

Was ist uns heute geblieben von jener beeindruckenden musikalischen Avantgarde der 1950er und 60er Jahre, die mit jedem Werk die Tür zu einem neuen Universum klingenden Denkens öffnete? Dass sich einige dieser Universen in Gestalt von Kompositionsstilen, ästhetischen Konzepten, Auffassungen von Klang, akustischen Technologien mittlerweile etabliert haben? Dass es Söhne, Töchter, Enkel, Urenkel, Ururenkel der Alten gibt, von denen jede/r ein Stück weitergetragen, ein Stück verworfen und einen stillen oder lauten Vätermord begangen hat? Dass sich eine starke Retro-Kultur entwickelt hat, die die Pioniere wieder und wieder feiert? Dass sich eine oder mehrere Gegenbewegungen formiert und das ästhetische Ruder in Richtung »rückwärts« gerissen haben? Dass sich die Mentalität des radikalen Neuanfangs durchgesetzt hat, die auch heute noch Türen zu neuen Universen öffnet?

Alle genannten Antwortmöglichkeiten erscheinen plausibel und eigentlich gar nicht so weit voneinander entfernt, illustrieren sie doch Varianten der hinter der ursprünglichen Frage liegenden Annahme eines linear stringenten Geschichtsverlaufs, die das Spätere als Folge des Früheren ansieht. Eine Alternative läge zum Beispiel in einem konzentrischen Modell der Geschichtsauffassung: Zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten fokussieren kulturelle Aktivitäten auf Kernthemen, die sich auf einer höheren Ebene als miteinander verbunden erweisen. Akademisch lässt sich zwischen unterschiedlichen Geschichtsbeobachtungen hin und her wechseln, je nachdem, welchen Typ von Beobachtungen man anstrebt. »Musik und Raum«, dem sich dieser Beitrag widmet, verträgt sich gut mit einer konzentrischen Argumentation, handelt es sich doch um ein Dauerthema, dem zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten eine besondere künstlerische Aufmerksamkeit zu Teil wurde und wird.

Im Folgenden sei die musikalische Aufmerksamkeit, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts auf Raum gelegt wurde, noch einmal in Erinnerung gerufen, um dann andere künstlerische Ansätze sowie theoretische und diskursive Auseinandersetzungen mit Raum daneben und dazu in Beziehung zu setzen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die gesellschaftliche Situation, die technologischen Optionen und die Welt der Kunst, in die heute potenzielle Künstler hinein geboren werden, so grundverschieden von den Gegebenheiten jener Künstler der Nachkriegsavantgarde erscheint, dass ein komparativer Ansatz wesentlich ausführlicher und vielschichtiger ausfallen müsste, vor allem wenn er die Gegenwart

Elena Ungeheuer Musik und Raum

Epistemologien – Dramaturgien – Analysen

einbezieht. Die Vergleichbarkeit der genannten musikalischen Vorgehensweisen wird in diesem kleinen Beitrag bewusst reduziert, und zwar auf das allen gemeinsame künstlerische Interesse, Dramaturgien zu erzeugen, deren verschiedene Ausprägungen wesentlich mit den verschiedenen Raumkonzepten zusammenhängen.

Diskursfokus Raum

Ein sehr alter und quasi kontinuierlich gepflegter theoretischer Fokus auf Raum findet in der physikalischen Grundlagenforschung, Naturphilosophie, Philosophie und Metaphysik statt. Hier wird Raum definiert und gemessen, werden Interdependenzen zu anderen physikalischen Größen, Weltbildern, Auffassungen von Natur und spirituellen Konzepten ausgelotet. Es stehen sich, grob gesagt, zwei Raumauffassungen gegenüber, die immer wieder isoliert, aber auch als Antipoden in Stellung gebracht werden: absoluter Raum, namentlich entwickelt in Newtons Konzepten von Raum und Zeit als von Betrachter und Objekten unabhängige Größen, und relativer Raum, namentlich entwickelt in Einsteins Relativitätstheorie, welche Betrachter und Objekte in einen dynamischen Bezug zu Raum und Zeit bringt.

