

Akio Suzuki

Den Klang der Dinge befreien

Gespräch mit Nobuhisa Shimoda

Anlässlich der + – o – Klangausstellung mit Arbeiten von Akio Suzuki von Juli bis September 1993 im japanischen Xebec – mit den Howling Objects, Spring Hammer, Plate Juggling, Materials Series und + – o – gab Suzuki dem Herausgeber des Sound Art magazine, Nobuhisa Shimoda, ein Interview, aus dem wir den ersten und dritten Teil erstmals in deutscher Sprache veröffentlichen. Alle drei Teile erschienen in Japanisch und Englisch in den Nummern 5 – 7 der Sound Arts. Xebec SoundCulture Membership Magazine, 1993.

Es begann alles mit dem Wunsch zu hören, wie ein Eimer voll leerer Kannen klingen würde oder Abfall, der von der Zugplattform der Nagoya Station die Treppen heruntertropft. Vor beinahe dreißig Jahren hatte Akio Suzuki sound events aufgeführt, die auf den zentralen Konzepten »Werfen« und »Folgen« basierten und in seinem »Kielwasser« unvorhersehbare klangliche Publikumsreaktionen und -reflexionen zurückließen, denen es meist unmöglich war zu »folgen«. Als ein führender Kopf der sound art-Bewegung und als wegbereitender Künstler ist er inzwischen in der ganzen Welt aktiv.

Howling Objects

A.S. Die Idee für *Howling Objects* tauchte zum ersten Mal auf, als ich am *Analapos*-Ständer ein Mikrofon befestigte und damit spielte. Wenn ich das Mikrofon in die Nähe der Box auf dem Ständer brachte, ergab das einen heulenden »wooo«-artigen Klang. Das überraschte mich und erregte meine Aufmerksamkeit.

Das war 1976 gerade zu der Zeit, als ich in der Minami Galerie in Nihombashi in Tokio eine Klanginstallation einrichtete. *Howling Objects* war jedoch nicht nur eine Variante der *Analapos*-Installation, sondern zugleich der erste Schritt in der Entwicklung meiner *Floorbased Sound Performances*. Damals baute ich zehn Metall-Zylinder, 35 cm hoch und 15-18 cm im Durchmesser, und malte sie schwarz an. Indem ich in diese Zylinder ein drahtloses Mikrofon hielt, war es möglich, sie wie eine Tonleiter nebeneinander auf dem Fußboden aufzureihen: do-re-mi-fa-so-la-ti-do. Wenn ich das Mikrofon mitten in den Hohlraum hielt, die Zylinder ineinander steckte und umherbewegte, erhielt ich eine Menge interessanter Klangvarianten. Diesen aus den Zylindern kommenden, unvorhersehbaren Klängen zuzuhören, war für mich so, als ob ich eine Zeremonie vollziehe. Für diese Performance verwendete ich, quasi als Werkzeuge, zwei drahtlose Mikrophone, zehn Zylinder und zwei UKW-Radios, die eigentlich für Karaoke konstruiert waren, das gerade zu dieser Zeit populär zu werden begann. Erst

später, als ich nach New York eingeladen wurde, begann ich darüber nachzudenken, diese Performance erneut aufzugreifen. Da die Metall-Zylinder für den Transport zu schwer waren, versuchte ich es mit großen schwarzen, in zwei Hälften geschnittenen Papierbögen, um eine Vorstellung zu bekommen, was für Material ich dort verwenden sollte. Und es stellte sich heraus, daß Papier denselben Effekt hatte wie zuvor Metall. Ganz nebenbei fand ich heraus, daß es eine noch größere Vielfalt an Klangmöglichkeiten gab, wenn ich das Papier nur rollte und nicht klebte.

S.N. 1976, in der Minami Galerie, waren die Zylinder noch aus Metall?

