in diesem Punkt überollt

worden, aber...“

„Und jetzt“, fällt ein Dritter ins Wort „wollen wir uns einkaufen lassen - oder?!“

„Es wäre doch total unbefriedigend“, erklärt zur gleichen Zeit auf der gegen-überliegenden Seite des Gutshofes ein etwas älterer Herr in Anzug und Krawatte „wenn wir jetzt einfach abbrechen, in den Bus steigen und nach Hamburg zurückfahren würden. Da hätten wir doch ein absolut mieses Gefühl.“

„Ich habe von Anfang an gesagt“, widerspricht die neben ihm stehende Frau, „daß ich mich hier nicht wohl fühle. Ich würde die nächsten Tage hier nicht überstehen! Wir sollten wenigstens irgendwohin, wo man nicht ständig in der Sonne, also überall und nirgends ist. Ich für meinen Teil fühle mich hier tierisch unwohl.“

„Kannst du denn“, ruft jemand dazwischen „dem Ganzen nichts abgewinnen?“

„Nein, das kann ich nicht!“

„Ich meine“, beschwichtigt ein Kollege „wir sollten wenigstens versuchen, uns zu integrieren. Vielleicht ist das die einzige Möglichkeit, mit dieser Geschichte hier irgendwie fertig zu werden.“

Bis zu diesem Zeitpunkt gab es manchen Hamburger, der an der Echtheit der bisherigen Ereignisse so seine Zweifel hatte. Schließlich war man aus der Werbebranche und damit einiges gewöhnt. Doch allen bisherigen Verdachtsmomenten und Vermutungen zum Trotz, die Wut der Hofbewohner war echt - genauso echt, wie der jetzt unmittelbar von ihnen angekündigte Rausschmiß. Daran gab es nicht den geringsten Zweifel. „Ich staune“, erklärt ein junger Hamburger kopfschüttelnd, „daß die Leute hier noch so ruhig sind. Ich hätte uns an ihrer Stelle längst rausgeworfen. Wir waren Asylsuchende! Dafür haben sich einige von uns, gelinde gesagt, nicht besonders benommen.“

Nach langen, intensiven und wider-

sprüchlichen Debatten auf beiden Seiten, entsenden die Gäste aus Hamburg einen Delegierten zum Plenum der Gastgeber: „Wir haben uns zusammengesetzt und von unserer Seite her nun klar Schiff gemacht: wir sind hier Gast, das ist kein Hotel und es geht verdammt noch mal um Integration. Es wird von uns abgewaschen, aufgeräumt, nichts in Anspruch genommen, was nicht wieder bereinigt werden kann...“

„Die Ziele“, entgegnet daraufhin jemand aus den Reihen der Brölliner, „die ihr verfolgt, sind nicht unsere Ziele. Im Grunde seid ihr so etwas wie unsere natürlichen Feinde. Aber wir sehen auch eure Situation. Für uns kommen ein paar Mark in die Kasse und dann ist es gut.“

Zu Gast sein auf Schloß Bröllin, heißt selbst Hand anlegen bei den Alltäglichkeiten. Hier wird unter einfachen Bedingungen gelebt, dafür abseits vom Großstadtlärm, in ländlicher Idylle. Die Hamburger Marketing- und Werbefachleute, die mit ganz anderen Erwartungen an ihr Meeting aufgebrochen waren, passen sich den Gegebenheiten des Hofes erstaunlich zügig an. Sogar die geplanten Workshops und Arbeitsgruppen können durchgeführt werden. Die Pausen, die zwischen dem leicht abgeänderten Tagungsprogramm freibleiben, werden von vielen genützt, um einen Blick in die umliegenden Ateliers zu werfen. Die Gelegenheit ist günstig, arbeitenden Künstlern einmal direkt über die Schulter zu schauen.

Das in der großen Halle hängende Bild stößt bei vielen Gästen auf besonderes Interesse. Es zeigt eine riesige menschliche Gestalt, die entschlossen in eine Landschaft greift, um die Decke der Vegetation hochzureißen. Das dabei freigelegte, unterirdische Wurzelwerk läßt ein kopfähnliches Gebilde erkennen, in dem acht menschliche Gestalten hängend ein Gesicht ergeben.

„Ich kam einfach da rein“, meint eine Teilnehmerin der Hamburger Reisegruppe, „sah das Bild, und hatte sofort ein beklemmendes Gefühl. Ich war total

überrascht. Oft hat man ja das Gefühl, wenn einem jemand sagt, du siehst dem oder dem ähnlich“, sie zeigt auf eine im Wurzelgeflecht hängende Frau, „dann findet man das selbst überhaupt nicht. Aber ich kam heute nachmittag da rein... und habe mich irgendwo... selbst schon wiedererkannt. Das ist ja nicht so ganz alltäglich.“

Auch ein anderer Mitarbeiter stellt Ähnlichkeiten zwischen sich und einer Person auf dem Bild fest.

„Mittlerweile“, meint die Hamburgerin, „war ich zum zweiten Mal da und finde es einfach total schön.“

Während ein Teil der Hofbewohner den Gästen zunehmend näherkommt, wächst bei anderen auch Mißmut und Kritik. „Der Maler“, bemerkt ein Brölliner verärgert, „ist nahe daran, sein Projekt zu verschieben, weil er unter diesen Bedingungen einfach nicht arbeiten kann. Der fühlt sich massiv gestört. Da kommen alle fünf Minuten irgendwelche Leute in die Halle und fragen: Warum macht ihr das? Könnt ihr überhaupt davon leben? Wollt ihr kein Geld verdienen? Derart schwachsinnige Fragen! Anstatt auf den Inhalt zu gehen und das Bild zu betrachten. Nein, es geht um ganz banale Dinge, die diese Leute bewegen: Geld verdienen; Anerkennung; was für einen Eindruck mache ich - Schauspiel!“

Inzwischen ist es Abend geworden. Viele haben sich in der Mitte des Platzes in kleinen Gruppen um ein Feuer niedergelassen. Die Stimmung ist friedlich. Man unterhält sich, trinkt Wein.

„Es tut mir leid, aber unsere morgige Aktion kann so nicht durchgeführt werden.“ Ernesto, der Maler, hat sich aus der Dunkelheit kommend auf eine Kiste neben dem Feuer gestellt: „Wir haben heute den ganzen Tag über das Atelier offen gelassen. Natürlich kamen ständig Leute rein, die uns danach gefragt haben, was wir denn verdienen und ob man eigentlich so leben kann von der Kunst. Wir haben auch Antworten gegeben, in der Hoffnung, es würde sich beruhigen. Doch es beruhigt sich nicht,

die Störungen gehen weiter. Ich ersuche euch deshalb jetzt mit mir in die große Halle zu kommen - das wäre mein Angebot.“ Ohne eine weitere Erklärungen oder eine Antwort abzuwarten, verschwindet der Maler, wie er gekommen war.

Eine neugierige, langsam anwachsende Gruppe aus Hofbewohnern wie Gästen versammelt sich in der Halle.

„Ihr befindet euch“, beginnt der Künstler nun langsam, fast feierlich zu sprechen „hier im Innenraum eines Laboratoriums. Wir haben die letzten Tage über eine Versuchsanordnung aufgebaut um dieses Bild“, er deutet auf das große, einem Altarbild gleichende Gemälde „morgen zum Leben zu erwecken.“

Das anfängliche, leise Getuschel der Zuhörer weicht konzentrierter Stille.

„Die unglaubliche auf uns einstürzende Bilderflut hat uns schon soweit von der ursprünglichen Bildmagie einer steinzeitlichen Höhlenmalerei entfernt, daß Bild und Dekoration beinahe dasselbe geworden sind. Nahezu nichts ist geblieben vom beschwörenden Zauber der Jagdbilder. Wer braucht heutzutage schon wirklich ein Bild? Wer wandert noch zwischen Bild und Wirklichkeit - wie Dorian Grey?“

Jetzt ist nur mehr die Stimme des Künstlers zu hören; sie schwebt im Raum, führt, gleich dem Stab eines Dirigenten, die lautlosen Gedanken der anderen: „Wenn das Bild, das im Kopf eines Malers entsteht, ein noch nicht geschehenes Ereignis voraussetzt, dann müßte es auch möglich sein, dieses Ereignis mit Hilfe des Bildes in die Wirklichkeit zu holen. Wir haben diese Skulptur hier gebaut“, der Künstler zeigt auf den eisernen Kopf, „um das auf dem Bild Dargestellte nachstellen zu können. Statt Wurzeln - Stahl. Ein Kopf als Stahlgerippe, das von einem Kran in die Höhe gezogen werden soll.“ Sein Blick schweift über die Reihen der Zuhörer; dann, erneut zum Bild zurück: „Das aus dem Inneren der Erde emporgerisene Wurzelgeflecht bedarf der in ihm hängenden menschlichen Körper, um zu

einem Gesicht zu werden. Genau diesen Moment wollen wir in die Wirklichkeit holen: Ist es möglich, aus acht Körpern ein Gesicht zu formen; ein Gesicht, dessen Ausdruck mit dem des Bildes - für einen Augenblick - zusammenfällt?“ Der Maler macht eine Pause. Dann: „Die abschließende Frage an euch wäre: Wer ist bereit, morgen auf diesen Kopf zu steigen, seinen eigenen Körper mit sieben anderen zu einem einzigen Ausdruck zu verweben?“

In dieser Nacht finden die Gespräche am Feuer kein Ende. Alles Laute ist einem gedämpften Flüsterton gewichen. Wo ist man hier gelandet? Was geht hier vor? Hinter den fehlenden Annehmlichkeiten des Alltags verborgen, liegt eine Faszination auf diesem Hof, eine Magie, die jeden einzelnen spürbarer und entschlossener zu greifen beginnt.