Von verschiedenen Forschungsstandpunkten aus denken Architekten, Geografen, Soziologen, Urbanismusforscher, Phänomenologen und andere Scholaren mehr Raum als wichtiges Element oder auch als Bezugsgröße ihres Betrachtungsbereichs. Ab einer gewissen Größe und geistesgeschichtlichen Bedeutung gilt ein solcher applikativer Verbund von Forschungen und Fachdiskussionen mit Zusammenhalt in einem gemeinsamen übergeordneten Thema seit einiger Zeit als »Turn«. Turns bezogen sich bereits auf Sprache, Zeichen, Körper, Medien, Performativität, Klang, Pragmatik und eben Raum. Der »Spatial Turn« wurde bereits in den 1980er Jahren ausgerufen und erscheint von ungeminderter Aktualität.¹ Unterhalb dieser akademischen Ebenen ist von zahlreichen öffentlichen und privaten Handlungskontexten zu sprechen, in denen Raum immer schon auf konkret-praktische und abstrakt-mentale Weise verhandelt, gestaltet, inszeniert und reflektiert wird. Ob politisch, militärisch, kul-

1 Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, transcript, Bielefeld 2008. Jörg Dünne / Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006.

5 Vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute I* [Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. V]. Schott Verlag: Mainz 1960, S. 18. Hier prägt er den ironische Begriff der »tönenden Autobahn«. Vgl. auch Nauck, a.a.O.: S. 125.

2 Inzwischen ist der aus der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff der Immersion sinnvollerweise durch den der Incorporation ersetzt, siehe Gordon Calleja, *In-Game. From Immersion to Incorporation*, MIT Press, Cambridge (Mass.) / London 2011.

3 Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 38]. Franz Steiner: Stuttgart 1997.

4 Musikwissenschaftlich erwähnenswerte Publikationen der letzten Jahre sind: Martha Brech, *Der hörbare Raum. Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*, transcript, Bielefeld 2015; Martha Brech, Ralph Paland (Hrsg.), *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*, transcript, Bielefeld 2015.

turell, erzieherisch oder allgemein zwischenmenschlich geht Raumbewusstsein einher mit Anliegen der Raumkontrolle, Raumzuweisung, Raumverboten und Raumkonfiguration. Raum ist ein kultureller Topos. Raum ist auch ein Machtinstrument erster Güte. Beides lässt sich gut an dem langlebigen Technikprojekt der Erzeugung virtueller Realitäten studieren, das in der apparativen Erzeugung visueller und akustischer Dreidimensionalität und den damit ermöglichten neuen Handlungsoptionen ein Kernanliegen verfolgt. Insbesondere die Produktionsentwicklung digitaler Spiele zeigt, wie die Manipulierbarkeit von Raumdimensionen als technologisches Gütekriterium und verkaufbare Produktwertigkeit gilt. Auf Seite der Konsumenten wird die Erlebbarkeit von Raumdimensionen als Garant für Spielbefriedigung und als wichtig für den Eindruck von Immersivität angesehen.²

Musikfokus Raum: Fokus 1 – Serielle Avantgarde

Gisela Nauck hatte 1997 in einer vergleichenden Studie die Raumkonzepte und -praktiken dreier bedeutender Komponisten serieller Musik detailliert untersucht.³ Indem sie ausgewählte Werke von Pierre Boulez, Dieter Schnebel und Karlheinz Stockhausen auf Basis von Partituren, Aufführungen, Werkskizzen sowie theoretischen Äußerungen untersuchte, vertiefte sie nicht nur die Diskussion um serielle Komponieren, sondern legte auch einen Grundstein für eine musikologisch wie gesellschaftlich notwendige akademische Diskussion um Musik und Raum.⁴ Was Nauck herausgearbeitet hat, sei hier in gerade noch tolerabler Verkürzung und Auswahl der Aspekte skizziert:

Pierre Boulez verwirklichte in seinem, von ihm selbst wegen unzufriedenstellender Realisation des Tonbands nach der UA zurückgezogenen, Pionierwerk *Poésie pour Pouvoir* die Idee einer Spirale. Sie gilt dem Stück gleichsam als eine formalen Ganzheit, als strukturelle Anordnung und als ein vielfach differenzierter und unterbrochener musikalischer Ablauf im Verbund von drei Orchestergruppen, im Raum verteilten Lautsprechern und einem sich drehenden Lautsprecher an der Decke. Es ging um *musique mixte*: Instrumentalmusik plus Zuspieldänder. Das Anliegen von Boulez, Visuelles und Akustisches, Instrumentalmusik und Tonbandmusik in ein Kontinuum zu überführen, sah er allerdings nicht durch eine alles vereinheitlichende Spiralbewegung der Klänge im Raum erfüllt. Das zeigt die Reihenfolge der Arbeitsschritte, die Nauck rekonstruierte: Im Sinne serieller Vororganisation wählte

Boulez als erstes das Klangmaterial so aus, dass die Klangfolgen entlang ihrer Parameter selbst Spiralcharakteristiken aufweisen. Nicht effektvolle Klangbewegung, von Boulez als dekorativ und anekdotisch degradiert⁵, sondern eine komplexe mehrschichtige Auseinandersetzung des Werks mit seinem Raumentwurf wurden angestrebt.