A.S. Ja, denn ich dachte, daß die elektromagnetische Induktion besser mit Metall funktionieren würde. Erst später erkannte ich, daß das, was alle meine verschiedenen Performances gemeinsam hatten, meine Sehnsucht war, »ein Zuhörer zu werden«. Aber diese Arbeit war die erste in ihrer Art, und da ich nicht genau wußte, welche Form meine Arbeit später annehmen würde, war das eben die Methode, die ich anwandte. Normalerweise würde der heulende Klang, der entsteht, wenn ich das Mikrofon in die Nähe des Lautsprechers bringe, Widerwillen und Abwehr erzeugen. Im Gegensatz dazu versuche ich jedoch, ihn zu nutzen. Je nach Umgebung ergeben sich ganz unterschiedliche klangliche Effekte und je nachdem, ob die Performance außerhalb oder innerhalb eines Raumes stattfindet, ob der Raum aus Beton oder aus Holz ist oder sich in irgendeiner anderen Hinsicht unterscheidet. Es ist immer schwierig, sich vorzustellen, was passieren wird. Deshalb bin ich vor einer Performance wirklich oft sehr nervös. Manchmal ergibt sich überhaupt kein Klang. Es kann aber auch folgendes passieren, wie zum Beispiel in Italien glaube ich, wo ich das Gespräch einiger Taxifahrer mit meinem Radio auffing.

S.N. Die Funksignale kreuzten sich?

A.S. Ja, das war wirklich zum Lachen. Die Taxifahrer müssen eine nette Unterhaltung gehabt haben. Kann sein, daß ich die Frequenz gestört, kann aber auch sein, daß ich einfach nur gelauscht habe. Vor nicht allzu langer Zeit, in der Xebec-Halle, machte ich eine andere Art von Erfahrung. Allein dadurch, daß ich zwischen den Papierrollen, die auf dem Fußboden standen, herum lief, veränderte sich der Klang. Das hatte aber mehr mit der Konzentration auf den Klang zu tun, als mit einer absichtlich vollzogenen Bewegung. Oder manchmal ist der Klang so laut, daß ich einen Schweißausbruch bekomme.

S.N. Sind acht Papierrollen eine gute Zahl für dieses Event?

A.S. Ich kaufte zufällig vier Bögen Papier, die ich dann in acht Teile schnitt. Auch dachte ich, es wäre interessant, diese acht Rollen mit den acht natürlichen Elementen, die beim Wahrsagen verwendet werden, korrespondieren zu lassen. Das Papier war schwarz, weil Klaviere schwarz sind. Und ich habe die Angewohnheit, alle Alltagsobjekte, die ich in meinen Performances verwende, schwarz anzumalen. Ich vergaß zu erwähnen, daß die drahtlosen Mikrophone für das Radio auf zwei verschiedene Punkte hin ausgerichtet waren.

S.N. Sie verwenden zwei verschiedene Frequenzen?

A.S. Ja, ich wäre sonst nicht in der Lage, die Performance so zu machen, wie ich es tat.

S.N. Sie wollten nicht, daß zwei verschiedene Papierklänge aus einem Empfänger kommen?

A.S. Richtig. Ich kannte mich in Sachen Elektronik überhaupt nicht aus, und ich schätze, daß dies der

Grund dafür war, daß diese etwas befremdliche Art von Performance überhaupt entstehen konnte.

S.N. Ich nehme an, Sie verwenden in Ihren Performance-Reihen jeweils nur *ein* Material. In der Performance *Newspaper* zum Beispiel, legen Sie darüberhinaus genau den Weg fest, auf dem Sie sich bewegen. In *Newspaper* müssen Sie in Form einer Spirale gehen und das Stück Papier falten und zerreißen, das sich zwischen Ihren Fußspitzen befindet. Das ergibt für das Publikum eine Vielfalt von Klängen. Bei *Howling Objects*, wo Sie den Klängen zuhören, hören Sie das Klangresultat und nicht den Prozeß der Klangproduktion. Oder, um es einfacher auszudrücken, wenn jemand mit einem »richtigen« Instrument spielt, reagiert man wirklich schnell auf das, was gespielt wird, weil man den fertigen Klang hört. Gehen Ihre *Howling Objects* von denselben Regeln aus wie reguläre Improvisationen?

A.S. Wenn man ein Performer ist ... einer, der Klänge macht, hat das mit Schnelligkeit zu tun. Auf alle Fälle ist die Geschwindigkeit, den Klang »einzufangen« und zu produzieren, hoch. Was mich betrifft, so verzögere ich das eher in einer unschuldigen Weise, oder man könnte sagen, ich suche nach Klängen in einer entspannteren Situation und lege größeren Wert auf das Zuhören. Gleichzeitiges Hören und Kontrollieren sind Kennzeichen eines professionellen Performers. Aber ich möchte die Technik aus dem Prozeß der Klangerzeugung eliminieren. Lieber versuche ich, den Klang zu befreien, so daß er so lebendig wie möglich ist, als ein Techniker zu sein. Und ihn von meiner Person unabhängig zu halten ...