Längst sind Tennis- und Golfschläger in irgendwelche Ecke gestellt und vergessen. Auch an die Schlafsäcke mit ihrem komplizierten Ein- und Ausstieg hat man sich gewöhnt. Die Batterien der Funktelefone sind leer, die Geräte liegen achtlos zwischen Kleidungsstücken am Boden. Auf den dicken, den Kornspeicher durchziehenden Tauen hängen Handtücher zum Trocknen. Während ein Teil der Gäste mit den Hofbewohnern das Frühstück vorbereitet, joggen andere durch den Wald. Um 10.00 Uhr beginnen die Workshops. Es ist fast so etwas wie Alltag eingekehrt - an einem ungewöhnlichen Ort, in ungewöhnlicher Gesellschaft.

Auch die Vorbereitungen für die abendlichen Aktionen haben begonnen. Acht Personen sind der Einladung des Malers nachgekommen; Hamburger wie Brölliner haben sich bereit erklärt, bei der Erarbeitung des dreidimensionalen Bildes mitzuwirken. Im Verlauf des Tages kommen weitere Vorbereitungsarbeiten außerhalb der Halle hinzu, greifen auf das Geschehen des Hofes über. Während einige den auf dem Gelände befindlichen Baukran wieder gangbar machen, um damit den Kopf in die Höhe ziehen zu können, kümmern sich

andere um die Präparation der Feuerstelle, installieren Scheinwerfer oder helfen, den Stahlkopf mit petroleumgetränkten Leinen zu umwickeln. Ein alles und alle erfassender atmosphärischer Sog entsteht.

Da der Kran aus eigener Kraft nicht fahren kann, werden Schiffstau geholt. Über hundert Leute ziehen (inzwischen sind auch Bauern aus dem nahen Dorf hinzugekommen) in einer „ägyptisch“ anmutenden Aktion das vierzig Tonnen schwere Gerät mit gemeinsamer Kraft zum zentralen Feuerplatz.

Die Abenddämmerung bricht ein. Nur die Künstlercrew und die acht Personen, die das Gesicht des Kopfes darstellen werden, befinden sich im Raum. Die Flügeltore der großen Halle öffnen sich; warmes, weiches Licht fällt aus dem Inneren auf den inzwischen dunkel gewordenen Hof. Während acht Leute den großen Kopf auf ihren Schultern zum Kran im Zentrum des Platzes tragen, schreiten alle anderen durch die stählerne Theaterkulisse hindurch zur Feuerstelle. Gregorianische Gesänge legen sich über die Landschaft.

„Ich würde euch jetzt bitten nach vorne zu kommen“, der Maler zeigt auf ein entfachtes Feuer, „und einen Gegenstand, der einem persönlich etwas bedeutet, den Flammen zu übergeben.“ Einige werfen ihre Uhren ins Feuer, andere ihre Jahresplaner mit den zurückliegenden und den kommenden Terminen. Talismänner, Geldscheine und Briefe gehen in den Flammen auf.

Dann spannt sich das Seil. Der Kran zieht den Kopf mit acht darin verfängenen Menschen in den Nachthimmel. Das Bild verändert sich... Die Körper beginnen miteinander in Beziehung zu treten, werden zu Lippen, zu Augen, zur Nase... Je mehr der Stahlkopf an Höhe gewinnt, um so klarer erscheinen die Konturen eines Gesichts, dessen Ausdruck sich immer mehr dem des großen Gemäldes in der Halle nähert.

Langsam, kaum merklich dreht sich der

Kopf im Wind, zwingt jeden der Beobachter für einen Moment in sein Blickfeld, ergreift ihn, fängt ihn ein. Es liegt etwas Unsagbares in diesem Augenblick, etwas Dämonisches, dem sich keiner zu entziehen vermag. Schließlich ändert der Kran die Richtung, bringt seine menschliche Fracht langsam und behutsam wieder zur Erde zurück.

Der Feuerkünstler tritt nach vorne und bläst eine gewaltige Flamme durch den eisernen Mund. In Sekundenschnelle züngelt sich das Feuer am Stahlkopf empor, vereinigt sich zu einem einzigen die gesamte Skulptur umhüllenden Flammenmeer. Vor dem Hintergrund des Nachthimmels, gewinnen die Flammen an Gestalt, lassen ein Gesicht erkennen; ein archaisches Feuergesicht, dessen Ausdruck - jede Sekunde wechselnd - alles in seinen Bann schlägt. Irgendwann brennen nur mehr Augen und Mund. Schließlich erlöschen auch sie und dichter, weißer Rauch fällt schwer wie Regen zu Boden herab.

Die Menge löst sich auf. Die Menschen versickern in der Dunkelheit, wollen mit sich alleine sein. Viele haben Tränen in den Augen. Eine schwere Stille legt sich über den nun menschenleeren Platz. Nur der Wind ist zu hören, der sich in der noch qualmenden Skulptur verfängt. Irgendwann kommen die ersten wieder zurück, lösen sich aus ihrer Vereinzelung, tauchen auf im Licht und liegen sich gegenseitig in den Armen. Alle Unterschiede, Gegensätze und Ideologien verblassen vor dem gemeinsam Erlebten. Später, weit über Mitternacht, beginnen die ersten zu tanzen, dann alle - vor dem großen Gemälde in der Halle; ein dionysischer Tanz, bis in die frühen Morgenstunden.

Zurück in den Alltäglichkeiten

Nach der Rückkehr aus Bröllin sind zwei Hamburger Firmen über Tage hinweg lahmgelegt. Die Schilderungen und Erzählungen ihrer Mitarbeiter nehmen kein Ende. Auch Fragen und Gerüchte

machen die Runde. Indizien, daß die Sache vielleicht nicht so war, wie ursprünglich gedacht, häufen sich. Zwei kurz vor der Reise eingestellte Praktikantinnen tauchen nicht mehr auf. Man stellt fest, daß das ursprünglich gebuchte Hotel für die Gruppe viel zu klein gewesen wäre. Es hätte weder die nötige Zimmerkapazität gehabt, noch einen entsprechenden Konferenzraum. Mehr Informationen fließen zusammen; der eine hört dies, der andere das...

Noch am gleichen Abend, unmittelbar nach der Abfahrt der Hamburger, erleben die Bewohner Bröllins einen „Realitätsschock“. Als die Gruppe um den Maler bekanntgibt, daß es sich bei den gesamten Vorkommnissen der letzten Tage - von der Ankunft des Busses bis zur Feuerperformance - um eine Inszenierung gehandelt hat, beginnt eine heftige, die ganze Nacht über, bis zum Morgengrauen gehende Auseinandersetzung. Einige fühlen sich zutiefst verletzt, andere schwärmen von der Gewaltigkeit der Aktion. Die Diskussion um Kunst und Wahrheit, Fälschung und Sinn droht die Gruppe zu zerreißen...

In Hamburg werden alle Beteiligten nach vier Tagen der echten und falschen Beweisaufnahme zu einem gemeinsamen Treffen gebeten. Klarheit soll her über die Frage nach Wahrheit und Zufall, Inszenierung und Realität, Kunst und Kommerz. Und vor allem - wozu das Ganze?

Auszüge aus der Versammlung/Tonbandprotokoll

*„Wir können das alles nicht mehr nachvollziehen. Einige stellen jetzt einfach alles in Frage, haben jegliche Orientierung verloren...“*

*„...und jetzt erfahre ich plötzlich, daß gelogen wurde. Ich weiß überhaupt nicht mehr, was ich glauben soll!“*

*„Ich denke, daß es Situationen in denen ich sage, ich bin Opfer gewesen, für mich einfach nicht mehr gibt. Jeder steht in seiner Verantwortung, hat seinen Anteil an der Sache.“*

*„Wenn ich jetzt weiß, daß alles inszeniert war, dann fühle ich mich derart verarscht! Ich habe eine Zehn-Dollar-Note in diesen Scheiterhaufen geworfen!“*

*„Jeder Mensch hat seine Grenzen, seine eigene Privatheit. Wenn ich die öffne, dann nur, weil ich dem anderen vertraue; wenn ich also sage, es ist so, weil es so hätte sein müssen.“*

*„Vielleicht habt ihr mein ganzes Leben durcheinandergebracht und ich wollte es gar nicht!!“*

*„Ich habe gelernt, daß viel mehr im Menschen steckt, als sich oberflächlich zeigt. Die Frage ist, darf ich an solche Bereiche ran?“*

*„Ich für meinen Teil hätte keiner einzigen Intervention weniger bedurft, sonst hätte ich einfach wieder zugemacht. Ich brauchte das, in jedem einzelnen Punkt, um mich derart öffnen zu können.“*

Wo fängt ein Bild an, wo hört es auf?