Dieter Schnebel, so arbeitete Nauck heraus, sah Raum als ein Medium, das es ermöglicht, Klänge so voneinander zu distanzieren, dass ihre Individualität sinnlich erfahrbar wird. Es ging Schnebel um Einzeltöne, ihre Charakteristik, um Klangfarben. Das forderte in der Konsequenz dazu heraus, die Musik stiftenden Verbindungen zwischen den mittels Raumpositionen exponierten einzelnen Klangzuständen neu zu definieren. Schnebels experimenteller Umgang mit Raum und Raumaufteilungen schließt Körpergesten, die Fortbewegung der Instrumentalisten, ihre Interaktionen und den gesamten körperlichen Prozess des Hervorbringens von Klang mit ein. Ferner adressierte er gezielt das Auditorium als sich selbst bewegende und immer neu platzierende Hörer, die ihr Hören unter vielfältiger Raumnutzung selbst mitgestalten.

Karlheinz Stockhausen hat sich im Vergleich mit den beiden anderen Komponisten besonders explizit mit Raum befasst. Naucks Analyse lässt eine Auffälligkeit erkennen, für die die von Stockhausen selbst schon früh gestellte Frage der Funktion von Raum grundlegend ist: Musikalische Räume beinhalten ein je spezifisches Tonhöhenreservoir, Dauernwerte, möglicherweise auch Tonbewegungen und andere Charakteristika, so dass sie trennscharf ein je anderes Sein, eine je andere Wahrnehmung erzwingen. Elementar ist dabei die Verschmelzung des Raumgedankens mit dem Zeitgedanken. Musikalische Räume verstehen sich so gesehen als Zeit-Dauer-Oktaven, die wie präkonfigurierte Zimmer durchlaufen, durchschritten, durchlebt werden. Diese Zimmer folgen je nach Werk gemäß einer Gesamtform aufeinander, auch hier ist die serielle Mikro- und Makroordnung gewährleistet. Hinsichtlich von Stockhausens *Intuitiver Musik* betont Nauck, wie umfänglich Stockhausen Lebensformen und Interaktionsweisen einbezieht beziehungsweise wie die formale Strukturierung zwischenmenschlicher Qualitäten durch das Werk sich als Erweiterung des zuvor Genannten auffassen lässt.

Bei allen drei Komponisten wird das Interesse erkennbar, menschliche Erkenntnis und Wahrnehmung neu zu beleuchten. Das verbindet sie mit besagten diskursiven Turns. Der Linguistic Turn lieferte den Meilenstein für dieses epistemologische Projekt mit dem

Nachdruck auf Sprache, die alle Erkenntnis kanalisiert. Folgerichtig bedürfe jede Form von Wissenschaft einer grundlegenden Sprachkritik und habe sich an Methoden der Sprachforschung zu orientieren. Der erkenntnistheoretische Auftrag des Semiotic Turn fokussierte sich sodann auf die Abhängigkeit unserer mentalen Vorgänge von Zeichen. Der Medial Turn thematisierte Medien der Vermittlung, aber auch Medien operativer und wahrnehmender Vorgänge (zum Beispiel Notate und Skizzen beim Komponieren) einschließlich ihrer Übersetzungsakte und einflussreichen Dispositive. Dem Spatial Turn schließlich geht es – mit der Absicht, Erkennen und Wahrnehmen neu zu definieren – um Raum, der nicht bloß als ein gegebener Container gefasst wird, in den hinein sich alles platzieren lässt, sondern der selbst durch dasjenige, was er prägt, geprägt wird und der in der differenzierenden Wahrnehmung erst entsteht, so wie es auch Boulez, Schnebel und Stockhausen, im besten Sinne von künstlerischer Forschung, musikalisch und theoretisch entwickelt haben.