Wenn ich eine Entscheidung getroffen oder ein Konzept entworfen habe, wie die Zeitung zu zerreißen ist, kann ich während meiner Performance Teil des Publikums werden. Ich falte sie in der Mitte, zwischen meinen Fußspitzen und starre nur auf den Punkt gegenüber, von dem aus ich zu reißen beginne. In dieser Art gehe ich im Uhrzeigersinn die Form einer Spirale, von außen nach innen zu ihrem Zentrum. Zufällig greife ich eine bestimmte Ecke der Zeitung, die ich vorher auf den Fußboden gelegt habe, und starre wieder nur auf den Punkt, wo das Papier beginnt zu zerreißen. Der Verlauf, wie und wo es reißt, entscheidet sich natürlich je nach der Spannung des Papiers. Ich unternehme nichts, um den Klang im musikalischen Sinn zu kontrollieren. Dadurch, daß dem Zufall und dem Beginn des Zerreißens »Raum« gelassen werden, habe ich mich selbst bereits von meiner Arbeit getrennt und kann mich sozusagen in dieselbe Position versetzen, wie die Menschen um mich herum, denn auch ich höre, was sich zufällig ereignet.

S.N. Gibt es, wenn sie *Howling Objects* aufführen, irgendwelche Regeln, die Ihre Aktionen regulieren, ausgenommen die Klänge, die sich ergeben, wenn Sie die Papierrollen ineinander schieben oder trennen und die Art und Weise wie Sie laufen? Beim Laufen z.B., verändern sich die Klänge, ergeben sich Modulationen zwischen zwei Klangereignissen, die sich für mich wunderschön anhören.

A.S. Was die Regeln betrifft, so überlasse ich es meinem Körper, auf den sich verändernden Klang zu reagieren. Es ist gerade so, als ob sich meine Füße fast automatisch wie auf den »stepping stones« in einem Garten entlangbewegen, während ich die Landschaft genieße. Auf dieselbe Weise versuche ich durch das Ineinanderstecken der Papierrollen weniger einen modulierenden Effekt zu erzeugen, als mich vielmehr in die Lage zu versetzen, die sich ergebenden Veränderungen zu genießen.

Cardboard Boxes und Zellophan-Klebeband

N.S. Bei der Performance *Newspaper* besteht die Aufgabe darin, das Papier zu zerreißen. Aber was für eine Rolle spielen Sie bei *Carton box*?