Ist es möglich, Menschen so in ein Bild mitzunehmen, daß es Teil ihrer Wirklichkeit wird? Daß sie das Dargestellte in einer übersetzten Form erleben und damit am Schaffensprozeß selbst beteiligt sind? Das war der Grundgedanke der Aktion und nur eine Ausnahmesituation konnte den Boden dafür bereiten. Sie herzustellen bedurfte des Akts der Entführung aus der eigenen in eine fremde Welt. Es war ein Überfall auf zwei Wirklichkeiten, auf diejenige der Hamburger Werbefachleute und die der Bewohner Bröllins.

Um das zu bewerkstelligen, arbeiteten fünf Teams<sup>1</sup> an der Inszenierung dieses unsichtbaren Theaters; ein Theater das weder vorgeschriebene Rollen noch Texte kannte; in dem es unmittelbar und ad hoc zu reagieren galt, zu manövrieren entlang einer Vielzahl von Möglichkeiten und dies so gut und so lange, bis die in die Welt gesetzte Täuschung, im Augenblick ihres Höhepunktes, aufhörte, eine Fälschung zu sein.

*„Feuer im Kopf“ ist eine Aktion der Story Dealer A.G. Berlin. Sie wurde Sommer 1994 im Auftrag von „H. F. & Ph. F. Reemtsma GmbH & Co“ und der „Stein Promotion Management Group“ entwickelt und realisiert.*

<sup>1</sup> Sämtliche im Text auftauchenden, in Anführungsstriche gesetzten Erklärungen bzw. Dialoge sind authentische Zitate aus Interviews, die von einem Kamerateam vor Ort aufgezeichnet wurden.

<sup>2</sup> Der Grund dafür war, wie später in Erfahrung gebracht werden konnte, eine versehentliche Doppelbuchung von Seiten der Hotelverwaltung. Die Zimmer waren also bereits belegt, als die Hamburger Gruppe das Hotel erreichte.

<sup>3</sup> Der Container wurde, wie sich später herausstellte, von Seiten der Hamburger Reiseleitung geordert - ohne Absprache mit der Gruppe. Die Reiseleiterin wollte mit dieser Aktion, nach dem erlebten Fiasko, bei ihrer Kundenschaft einfach wieder an Boden gewinnen.

<sup>4</sup> Die Berliner Künstlergruppe um den Maler, zwei in die Hamburger Firmen eingeschleuste Praktikantinnen, drei Personen aus der Verwaltungsgruppe des Gutes, die beiden Damen von der Reiseleitung inklusive des Mannes an der Hotelrezeption und das vor Ort weilende Kamerateam.



**JÖBSTL<sup>K</sup>G**  
STYRIAN ART TRANS

... Qualität aus Tradition



Int. Kunst und Antiquitätentransporte

A-8020 Graz, Gaswerkstr. 103, Tel.: 0316 - 58 34 01 - 0



# 8% Zinsen

garantiert vom 1.6. bis 30.11.1996

Jetzt zupacken und  
HYPO-Reverse-Floater\*) kaufen!



\*)HYPO-Reverse-Floater, Schuldverschreibung der Landes-Hypothekbank Steiermark AG, das Wertpapier mit halbjährlichem Kupon und halbjährlicher Zinseszinsung (11,25% abzüglich 6-Monats-Vibor). Auskünfte erhalten Sie in Ihrer HYPO-BANK oder unter ☎ 0316/8051 521

LANDES-HYPOTHEKENBANK STEIERMARK AG 8010 GRAZ, RADEZKYSTRASSE 15-17  
☎ (0316) 80 51-0 • Graz • Bruck/Mur • Deutschlandsberg • Feldbach • Fürstenfeld • Leitznitz • Liezen • Loipersdorf • Judenburg • Schladming

## BIOGRAPHIEN

### Chaya Czernowin

Geboren 1957 in Haifa, Israel. Kompositionsstudien bei Abel Ehrlich, Izchak Sadai, Dieter Schnebel, Brian Ferneyhough und Roger Reynolds. Seit 1988 Preise und Lehrtätigkeitseinladungen: u.a. in Darmstadt, bei der „Tribune des Compositeurs“ in Paris, DAAD Berlin, Gaudeamus, zur Japan Foundation Artist Fellowship, und den amerikanischen National Endowment for the Arts Award.

Aufführungen in den USA, in Japan und Europa. 1996 verbrachte sie als Stipendiatin in der Akademie Schloß Solitude in Stuttgart. In diesem Jahr steht u.a. die Aufführung der Komposition „Minun“ für Gagaku Orchester auf dem Programm, die Uraufführung eines neuen Streichquartetts mit dem Arditti String Quartet und „Afatzim“ beim Grazer Musikprotokoll. 1997 wird sie an der University of California, San Diego, verbringen.

### Dennis Russell Davies

Geboren 1944 in Ohio/USA. Studierte Klavier an der New Yorker Julliard School bei Lonny Epstein und Sascha Gorodnitzki, Dirigieren bei Jean Morel und Jorge Mester.

Davies leitete als Gast die Sinfonieorchester von Cleveland, Pittsburgh, San Francisco, die Wiener Symphoniker, die Münchner Philharmoniker u.a., er dirigierte regelmäßig die Sinfonieorchester in Boston, Chicago, Philadelphia, die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig.

Als Operndirigent gastierte er in Amsterdam, München, Leipzig, Paris, Hamburg, Chicago, Houston, der Metropolitan Opera New York und bei den Bayreuther Festspielen.

1980 übernahm er den Posten des Generalmusikdirektors der Stuttgarter Staatsoper, von 1987 bis 1995 leitete er

als GMD das Orchester der Beethovenhalle, das Konzertwesen der Stadt Bonn und war Musikalischer Oberleiter der Oper Bonn. Darüberhinaus war Davie Musikalischer Direktor des Cabrillo Festivals, California (1975 - 1991).

Zur Zeit ist Dennis Russell Davies als Musikalischer Direktor des American Composers Orchestra in New York tätig. Seit August 1995 ist er Chefdirigent des Stuttgarter Kammerorchesters und ab der Saison 1996/97 Chefdirigent des Radio Symphonieorchesters Wien.

### DJ DSL

Geboren in Wien, Erdberg. Seit zehn Jahren als DJ tätig. Seit mindestens fünf Jahren als einer der auch international beachtetsten DJs tätig.

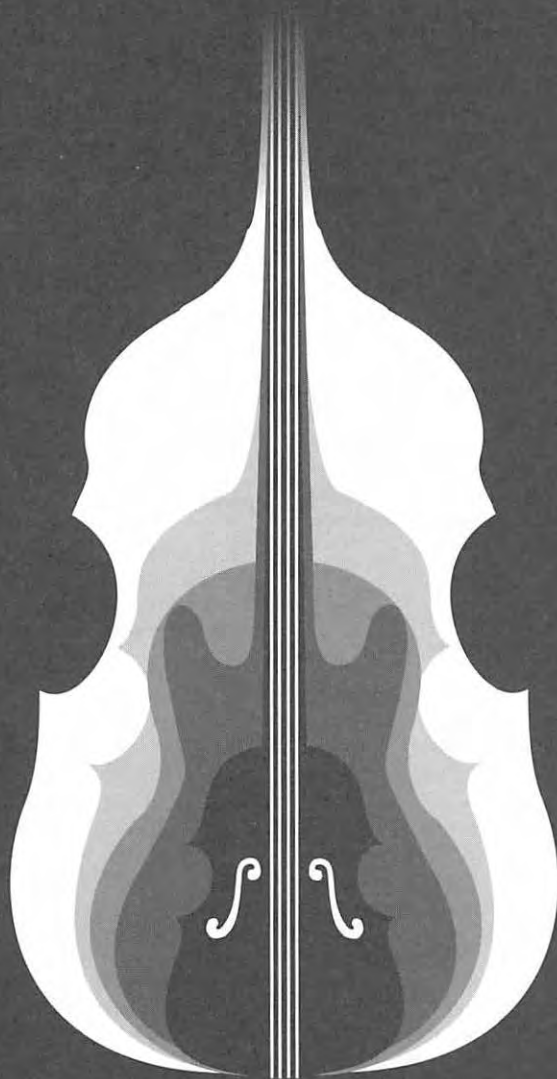
### ensemble recherche

Im Repertoire des ensemble recherche stehen Werke des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts. Schwerpunkte: Stücke, die unter dem Begriff Klassische



Moderne stehen, Wieder-Entdecktes mit lange verschollen geglaubten Stücken der 20er und 30er Jahre und Werke „Entarteter Musik“ zugerechnet werden. Besonderes Anliegen: neue Werke. Viele der vom ensemble recherche uraufgeführten Stücke sind für seine Musiker

Eines haben sie alle gemeinsam:  
Saiten von Thomastik Infeld.