Genannte diskursive Turns vereinte stets das Bestreben, das Diktum aufzulösen, es gäbe Objekte, die als solche unberührt und objektiv erkennbar, wahrnehmbar und beschreibbar wären. Im Gegenzug wird Wert auf vermeintlich sekundäre Bedingungen gelegt, die uns Wahrnehmung und Erkenntnis erst ermöglichen. Musik, die Raum explizit macht, weist auf das besondere Verhältnis von Erkenntnisbedingungen und Erkenntnis mit dem der Kunst eigenen Mittel der Dramaturgie hin. Dramaturgie macht dasjenige, was sie betonen möchte, wahrnehmbar. Sie versinnlicht das Denkmögliche. In diesem Sinne strebte Pierre Boulez in *Poésie pour pouvoir* eine emphatische und durchkomponierte Bühnendramaturgie an. Dieter Schnebel entfaltet in seinen Stücken soziale Dramaturgien, die den auf einer qualitativen Ausgestaltung des Zusammenlebens ausgerichteten evangelischen Theologen erkennen lässt. Karlheinz Stockhausen inszeniert kompositorisch Räume als Stadien, die durchschritten und durchlebt werden (müssen). Man könnte von einer gestuften Erleuchtungsdramaturgie sprechen, die ähnliche spirituelle Züge trägt wie Lehren mystischer Verkünder, die er verehrte, zu denken wäre an Sri Aurobindo.

Fokus 2 – Virtual Acoustics und Musik

Das Projekt, virtuelle Realitäten zu erzeugen, gab sich zu unterschiedlichen Zeiten seiner langen Geschichte durch je andere Symbole, technologische Errungenschaften oder Gim-

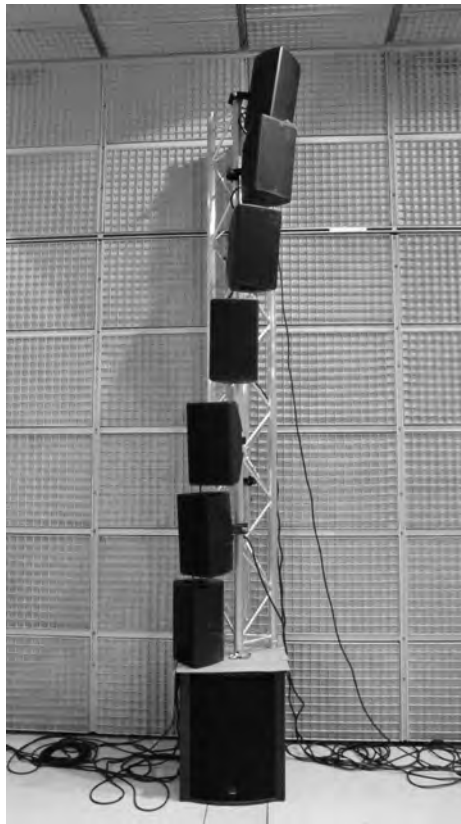
micks zu erkennen. Mal waren es viereckige Robotergestalten, mal Raumschiff Enterprise-Geschichten, mal HMDs. Heute heißt das Zauberwort 3D, wobei die rein visuelle Ebene längst verlassen ist, so in 3D-Druckern, die auch Körperorgane künstlich erzeugen, und in der mehrkanaligen Projektion virtueller Klangquellen zur Erzeugung quasi-natürlicher Raumeindrücke, die auf Knopfdruck gewechselt werden können. Damit sind ingenieurstechnische Standards geschaffen, die von der industriellen Produktion und auch von der Kunst »benutzt« werden: Wellenfeldsynthese sucht Komponisten! Es brauchen hier keine Namen genannt zu werden. Ob im Kino, Computerspiel, in elektronischer Musik oder Media Art: Musikalische Dramaturgien, die in diesem Setting entstehen, reihen Effekte des Realen aneinander, lassen Klänge auf eine Weise durch den Raum fliegen, die die Herzen der Star-Wars-Fandom höher schlagen lassen. Anknüpfend an Boulez' kritisches Wort der tönenden Autobahn führte Nauck Ansätze dieser Problematik, wie sie sich schon in den 1950er Jahren abzeichnete, in Bezug auf den damaligen Adressaten selbst aus:

»Gerade unter dem Gesichtspunkt einer abstrakten Vergegenständlichung von Klängen im Raum ist der Stockhausenschen Raummusik-Entwicklung von Anfang an ein merkwürdiger Widerspruch eingeschrieben, eine Gleichzeitigkeit – sogar in einem Werk – von Progression und Regression. In dem Moment, in dem Stockhausen den Raum durch Klangbewegungen in seiner physischen Realität erfahrbar werden lässt, gibt er sein aus der seriellen Idee geborenes, innovatives Zeitkonzept wieder auf, eine Zeitvorstellung, durch die sich Musik ihre eigene zielgerichtete, mehrdimensionale innere und möglicherweise auch äußere Räumlichkeit geschaffen hat und schaffen kann, die nicht zuletzt auch dem Hören einen Freiraum an wahrnehmbaren Beziehungen in Musik ermöglicht, wie es ihn zuvor in der abendländischen Musikentwicklung nicht gegeben hat.«⁶

Diese Reflexion ist in Bezug auf heutige industrielle Praktiken im Umgang mit virtuellen Akustik von unerhörter Aktualität und kulturpolitischer Brisanz. Denn hinter jenen illusionistischen Klangzirkusstückchen verbergen sich auch Machtinteressen, virtuelle Realitäten effektiv zu konstruieren, nicht zuletzt, um ein unkritisches, durch Showeffekte verblendetes Nutzerverhalten im Dienste der eigenen Gewinnmaximierung zu kontrollieren.

6 Vgl. Gisela Nauck: a.a.O., S. 241f.

Akustisches Totem als elektronischer Solist bei Marco Stroppas Werk *Come Play With Me* für Elektronik und Orchester (UA Donaueschingen 2018). (Foto: Marco Stroppa)



Fokus 3 – Marco Stroppa

Für Marco Stroppa ist Dramaturgie weniger Basis als emphatisches Ziel des Komponierens. In bester italienischer Tradition ausgebildet als Pianist und Komponist hat er das von Boulez entworfene I.R.C.A.M. seit den 1980er Jahren durch seine dort realisierten Werke und zeitweise als Leiter der Abteilung künstlerischer Forschung maßgeblich mitgestaltet. Stroppa entwickelte eine *Ecriture*, die – angereichert durch seine kognitionspsychologisches Wissen – den Gestaltgedanken sowohl mit der künstlerischen Intention einer ganzheitlichen Dramaturgisierung als auch mit einer nach strengen Regeln der Formalisierung durchgearbeiteten Klangarchitektur verbindet. Auf Raum bezogen heißt das, dass Stroppa Raum als eine eigens zu komponierende Dimension versteht, die ihrerseits als Bezugssystem die Klanggestalten substanziell beeinflusst. Das führt zu einer an die serielle Verschränkung von klanglicher Makro- und Mikroorganisation gemahnenden Dichte der kompositorischen Binnenbezüge. Raum komponiert Stroppa nicht-elektronisch durch den gezielten Einbezug von Reflexionswellen, die die Instrumentalisten zum Beispiel durch die Richtung, in der sie spielen, ansteuern. Auf elektronischer Ebene hat Stroppa mittlerweile mehrere Generationen akustischer Totems entwickelt. Das sind Lautsprechertürme, die wiederum die Abstrahlrichtung des Klangs variieren und die es dem Komponisten er-

lauben, Räume klangfarblich zu typisieren. Mit der Auskomposition von Raumqualitäten ehrt Stroppa nicht zuletzt die musikalischen Gattungen, so bereits in seinen Ensemblewerken, die satzweise die Abstrahlrichtungen der Instrumente variieren. Stroppa etablierte dafür den Gattungsbegriff der Kammermusik ohne Elektronik. Im Konzert *Come play with me* (UA Donaueschingen 2018) gibt ein akustisches Totem den Solisten, der auf komplexe, nicht (!) live-elektronische Weise mit dem Orchester interagiert und dem Konzert einen Höhepunkt in einer langen Cadenza verschafft.

Fokus 4 - Gerriet K. Sharma

Gerriet K. Sharma hat sich im Studiengang Computermusik im Institut für elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz, mithin einer Hochburg ingenieurtechnischer Forschung zu virtueller Akustik, ausbilden lassen und absolvierte dort 2016 einen Dr. art.. Auch er traf auf bereits weit entwickelte Technologien virtueller Akustik. Doch er verlor durch diese nicht seine künstlerischen Visionen. Im Gegenteil: Angeleitet durch seine tief sitzende künstlerische Narration der Bewegung in episodisch wechselnden Klangkonstellationen und genährt durch seine empirisch gewonnene Expertise im Bereich installativer Arbeiten mit Klang und Architektur (Gebäudeklangkompositionen) hat er einen eigenwilligen, konzentrierten und konsequenten Stil entwickelt, Raumklangszenen energetisch auszuloten. Dabei verlässt er sich in erster Linie auf das eigene Durchhören der Klänge im Raum und der Räume, wie sie klingen. Auf diesem Weg stimuliert Sharma nun schon über Jahre Toningenieure, mit ihm gemeinsam Lautsprecher zu entwickeln, die auf besondere Weise zu Klangprojektionen mit expressiv dreidimensionaler Wirkung fähig sind. Im Zentrum steht der zwanzigflächige *Ikosäeder* (siehe Foto), der Sharma ein apparativer, auf seine Weise auch magischer, vor allem aber hochsensibel auf die Konzert-raumbedingungen reagierender Partner für eine Theorie und eine Dramaturgie der Klangskulptur geworden ist.⁷