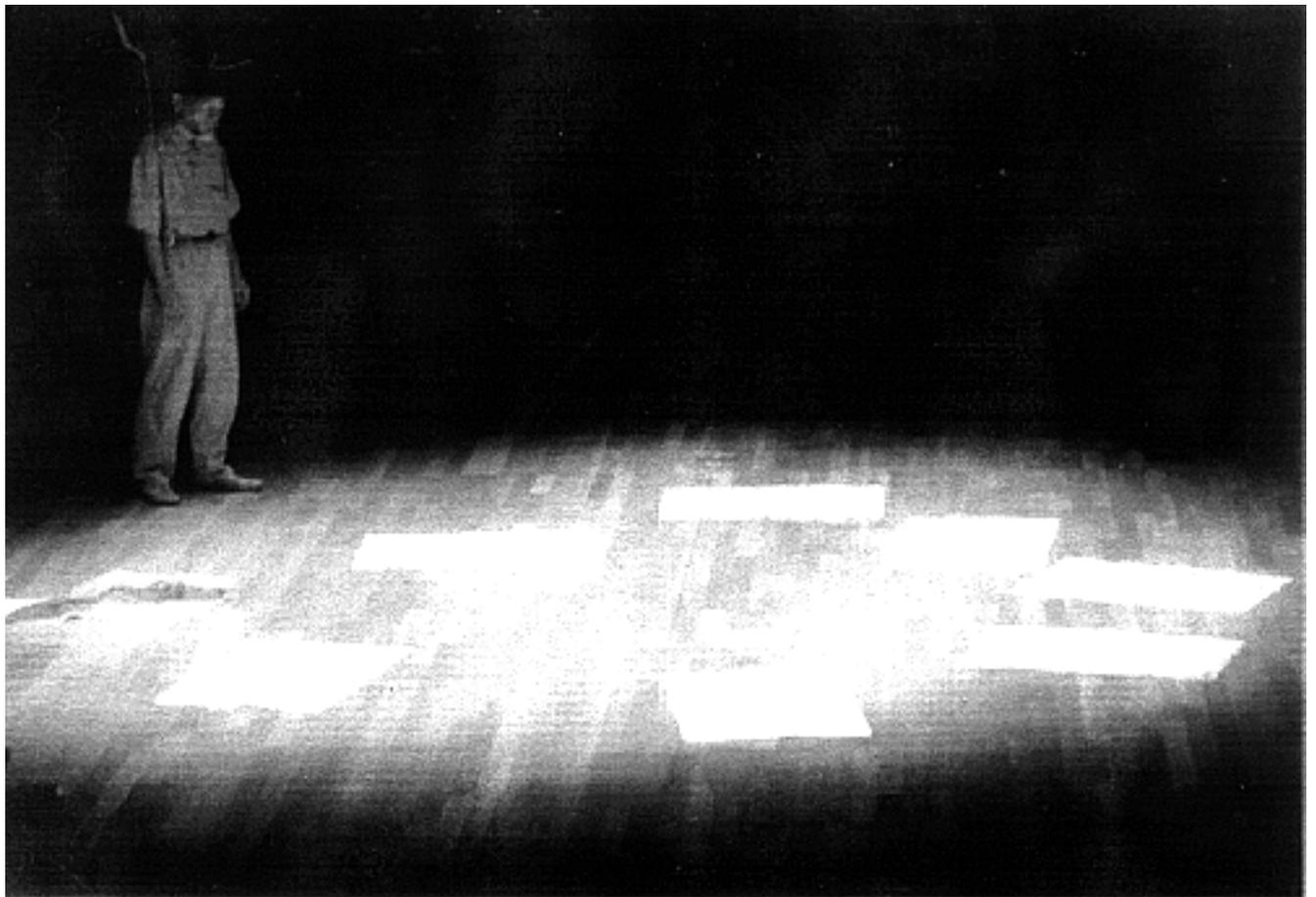
A.S. Das einzige Material, das ich dafür benutze, sind vier Pappkartons und vier Rollen Zellophan-Klebeband. Wenn ich das Band ausrolle und klebe, klingt es wie »biri biri« und wenn ich das Ende des Bandes auf die Oberfläche des Kartons klebe, kann ich den Klang verstärken. Das Band um die Box zu wickeln, ist die beste Möglichkeit, den Klang in die Länge zu ziehen. Ich mag an einer Performance – gegenüber einer feststehenden Gegebenheit –, daß dies eine Situation ist, bei der ich in das Material regelrecht verwickelt bin, in dieses einbezogen werde. Ich halte mich am ersten Karton fest und beende eine Klebebandrolle, dann erreiche ich einen anderen Karton und das Kleben mit einer anderen Rolle beginnt. Die natürliche Bewegung dieses Prozesses erzeugt einen kontinuierlichen Klang. Aber man braucht eine gewisse Ausdauer. Es ist wie eine Art Arbeit, wie die Arbeit einer Einpackfirma: man hat einen Handgriff nach dem anderen zu tun. Ich zwing mich in diese Position.

N.S. Es ist Arbeit.