**THOMASTIK-INFELD**

**V I E N N A**

**Musik von der besten Saite.**

A-1051 Wien, Diehlgasse 27

Tel.: +43/1/545 12 62, Fax: +43/1/545 30 42

geschrieben oder von ihnen in Auftrag gegeben. Soweit als möglich intensive Zusammenarbeit mit Komponisten. Auftritte bei internationalen Festivals, Rundfunk- und CD-Aufnahmen (Dalla-piccola, Feldman, Huber, Krenek, Lachenmann I & II, Nono, Pagh-Paan, Schöllhorn, Wolpe und Lichtspielmusik).

ensemble recherche am 11. 10. 1996

Martin Fahlenbeck, Flöte  
Jacqualine Burk, Oboe  
Uwe Möckel, Klarinette  
Melise Mellinger, Violine  
Barbara Maurer, Viola  
Lucas Fels, Violoncello  
Ulrich Schneider, Kontrabaß  
Christian Dierstein, Schlagzeug  
Klaus Steffes-Holländer, Klavier  
Kwamé Ryan, Dirigent

ensemble recherche am 12. 10. 1996

Martin Fahlenbeck, Flöte  
Uwe Möckel, Klarinette  
Melise Mellinger, Violine  
Barbara Maurer, Viola  
Lucas Fels, Violoncello  
Klaus Steffes-Holländer, Klavier  
Kwamé Ryan, Dirigent

### **Gérard Grisey**

Geboren 1946 in Belfort. Erhielt seine musikalische Ausbildung 1963-65 am Konservatorium in Trossingen und 1965-72 am CNSM in Paris. Weitere Studien bei Henri Dutilleux. Seminare bei Stockholm, Ligeti und Xenaki in Darmstadt 1972. Stipendiat in der Villa Medici in Rom, am IRCAM in Paris, und beim DAAD in Berlin. 1982-86 Dozent für Komposition an der Berkeley University in Kalifornien. Seit 1986 am Conservatoire National Supérieur in Paris. Zahlreiche internationale Aufträge und Auszeichnungen.

### **Georg Friedrich Haas**

Geboren 1953 in Graz. Kompositions-

studien (In Graz bei u. a. Gösta Neuwirth, in Wien bei u.a. Friedrich Cerha). Besuch der Darmstädter Ferienkurse 1980, 1988, 1990. Am IRCAM in Paris 1991. Seit 1989 Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Kontrapunkt, zeitgenössische Kompositionstechniken, Mikrotonale Musik), Publikationen: Aufsätze über Luigi Nono, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Pierre Boulez. Lebt in Wien.

### **Michael Jarrell**

Geboren 1958 in Genf. Nach seiner Ausbildung am Genfer Konservatorium und einem Sommeraufenthalt in Tanglewood, ermöglichte ihm ein Stipendium des Schweizer Tonkünstlerverbandes ein dreijähriges Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau bei Klaus Huber, das er auch nach Ablauf seines Stipendiums fortsetzte. 1986-1988 lebte er in Paris und sammelte dort bei IRCAM seine ersten Erfahrungen in der elektronischen Musik. 1988/89 war er Stipendiat der Villa Medici (Rom-Preis). Von 1991 bis 1993 war Jarrell Composer in residence beim Orchestre de Lyon. Seit 1993 ist er Professor für Komposition an der Musikhochschule Wien.

Preise: 1982 Ensemblia-Preis (Mönchengladbach), 1983 1. Preis Acanthes (Paris), 1986 Beethoven-Preis (Bonn), 1988 Gaudeamus-Preis, Prix Henriette Renié (Paris), 1990 Preis der Siemens-Stiftung.

### **Mauricio Kagel**

Geboren am 24. Dezember 1931 in Buenos Aires - als Sohn eines erfindungsbegabten Buchdruckers. Nachhaltige Prägungen in einer politisch liberalen, künstlerisch interessierten, häufig von europäischen Emigranten besuchten Familie jüdisch-russisch-deutscher

# **universal** edition



*Visit us  
on the Net!*

<http://www.uemusic.co.at/>

Herkunft. (Dort bildet sich auch ein lebenslanges Interesse an allen Fragen des Buch- und Notendrucks.) Privatunterricht in Klavier, Klarinette, Violoncello, Orgel, Gesang, Dirigieren, Musiktheorie. Literatur- und Philosophiestudium an der Universität Buenos Aires (u.a. bei Jorge Luis Borges). 1949 Beginn von Kagels öffentlichem Wirken in vielfältigen Bereichen: Mitbegründer der Cinémathèque Argentine, erste Kompositionen, Film- und Photokritiker, Korrepetitor, 1957 übersiedelt Kagel nach Köln, wo er heute noch lebt.

Vortrags- und Konzertreisen führten Kagel nach Asien, Nord- und Südamerika. Lehrtätigkeiten in den USA sowie verschiedenen europäischen Ländern; seit 1947 Professor für Neues Musiktheater an der Musikhochschule Köln. Retrospektiven eines umfangreichen Schaffens von Bühnenwerken, Kammer-, Vokal-, und Orchestermusik, Filmen und Hörspielen in Berlin, Metz, Stuttgart, Paris, München, Aix-en-Provence, Amsterdam, Los Angeles, London, Den Haag, Montréal, Wien.

### Johannes Kalitzke

Geboren 1959 in Köln. Nach dem Abitur studierte er an der Kölner Musikhochschule Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller.



Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Forschungszentrum IRCAM. Dort war er in dieser Zeit Schüler von Vinko Globokar, in Köln von Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik).

Sein erstes Engagement als Dirigent führte Johannes Kalitzke 1984 an das Gelsenkirchener „Musiktheater im Revier“, wo er in den Jahren 1988 bis 1990 Chefdirigent war. Darüber hinaus übernahm er dort 1986 die Leitung des „Forums für Neue Musik“ in der Nachfolge von Carla Henius. Seit 1991 ist er außerdem künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensembles für Neue Musik des Landes Nordrhein-Westfalen „Musikfabrik“. Außerdem ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles und Sinfonieorchestern tätig. Als Komponist verzeichnet Johannes Kalitzke Erfolge mit Ensembles wie London Sinfonietta, Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien und Orchestern wie Sinfonieorchester des SWF. Er arbeitet zur Zeit an einer Oper, „Molière oder die Henker des Komödianten“, eine Auftragsarbeit für das Land Schleswig-Holstein.

### Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer gegründet, ist inzwischen das wichtigste Solistenensemble für zeitgenössische Musik in Österreich. Spartenüberschreitende Projekte mit Tanz, Bildender Kunst und Literatur sowie regelmäßige didaktische und animatorische Arbeit gehören ebenso zum Selbstverständnis des Ensembles wie die kontinuierliche Konzerttätigkeit in den wichtigen Musikzentren. Seit der Saison 1993/94 gastiert das Klangforum Wien auf den großen Podien der Musik (Salzburger Festspiele, Centre Pompidou Paris, Wiener Festwochen, Biennale Venedig, Wien Modern, steirischer herbst, Huddersfield Festival, Festival Witten, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik).



Als österreichisches Ensemble, dessen Kern aus 16 Musikern besteht, möchte das Klangforum Wien eine intensive Auseinandersetzung mit dem unmittelbar zeitgenössischen Schaffen realisieren – unter dem Blickwinkel rein qualitativer Orientierung, um damit den Werken der Moderne ein Forum authentischer Aufführungspraxis zu bieten sowie einer interessierten Öffentlichkeit verbindliche Möglichkeiten der Rezeption zu vermitteln.

### Mayako Kubo

Geboren 1947 in Kobe, Japan. Besuchte 1966-1970 das Osaka College of Music und war vor allem als Pianistin in Tokio künstlerisch tätig. 1972 begann sie ihre Studien an der Wiener Musikhochschule (Klavier bei Weber, Komposition bei Urbanner und Haubensstock-Ramati, Elektroakustische Musik bei Kaufmann). Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien. Weitere Studien bei Helmut Lachenmann in Stuttgart und Carl Dahlhaus in Berlin.

Ihr Schaffen umfaßt sowohl traditionelle Kompositionen als auch Radio-Kunst

(experimentelles Hörspiel) und Performance.

Ab 1985 als freischaffende Komponistin in Berlin und Rom tätig.

Internationale Preise und Aufführungen (Wien, Berlin, Köln, Donaueschingen, Graz, Rom, Turin u.a.)

### Bun-Ching Lam

Geboren in Macau. Musikstudien in Hong Kong. Doktor der Philosophie an der University of California, San Diego. Kompositionsstudien mit Roger Reynolds und Pauline Oliveros. Bun-Ching Lam bringt chinesische und westliche Techniken und Vorstellungen in ihren Kompositionen in ein Spannungsfeld. Während der letzten Jahre gewann sie sowohl in Asien als auch in den USA renommierte Kompositionspreise. Bun-Ching Lam tritt auch als Pianistin und Dirigentin auf. Zu den wichtigeren Aufführungen der letzten Zeit zählen „Last Spring“ mit Ursula Oppens und dem Arditti Quartett, „Sudden Thunder“ mit Wu Man und dem American Composers Orchestra in der Carnegie Hall, „Klang“ für den Schweizer Perkussionisten Fritz Hauser, „Impetus“ für das Hong Kong Chinese Orchestra, „Social Accidents“ für das American Dance Festival.