Fokus 5 – Benedict Mason

In *Ricochet*, das im Oktober diesen Jahres in Donaueschingen uraufgeführt wurde, brachte Benedict Mason die Parallelaktionen der in der Baar-Sporthalle umher wandernden und per Klicks auf den Kopfhörer individuell angeleiteten Musiker des Ensemble Modern dazu, Musik in einem fast unvorstellbaren Grad an Komplexität und trotz aller Weitläufigkeit

⁷ Siehe auch: Dissertations-schrift Gerriet Sharma, *Composing with Sculptural Sound Phenomena in Computer Music*, University of Music and Performing Arts Graz. Artistic Doctoral Degree Composition and Music Theory. Graz 2016 [ID-V795500].

auch an Präzision entstehen zu lassen. Die künstlerisch gestaltete Expansion von Musik und Kunst in den umgebenden Raum ist schon lange bekannt in Formen der Klanginstallation, Land-Art, Klangkunst, Musikperformance, Klangskulptur, Media Art; die Gattungsbe- griffe suggerieren irrtümlich klar voneinander unterscheidbare Settings, Formen, Typen. Der explorative Impetus, mit der sich Kreativität in den 1960er Jahre ausbreitete und immer mehr Bereiche jenseits präetablierter Kunsttempel affizierte, stellte einen starken Motor für die Ideenschmiede zu den Beziehungen von Musik und Raum dar. Zeitgleich stellt Henri Lefebvre eine soziologische Raumphilosophie auf, die das individuelle Erwandern von Räu- men zu persönlich gefärbten Orten macht.⁸ Man könnte von performativen Dramaturgien sprechen, die damals wie heute Künstler, Per- former und Rezipienten in Bewegung bringen.

Allerdings würde ich Benedict Masons Kunst nicht auf das Fortschreiben der Er- rungenschaften einer geschichtlichen Epoche reduzieren wollen. Sie erscheint gleichsam historisch wie höchst aktuell in dem Sinne, das heute Komponisten, Musiker, Performer, Klangkünstler jenseits von dominierenden Systemen künstlerischen Denkens aus der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Bezugs- systeme situationsbezogen und individuell künstlerische Synthesen schaffen. Masons Kunst kennzeichnet in ausgeprägtem Maße



eine solche Idiosynkrasie, die die räumliche Performativität mit starken ästhetischen Konzepten⁹, visueller Inspiration¹⁰ und einer detaillierten Kompositionsweise gesamt-kunstwerklich verschmelzen lässt. Die klangliche Ausdehnung im Raum erscheint dabei weniger als ein Surplus für die Wahr- nehmung klanglicher Strukturen. Raum ist der Kunst hier Bedingung, damit sich Hand- lungen in ausdifferenzierten Qualitäten und ausdifferenzierten Bezugnahmen aufeinander ereignen können. Das erlaubt dem Hörer/ Rezipienten wiederum ein ausdifferenziertes Erleben und ganz im Sinne des Spatial Turns verfeinerte Erkenntnisse über das Wahrneh- men als solches. ■

Gerriet K. Sharma mit dem Iksaeder aus dem Projekt BESSY II (Foto: M. Setz- pfandt)

8 Henri Lefebvre, *La produc- tion de l'espace*, Gallimard, Paris 1974.

9 Masons erstes großes Werk setzte sich strukturell-musikalisch mit Hinterstoissers legendären (mißglückten) Erstbesteigung der Eiger Nordwand von 1936 auseinander. Vgl. Volker Straebel, »but always precise«. *On the Musical Thought of Benedict Mason*, 1997, URL: http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-mason_e.htm [Zugriff: 1.10.2018]

10 Der 1955 geborene Kompo- nist hatte Film am Royal College of Art in London studiert und war bis in die späten 1980er Jahre im Experimentalfilmbereich tätig.