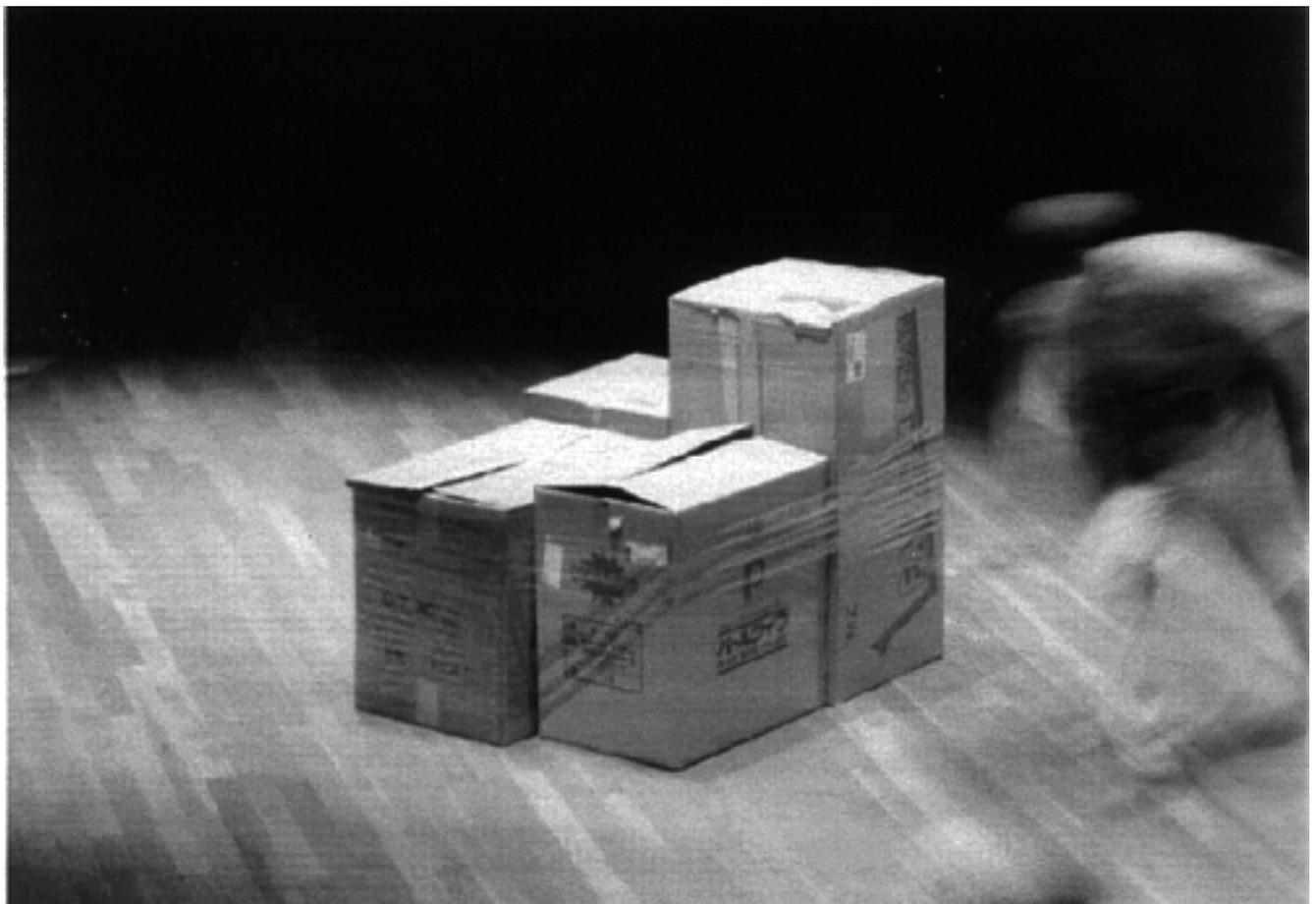
A.S. Ja, und wenn ich mich an den Kartons festhalte, vergesse ich, wo ich bin. Wenn ich die Kartons drehe, bin ich es, der gedreht wird. Und wenn ich so herumwirbele, beginne ich zu vergessen, in welcher Richtung sich das Publikum befindet und ich verliere mich in mich selbst. Das wird durch einen bestimmten Rhythmus dieser Arbeit erzeugt. »Bi-bi-bi« oder etwas ähnliches, aber wenn ich bemerke, was ich tue, ist es eine Komposition geworden. Ich beklebe einen Karton und dann einen anderen, und konfrontiert mit diesen riesigen quadratischen Objekten vollzieht mein Körper die notwendigen Aktionen wie von selbst. An einem anderen Tag, an dem ich diese Performance machte, passierte es, daß die Form der Kartons ein wenig anders war, was zu einer Differenz der Intervalle zwischen den Klängen führte. Das, was da geschah, war so entscheidend, daß ich sie ganzseitig zu bekleben begann. Und zum Schluß rannte ich tatsächlich.

N.S. Sie wickelten das Band auch wirklich hervorragend.