### Klaus Lang

\* 1971, Koponist, Musiktheoretiker, Organist, Cembalist.  
Ißt gerne Schokolade.

### Lisa D.

Freischaffende Modeschöpferin und Choreographin, lebt in Berlin. Produktion und Präsentation von jährlich 2 Kollektionen in Deutschland und Österreich. Diverse Ausstattungen für Theaterproduktionen. Erzählt in ihren Performances und Inszenierungen



Scheitler & Comp

...**WENN** ich den Anrufbeantworter nicht abhör', das Handy nicht einschalt' und schon in der Früh Lust auf Rock'n Roll hab. Ich hör' auf mein Ego. Es läßt mich das Leben führen, das mich gesund und glücklich macht.

Willkommen unter'm grünen Schirm.

**MERKUR**  
Die Versicherung  
für gesunde Egoisten

## Vom Lärm zur Harmonie



Auch wenn ein junger Musikant in seiner Lust am Lärm es oft nicht glauben mag: Meister der Musik beweisen sich im Leisen.

Piano-Passagen in den Partituren der Motorentechnik sind oft von uns geprägt. Leise Motoren waren immer unser Ziel. Wir trachten aber auch danach, technisches Geräusch mit dem Ohr der Harmonielehre zu hören. Seinen Charakter für Mensch und Natur angenehmer zu machen.

Motoren und Fahrzeuge.  
Geräuschoptimiert.

Für unsere Kinder.

Motorenforschung und Entwicklung,  
Meßtechnik und Prüfstandssysteme, Medizintechnik

A-8020 Graz, Kleiststraße 48, Tel.: (316) 987-0, Telex: 311379, Telefax: (316) 987-400

**AVL**  
AVL LIST GmbH



# Wie Sie sich's *besser einrichten!*



## Privatkredit

**O**b Sie sich's beim Wohnen besser einrichten oder einfach einen langgehegten Wunsch erfüllen wollen: Mit dem Privatkredit der Steiermärkischen geht's einfach, schnell und individuell. Vertrauen Sie auf die spezielle Beratung und die persönliche Betreuung der größten steierischen Bank. So richten Sie sich's besser ein.



**DIE STEIERMÄRKISCHE**  
UND EINE BANK STEHT HINTER IHNEN

Geschichten mit der Sprache der Mode.  
Ausgewählte Produktionen:

1984 Modeperformance in der Galerie  
H., Graz

1988 „Wo tanzt die Gans“ Modeperfor-  
mance in der Triumph-Bar, Graz und im  
Cabaret Renz, Wien

1990 „Mode in der Geisterbahn“, Berlin

1992 „Der Garten Eden“, Gestaltung der  
Jubiläumsfeier der Zeitschrift „Playboy“,  
München

1993 „Willst Du meine wilde Schwester  
sein?“, Modeperformance, Graz

1994 „Siegfried Lust - Tarnung und Täus-  
chung“, Männerrevue mit Otto Sander,  
Flatz, Rolf Zacher. Bar jeder Vernunft,  
Berlin; Marstalltheater, Berlin.

1995 „Ein Mantel führt eine Dame spaz-  
zieren“, Inszenierung aus Militärmän-  
teln, umgearbeitet zu Damenmode,  
1996 in Graz.

### Steven Mackey

Geboren 1956 in Frankfurt als Sohn  
amerikanischer Eltern, wuchs er in den  
USA auf. Studium der klassischen Gitar-  
re; später E-Gitarrist und Lautenist. Dok-  
torat „summa cum laude“ und zur Zeit  
Professor of Music an der Princeton  
University.

Die Musik Steven Mackeys hat ihre  
wesentlichen Einflüsse in westlicher  
Kunstmusik und Populärmusik. Er  
schrieb Ensemble- und Kammermusik  
unter anderem als Auftragswerk des  
Kronosquartetts. In mehreren Werken  
verwendet er die E-Gitarre, die er  
manchmal selbst spielt, oder auch Gitar-  
risten wie Bill Frisell. Für Orchester  
schrieb er unter anderem „TILT“, „Deal“  
und „Eating Greens“. Er gewann meh-  
rere Kompostionspreise.

### Wu Man

Geboren in Hangzhou/China studierte  
sie in Peking am Zentralen Konservato-  
rium die chinesische Laute Pipa. Als  
Gewinnerin des chinesischen National-  
preises für traditionelle Instrumente ist  
sie eine der wichtigsten Interpretinnen  
chinesischer Musik wie auch mehr und  
mehr Interpretin von zeitgenössischer  
Musik. Komponisten wie Tan Dun, Sola  
Liu, Zhou Long und Bun-Ching Lam  
schrieben Werke für sie, die sie auch  
zur Uraufführung brachte. Wu Man trat  
bei den wichtigsten amerikanischen  
Festivals und in den wichtigsten Konz-  
ertsälen auf. Sie konzertierte solistisch  
und mit Ensemble wie dem Boston  
Symphony Orchestra und dem Kronos  
Quartett.





Was wir von der Familie Weitzer für Sie tun können?

Eine Menge.

Das klassische Ambiente, das vorzügliche Restaurant, das Café, die Bar, die Weinstube, die

Sauna bieten Ihnen alle Möglichkeiten gepflegter Gastlichkeit. Genießen Sie die gediegene Atmosphäre internationalen Standards im Hotel Weitzer, das Haus ohne Parkplatzsorgen. Willkommen in unserer Familie!

DAS *WEITZER*  
★★★★  
GRAZ



Zentrale Reservierung: 8011 Graz, Gneskai 12 - 14, Tel.: 0316/903-0, Telex: 31-1284, Telefax: 0316/903-88

*sewera stoffe*

*...machen Mode.*

*sewera stoffe*

*Stoffe...die Mode machen*

## Johannes Marian



Geboren in Wien. Studium an der Wiener Musikhochschule in den Fächern Klavier, Komposition, Musikpädagogik. Als Pianist gilt sein Hauptinteresse der Neuen Musik. Tätig als Solist und als Kammermusiker, unter anderem mit „die reihe“, „Wiener Collage“, „Musica Negativa“, dem RSO-Wien; als Solist bei den „Wiener Festwochen“, „Wien Modern“, „Hörgänge“ u.a. Seit 1988 widmet sich Johannes Marian intensiv der Musik von John Cage, mit dem er in Österreich und Deutschland mehrmals zusammengearbeitet hat. Marian unterrichtet am Bruckner-Konservatorium Linz.

## Roscoe Mitchell

Geboren 1940 in Chicago/USA. Roscoe Mitchell zählt zu den innovativsten axophoniten der „post-Coltrane-period“.

Seine herausragenden Leistungen liegen auf dem Gebiet der Wiederentdeckung und Erforschung von wenig beachteten Holzblasinstrumenten sowie seinem In-Beziehung-Setzen von kompositorischer und improvisatorischer Arbeit. Roscoe Mitchell ist Gründungsmitglied des „Art Ensemble of Chicago“ und der „Association for the Advancement of creative Musicians“. Er bekam zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Als Solist in eigenen Ensembles wie dem „Art Ensemble of Chicago“ und dem „Roscoe Mitchell New Chamber Ensemble“, mit Formationen wie dem „Sound Ensemble“, sowie in kleinen Formationen mit Musikern wie Lester Bowie, Archie Shepp, Anthony Braxton, George Lewis, Sonny Murray, Borah Bergman, Tom Buckner. Von 1966 bis 1996 erschien Roscoe Mitchell auf über 70 Schallplatten und CDs. Roscoe Mitchell lebt in Wisconsin/USA.

## Wolfgang Mitterer

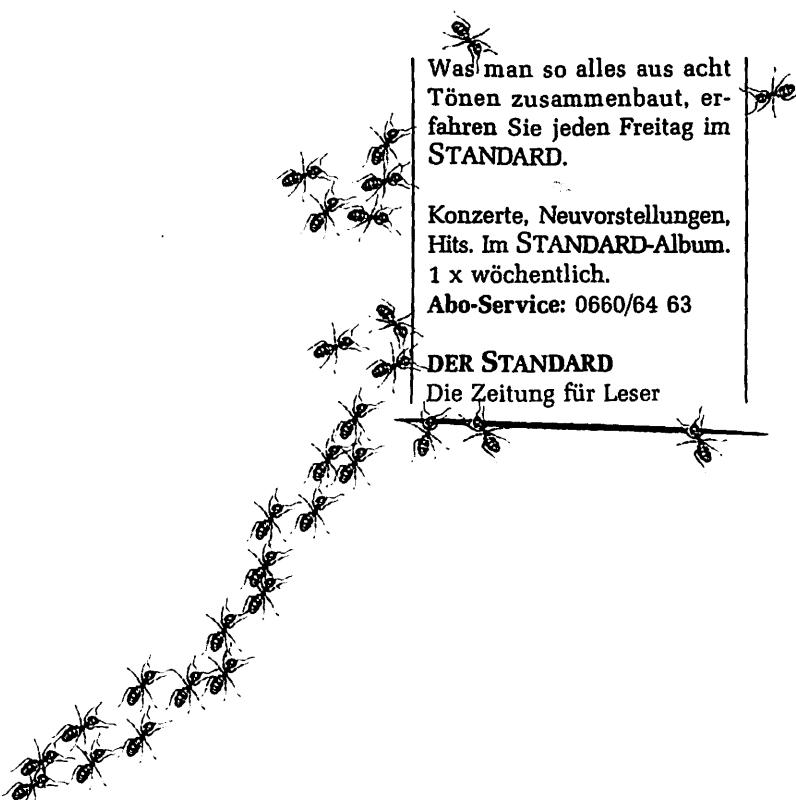
Studien an der Hochschule für Musik in Wien (Orgel, Komposition) und am Studio EMS-Stockholm (Elektronische Musik)

Einige Kollektive: Pat Brothers, Call Boys Inc, Hirn mit Ei, Matador, ...

Preise: Deutsche Schallplattenkritik, Prix Ars Electronica, Publicity, Prix-Futura Berlin, Max Brand Preis; DAAD Berlin, Staatsstipendium ...

Einige Arbeiten: „Waldmusik“ rund um das venezianische Sägewerk in Inner-villgraten/Osttirol; „Drunk“ für experimentellen Film; „off limits“ für das „Rap-Festival Wien“, „Turmbau zu Babel“ im Stadion Linz für 4200 Sänger, 22 Schlagwerker, über 40 Blechbläser u.v.a.; „Grand Jeu“ für Orgel solo; „Fisis“ für Großes Orchester u.v.a.

Diskographie: Pat Brothers, Call Boys Inc I (Moers Music); Grand Jeu, Call Boys Inc II, Reluctant Games, Violettes Gras, Turmbau zu Babel, Mimemata, Matador (olongapo)



Was man so alles aus acht  
Tönen zusammenbaut, er-  
fahren Sie jeden Freitag im  
**STANDARD.**

Konzerte, Neuvorstellungen,  
Hits. Im **STANDARD-Album.**  
1 x wöchentlich.  
**Abo-Service: 0660/64 63**

**DER STANDARD**  
Die Zeitung für Leser

## **Christian Ofenbauer**

Geboren am 24. März 1961 in Graz. Aufgewachsen in Kärnten, erster Musikunterricht mit fünf Jahren (Violine), später Orgel- und Theorieunterricht am Landeskonservatorium Klagenfurt. Studium an der Wiener Musikhochschule bei Herbert Tachezi (Orgel), Alfred Uhl (Tonsatz) und Friedrich Cerha (Komposition), Privatstudien zur Aufführungspraxis Alter Musik mit Josef Mertin, 1986 Studienaufenthalt in Paris (Kontakte zu Pierre Boulez), 1988 Abschluß des Studiums mit dem Magister Artium. Konzerte und Rundfunkaufnahmen als Organist und Komponist im In- und Ausland, 1982–1987 Titularorganist an der Votivkirche, 1983–1987 intensive Zusammenarbeit mit Theater Angelus Novus (u.a. 1987 Produktion „Tod des Hektor“ mit 12-stündiger Aufführungsdauer), seit 1986 als Gastdozent an verschiedenen Hochschulen und Universitäten im In- und Ausland tätig, ab 1989 Lehrauftrag an der Wiener Musikhochschule für Satzlehre, Gehörbildung und Formanalyse.

1991-92 Gastprofessur an der Universität Gießen (Seminare über „Die Oper als Ort des Theaterwissenschaftlers“ und szenisches Projekt „Fatzermaterial von Bertold Brecht“); Aufträge: ORF, Wiener Konzerthausgesellschaft, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, steirischer Herbst Graz, Festival Wien Modern, Konzerte und Rundfunkaufnahmen als Organist und Komponist im In- und Ausland. Mitglied des Ensembles „die reihe“. Seit 1994 Gastprofessur für Komposition am Mozarteum. Lebt und arbeitet in Wien

## **Wolfgang Reisinger**

Geboren 1955; Studium: Hochschule für Musik Wien; seit 1975 freiberuflicher Musiker als Improvisator, Interpret und Komponist; 1979 bis 1989 Schlagzeuger des Vienna Art Orchestra; Zusammenarbeit mit Harry Pepl, Wolfgang Mitterer, Jean Paul Celea, Yves Robert, Mike

Richmond, John Abercrombie, Louis Sclavis; Zusammenarbeit mit den Komponisten Beat Furrer, Thoma Pernes, Luciano Berio. Mitglied der französischen Gruppen „Tribulations“ und „Passagio“, Trio mit Dave Liebman und Jean Paul Celea, seit 1992 Solokonzerte, lebt in Wien.

## **Winfried Ritsch**

Geburt und Kindheit in Tirol. Studium Elektrotechnik-Toningenieur (TU Graz). Beschäftigt als Assistent am Institut für Elektronische Musik an der Musikhochschule Graz. Gründung des Klangateliers Algorhythmic.

Beschäftigung mit dem Medium Radio, Realisation von Performances, Installationen und Skulpturen zu diesen Themen. Arbeiten an telematischen Projekten (Netzwerke).

## **Daniel Rothman**

Geboren 1958 in den USA. Studien und Aufträge in den USA und Europa (Columbia Princeton, SWF Freiburg). Aufführungen in den USA, Europa und Japan (Nuova Consonanza Rom, Donaueschingen, Witten, Weltmusiktage Frankfurt, musikprotokoll uva). Diverse Lehr- und Arbeitsaufträge in den 90er Jahren (Mills Center for Contemporary Music Oakland, IRCAM Paris, Experimentalstudio des SWF Freiburg, Brooklyn Computer Music Studio, Darmstädter Ferienkurse ua. Künstlerischer Leiter der experimentellen Konzerte und performance centers „wires“ in Los Angeles.

Wichtige Werke: Cantulare, Lollipops (Homage a Calder), In the Terrified Radiance, Tilted Arc, Play the Piano Drunk Like a Percussion Instrument Until the Fingers Begin to Bleed a Bit. Lebt in Venice/Los Angeles.

Die kompositorisch-musikalische Arbeit des Komponisten und Klarinettenisten Daniel Rothman beruht auf erweiterten

# Musik in der edition text + kritik

Hanns-Werner Heister  
Walter-Wolfgang Sparrer  
(Hg.)

## KOMPONISTEN DER GEGENWART

Loseblatt-Lexikon,  
zur Zeit etwa 2.700 Seiten in  
drei Ordnern  
DM 170,--  
öS 1.293,-- / sfr 170,--

KOMPONISTEN DER GE-  
GENWART ist das einzige Le-  
xikon in Loseblattform, das  
über alle wichtigen Komponi-  
stinnen und Komponisten des  
20. Jahrhunderts ausführlich  
und aktuell informiert. Das  
Grundwerk enthält bereits  
erste Informationen zu etwa  
460 Komponisten: Angaben  
zur Biographie und eine  
knappe Werkübersicht bieten  
eine ideale Möglichkeit, sich  
einen Überblick zu ver-  
schaffen. Die Nachlieferun-  
gen erweitern, ergänzen und  
aktualisieren diese Erstinfor-  
mationen. In bisher sechzig  
ausführlichen Artikeln werden  
die Werke jedes einzelnen  
Komponisten, ihre Ästhetik  
und ihre Kompositionstechnik  
dargestellt. Notentafel, voll-  
ständiges Werkverzeichnis,  
Auswahldiskographie und  
Auswahlbibliographie  
eröffnen die Möglichkeit zur  
intensiven Beschäftigung.

»Ohne daß Ausgrenzungen  
gemacht werden, entsteht hier  
ein Handbuch, das durch  
Umfang, Anspruch, Ausführ-  
lichkeit, Kompetenz und  
Verständlichkeit ein unver-  
zichtbares Lese- und Nach-  
schlagewerk zu werden ver-  
spricht.«

(Reinhard J. Brembeck,  
Fono Forum)

Verlag  
edition text + kritik  
Levelingstraße 6 a  
81673 München

Neuerscheinungen in der  
Reihe Musik-Konzepte:



Heft 91

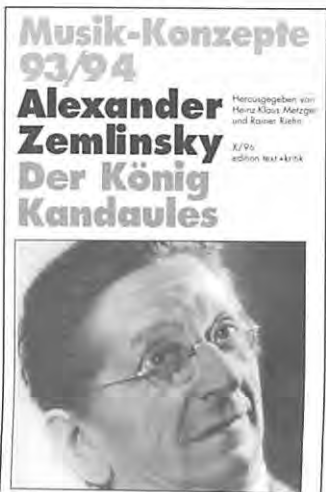
## Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte

etwa 100 Seiten, DM 24,--  
öS 183,-- / sfr 24,--  
ISBN 3-88377-521-5

Heft 93/94

## Alexander Zemlinsky Der König Kandaules

etwa 160 Seiten, DM 36,--  
öS 274,-- / sfr 36,--  
ISBN 3-88377-546-0



Instrumentaltechniken und live-Elektronik. Durch die Verwendung akustischer Phänomene, die der Charakteristik von Instrumenten entstammen, wie Resonanzraum- und Obertonphänomenen, und deren Integration und Verschmelzung in den Ensembleklang und in bestimmte akustische Raumsituationen thematisieren Rothmans musikalische Strukturen die Verbindungen im Kontinuum aus Tonalität, Stimmung, Klangfarbe und Zeitverläufen. Neben der Umsetzung solcher Phänomene in seinen komponierten Werken erforschte Rothman neue Instrumentaltechniken und Technologien auch im Spiel mit Künstlern wie Robert Dick, Theodore Mook, Ned Rothenberg, David Smeyers, Wadada Leo Smith.

(Participation of Daniel Rothman has been made possible in part through support from The Fund for Artists at International Festivals and Exhibitions, a public/Private partnership of the NEA, USIA, The Rockefeller Foundation, and The Pew Charitable Trusts, with administrative support from Arts International.)

### **Rothman-Ensemble**

Das Rothman Ensemble besteht aus Daniel Rothman, Klarinetist und Komponist; Ted Mook, Cello und Tenorposaune; Wadada Leo Smith, Komponist und Trompeter; David Smeyers, Holzblasinstrumente; und Kent Clelland, Tontechnik. Die verschiedenen Mitglieder bringen Erfahrungen aus den verschiedensten musikalischen Idiomen ein, von komplexer Notation über alternative Stimmungssysteme zu Improvisation. Ihre Fähigkeiten fügen sich zu einer zugleich höchst disziplinierten und spontanen Musik. Für die Aufführung von „Cézanne's Doubt“ stießen noch der Sänger Tom Buckner und die Videokünstler Elliot Anderson und Jim Campbell zum Ensemble.

Die neben Daniel Rothman in Graz auftretenden Künstler:

*Elliot Anderson* arbeitet an computer-

generierten Bildern sowohl für Flugsimulation als auch in künstlerischen Anwendungen. Er war in vielen Ausstellungen und Installationen vertreten, in Kalifornien in Instituten und Galerien in und um San Francisco und Los Angeles, auch in New York, Montreal und anderswo. Elliot Anderson ist Direktor von TECHNE und zur Zeit visiting artist an der University of California in Davis.

*Jim Campbell* hat eine Ingenieurs- und Mathematikausbildung am Massachusetts Institute of Technology mit seiner künstlerischen Rolle als Filmemacher verbunden. Seine Werke waren zu sehen am San Francisco Museum of Modern Art und in vielen anderen Galerien in den USA und in Japan.

*Thomas Buckner* hat als Tenor mehr als 100 Werke zeitgenössischer Musik uraufgeführt, von denen die meisten für ihn geschrieben worden waren. Als Auftraggeber und Interpret bestimmt er die (hauptsächlich) amerikanische zeitgenössische Musik mit. Kürzlich erschienen zwei CDs („Full Spectrum Voice“ und „Sign of the Times“) mit neuen Werken beim Label „Lovely Music“. Vor allem im Ensemble von Robert Ashley verkörpert Tom Buckner wichtige Rollen, so auch 1995 in Graz beim musikprotokoll.

*Ted Mook* spielte als Cellist bei den meisten amerikanischen Festivals und Institutionen für neue Musik, beispielsweise an der Brooklyn Academy of Music. Er ist einer der Stamm Musiker des Bang on the Can Festivals in New York. Er hat viele Werke uraufgeführt und auf Tonträgern veröffentlicht.

*Wadada Leo Smith* ist Komponist, Multiinstrumentalist und im besonderen Trompeter. Geboren in Leland, Mississippi, wuchs er als Musiker in der Atmosphäre des Delta Blues auf. Als „improviser/composer“ studierte er die Musik vieler Kulturen aus Afrika, Japan, Indonesien, Europa und Amerika. Daraus entwickelte er seine „Theory of Jazz and World Music“ und das Notationssystem „Ankhrasmation“. Er hat mit vielen wichtigen Ensembles gespielt und mit Musikern wie Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Lester Bowie, Richard





**GRAZER CONGRESS**

CONVENTION CENTER GRAZ, AUSTRIA

---

MORE ENLIGHTENMENT!

L I G H T

---

CENTER OF COMMUNICATION

Schmiedgasse 2/1

A-8010 GRAZ/AUSTRIA

Tel. (+43 316) 8049-0

Fax (+43 316) 82 64 67

Homepage: [www.grazercongress.co.at](http://www.grazercongress.co.at)

e-mail: [office@grazercongress.co.at](mailto:office@grazercongress.co.at)

Teitelbaum, Don Cherry, Andrew Cyrille, Cecil Taylor und vielen anderen.

David Smeyers ist ein Klarinettenist, der auch viele klarinettenähnliche Instrumente beherrscht. Er kooperierte mit Karlheinz Stokhausen, Giacinto Scelsi, Helmut Lachenmann, György Kurtag u.a. Ausgebildet wurde David Smeyers an der Juilliard School und in Paris. Er spielte bei wichtigen europäischen und amerikanischen Festivals und ist Mitglied des in Paris beheimateten Ensembles „Kalleidocollage“.

### Radio Symphonieorchester Wien

1969 wurde im Zuge der Reorganisation des Österreichischen Rundfunks das ORF-Symphonieorchester gegründet, vornehmlich, um die zeitgenössische Musik in Wien bzw. Österreich zu realisieren. Schwerpunkt des Repertoires war in den ersten Jahren die Musik des 20. Jahrhunderts und die damalige Avantgarde (Ligeti, Penderecki, Lutoslawski, Cerha u.a.). Zum 1. Chefdirigenten wurde Milan Horvat bestellt.

Sichtbarer Ausdruck für den Erfolg des jungen Orchesters waren nicht nur eigene Konzertzyklen in den beiden traditionellen Wiener Konzerthäusern Musikverein und Konzerthaus, sondern auch Einladungen zu den Festspielen in Salzburg, Bregenz und zum steirischen Herbst. Neben den Chefdirigenten Milan Horvat (1969 - 1975) und Leif Segerstam (1975 - 1982) wirkten auch namhafte Dirigenten wie Ernest Bour, Bruno Maderna, Wolfgang Sawallisch, David Oistrach, Vaclav Neumann, Michael Gielen, Christoph von Dohnanyi u.a.

Ab 1979 trat neben die Pflege der zeitgenössischen Musik zunehmend auch die Erarbeitung der klassisch-romantischen Literatur. Mit dem dritten Chefdirigenten Lothar Zagrosek (1982 - 1986) wurde ein breites Repertoire erarbeitet, das von vorklassischer Musik bis zur Moderne reicht.

Dies setzte sich auch unter dem nächsten Chefdirigenten Pinchas Steinberg (1989 - 1996) fort, der das Orchester

vermehrt ins Ausland führte. In seiner Zeit entwickelte sich das Orchester zu einem virtuosen, in allen Stilen gleichermaßen brillanten Ensemble, dessen Repertoire von Haydn über Mahler bis zur Gegenwart (Lachenmann, Cerha, Kurtag) reicht.

Ab 1. 9. 1996 übernimmt der Amerikaner Dennis Russell Davies die Chefdirigentenstelle und der Name des Orchesters wird in RSO-Wien umgewandelt.

### Kwamé Ryan

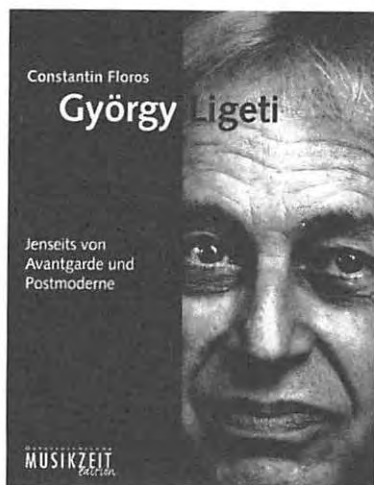
Geboren 1970 in Toronto, Kanada. Kindheit in Trinidad, Westindische Inseln. Musikstudien in Cambridge. Dirigierassistent an der Cambridge University Opera. Ab 1991 Studien bei Peter Eötvös. Konzerte mit Radiosymphonieorchestern, Konzerte und Zusammenarbeit mit Musik von u.a. György Kurtag, Pierre Boulez, und beispielsweise „Prometeo“ von Luigi Nono in Lissabon. Auftritte bei den Festivals in Donaueschingen, Stuttgart und Wien Modern, in Witten, Salzburg, Paris. Zusammenarbeit mit „ensemble recherche“, „Klangforum Wien“, „Ensemble Intercontemporain“. 1997 dirigiert Kwamé Ryan mit Peter Eötvös die Neuproduktion von Luigi



Constantin Floros: *György Ligeti –  
Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*  
Verlag Lafite, Wien, 1996

order: Hegelgasse 13/22 A-1010 Wien  
Tel: +43-1 / 512 68 69 Fax: 512 46 29

248 Seiten  
30 Abbildungen in Farbe  
70 Notenbeispiele  
Werkverzeichnis  
Literaturverzeichnis  
Efallig Einband  
330,- ÖS 45,- SFR 48,- DM  
ISBN 3-85151-038-0



Österreichische  
**MUSIKZEIT**  
*edition*

Constantin Floros:

**GYÖRGY LIGETI**

MUSIKZEIT gratuliert György Ligeti zum UNESCO Musikpreis 1996

Nonos „Prometeo“ an der Belgischen Nationaloper La Monnaie in Brüssel.

### **Comellius Schwehr**

Geboren 1953 in Freiburg/Breisgau. Studium an der Musikhochschule in Freiburg (Komposition bei Klaus Huber, Theorie bei Peter Förtig, Gitarre bei Denise Lavenchy). 1981-1983 Kompositionsstudium bei Helmut Lachenmann in Stuttgart. Musiktheorie Lehraufträge in Freiburg und Karlsruhe. Seit 1995 Professor für Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule in Freiburg. Mehrere Preise und Stipendien. Aufführungen bei: Stuttgarter Tage für Neue Musik, Wittener Tage für neue Kammermusik, Warschauer Herbst, Schönberg-Festival Duisburg, Extasis Genf, Musik im XX. Jahrhundert Saarbrücken, musikprotokoll Graz.

### **Yuval Shaked**

Geboren 1955 im Kibbutz Geser in Israel. Kompositionsstudien bis 1981 in Tel Aviv. Bis 1984 Studium bei Mauricio Kagel in Köln (Neue Musiktheater). Arbeitet an einer Monographie über Helmut Lachenmann. 1985 Rückkehr nach Israel, „wo ich um meine von vielfacher Lehr-, Redaktions-, sowie gelegentlich ausbrechender Schreibfähigkeit befruchtete und verstörte kompositorische Arbeit in der frustrierenden politischen und entmutigenden gesellschaftlichen Situation gegen Interessen- sowie Sinnlosigkeit kämpfe, meine wahrscheinlich selbstauferlegte Isolation erkenne, ein Überbleibsel Trost zu retten hoffe, und es sinnvoll zu gestalten trachte“.

### **Andrea Sodomka**

Geboren 1961 in Wien. Studien an der Hochschule für angewandte Kunst, an der Hochschule für Musik und darstel-

lende Kunst in Wien. 1991 - 1995 Präsidentin der Gesellschaft für elektroakustische Musik GEM. 1994 Lehrauftrag als „Composer in Residence“ an der Musikhochschule Graz. Seit 1995 Medienkunstbeirat am offenen Kulturhaus in Linz.

Andrea Sodomka arbeitet in den Bereichen Elektronische Musik, Intermedia-performance, Telekommunikation, Radiokunst, Video und künstlerische Fotografie. Seit 1986 Zusammenarbeit mit Martin Breindl.

### **Burkhard Stangl**

Geboren 1960; Studien: klassische Gitarre, Musikethnologie; als Komponist weitgehend Autodidakt; Mitbegründer des Ensembles TON.ART; Dokumentarfilm „Der Notenstich“ über den letzten Notenstecher in Wien; Gründung des Kammerensembles MAXIXE 1991, Mitarbeit am Buch „Österreichische Filmschaffende in der Emigration“ 1993; Gitarrist und Solist mit TON.ART, Franz Koglmann, Klangforum Wien, Ensemble 2001 u.a.; CD-Veröffentlichungen für HatART, Extraplatte, Creative Works u.a.; lebt in Wien.

### **The Roscoe Mitchell New Chamber Ensemble**

Gegründet von Roscoe Mitchell zur Aufführung seiner Kompositionen. Neben Roscoe Mitchell selbst sind drei Musiker ständige Mitglieder: Joseph Kubera, Vartan Manoogian und Thomas Buckner.

*Joseph Kubera* ist einer der bekanntesten Pianisten zeitgenössischer und experimenteller Musik in den USA. Er arbeitete mit der Merce Cunningham Dance Company, spielt u.a. mit dem SEM Ensemble, im Ensemble von Steve Reich und mit Brooklyn Philharmonic.

*Vartan Manoogian* ist ein am Pariser Konservatorium und an der Juilliard School ausgebildeter Geiger, der vor

seiner Karriere als Solist in verschiedenen Gruppierungen unter anderem Konzertmeister des „Orchestre de la Suisse Romande“ war, wo er unter der Leitung von Ernest Ansermet spielte. Laut eigenen Angaben spielte Vartan Manoogian „auf fünf Kontinenten, in New York und in der Library of Congress in Washington DC“.

*Thomas Buckner* hat als Tenor mehr als 100 Werke zeitgenössischer Musik uraufgeführt, von denen die meisten für ihn geschrieben worden waren. Als Auftragsgeber und Interpret bestimmt er die (hauptsächlich) amerikanische zeitgenössische Musik mit. Kürzlich erschienen zwei CDs („Full Spectrum Voice“ und „Sign of the Times“) mit neuen Werken beim Label „Lovely Music“. Vor allem im Ensemble von Robert Ashley verkörpert Tom Buckner wichtige Rollen, so auch 1995 in Graz beim musikprotokoll.

1995, Artist in residence bei UMAS, Durham, Ontario, Canada 1993; Auslandsstipendium des BMUK in Rom.

## Jochen Traar

Geboren 1960 in Essen. Studium 1979-1984 an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Prof. Bruno Gironcoli, lebt in Wien.

Einzelausstellungen und Projekte: u.a. „Strategisches Objekt XXIV“, Wien 1994; ©ART PROTECTS YOU, Klagenfurt, Villach 1994; „Aromaroma“, Video, Rom 1995; ©ART PROTECTS YOU, Museum für angewandte Kunst, Wien 1995; ©ART PROTECTS YOU, „Wien Trilogie“, Verlag Ritter Klagenfurt; u.a. in der Galerie Skuc Ljubliana; Galerie REM, Wien.

Gruppenausstellungen: u.a. Australian Cultural Institute New York; Director's Guide Los Angeles; Mulinex, Wiener Secession 1992.

Stipendien: u.a. Artist in residence beim Schindler Stipendiatenprogramm in LA

# Orientzauber '96

15 Jahre Orientzauber – Jubiläumsausstellung



## Europas größte Orientteppich- Verkaufsausstellung

Bis 20. 10. täglich 10-18 Uhr beim Wohnkulturmarkt  
auf Schloß Kornberg bei Feldbach, Oststeiermark,  
Info: Tel. 03152/4200.

### Jubiläumshighlights

Weltpremiere des feinsten Teppichs der Welt · Meisterwerke des türkischen  
Architekten und Teppichkünstlers Tulga Tolu · Perser aus der "amerikanischen"  
Periode



*Dr. Huschang Rohani*

Exklusive Orientteppiche · Münzgrabenstraße 10 · 8010 Graz

# STEVEN MACKEY

## new trends

### **among the vanishing**

für Sopran und Streichquartett

UA: 8.5.1989;

Dawn Upshaw, Kronos Quartet

### **TILT**

für Orchester

UA: 8.3.1992; American Composers

Orchestra, ML: Dennis Russell Davies

### **Physical Property**

für el. Gitarre und Streichquartett

UA: 14.7.1992;

Steven Mackey, Kronos Quartet

### **Eating Greens**

für Orchester

UA: 27.10.1994; Chicago Symphony

Orchestra, ML: Dennis Russell Davies

### **Deal**

für el. Gitarre, Schiz, Kammerorch.

UA: 17.4.1995; Los Angeles New Music

Group, ML: Esa-Pekka Salonen

### **Banana/Dump Truck**

für Cello und Orchester

UA: 8.12.1995; Fred Sherry, Albany

Orchestra, ML: David Allan Miller

BOOSEY & HAWKES

**Boosey & Hawkes Musikverlag**

Justus-von-Liebig-Straße 22

53121 Bonn

Telefon 02 28-988 69 51 Fax 02 28-988 69 11

in Österreich:

Thomas Sessler Verlag

Bösendorferstr. 4

A-1010 Wien

DAS MUSIKPROTOKOLL '96 WIRD UNTERSTÜTZT VON:

steirischer herbst '96



INSTITUT FRANÇAIS DE GRAZ



**Um Kunst und Kultur gibt es oft auch ein Theater, wenn sie nicht auf der Bühne stattfinden. Da schreien die Warner Feuer: Unsere Werte sind in Gefahr! Ich schreie nicht, ich bitte um Feuer. Denn meine Werte sind in Ordnung. 7 mg Rauchinhaltsstoffe und 0,7 mg Nikotin verbinden so ideal Genuß und Verstand, da kann man die Kultur ruhig den Künstlern überlassen. Und in der Pause eine rauchen.**

**Casablanca -  
Rauchen mit  
Genuß und  
Verstand.**