A.S. Es wurde zu einer anstrengenden Konzentration, dies sorgfältig zu tun, aber das kann ein Weg sein, unbeabsichtigte Klänge zu schaffen. »Einfache Arbeit« ist eines der Prinzipien dieses Stücks.







N.S. Während des Hörens dieses »biri-biri«-Klanges, den Sie durch solch einfache Tätigkeit erhalten, gewinnen das Gefühl von diesem Band und Vorstellungen von der Oberfläche der Kartons wirklich Macht über Ihr Denken? Wird Ihr Kopf mit dem Gefühl von diesem Band und seiner Klebrigkeit ausgefüllt?

A.S. Ja, tatsächlich. Wenn man sich kontinuierlich mit so etwas beschäftigt, beginnen die Klebebandklänge, die du entsprechend deiner Stimmung gedankenlos erzeugt hast, eine ungewöhnliche Qualität anzunehmen. Die kleine Performance, die ich *Dinner Plate* genannt habe, passiert auf die gleiche Weise. Zuerst sind da eben einige Keramikteller, die ich rolle. Nach einer Weile scheint es, als ob die Teller mich führen. Mein Körper wird von den Tellern geführt. Und allmählich scheint sich die Qualität der Teller in Metall zu verwandeln, und wenn sie sich in unzerbrechliche kosmische Substanzen umwandeln, werden meine Bewegungen immer ruhiger, gleichmäßiger. Die Stücke von zerbrochenen Tellern, die übrigbleiben, scheinen gleichzeitig so etwas wie kosmisches Material geworden zu sein.

N.S. Für mich ist das Band immer genau dasselbe – ist es das nicht?

A.S. Wenn ich all' diese seltsamen Dinge tue, habe ich Glück, das Publikum so etwas »Übersinnliches« mit eigenen Augen sehen zu lassen. Ich muß diese Dinge einfach tun, selbst wenn sie seltsam sind.

N.S. Eines, denke ich jedesmal, ist verblüffend und gilt auch für mich – das ist der Charakter oder die Methode, die Sie in Ihrer Arbeit anwenden, nämlich zu versuchen, nichts auszudrücken oder zu strukturieren.

A.S. Richtig, es sieht so aus, als ob ich eine Art Magie betreibe, aber in Wirklichkeit ist es eine Art von »des Kaisers neue Kleider«. Ich möchte, daß bei dieser ernsthaften Anstrengung etwas Interessantes zum Hören herauskommt, daß sich etwas ereignet, wenn ich Performances live mache – aber ohne irgend eine Art von Täuschung oder Betrug. Und ich finde es besser, wenn, wie bei Zauberei, nichts übrigbleibt.

S.N. So, daß der Augenblick der unerwarteten Realisation für Sie aufschlußreicher ist als der Reiz von etwas, das eine bestimmte Idee ausdrückt oder erzeugt entsprechend einer bestimmten Struktur. Die Ebene der Erleuchtung ist vielleicht verschieden, aber ich bin sicher, daß viele Leute, die Ihre Performances sehen, ähnlich wie Sie empfinden, was interessant ist. Wenn sie den Saal verlassen, nehmen sie etwas in ihr alltägliches Leben mit zurück, das ihre Überlegungen für lange Zeit begleiten wird. Es gibt bestimmt Leute, die mit etwas sehr Wertvollem nach Hause gehen.

A.S. Wenn es so ist, wäre ich sehr glücklich. Mir liegt sehr viel an solcher Art von Kommunikation.

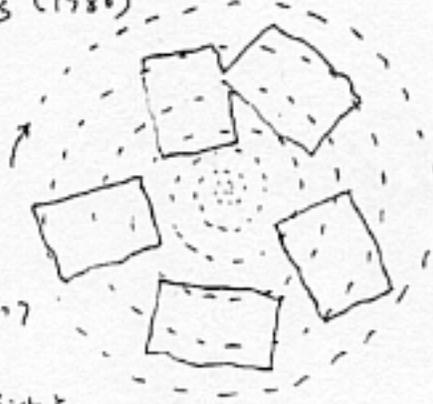
(Übersetzung: B. Barthelmes, G. Nauck)



Series using papers (1980)

1. イベント当日の
ニュースペーパーを
床に散らす
2. 基点 → 中心
同心円状(中心に向かう)
らせん状に歩く
3. 一歩ごとに歩いた点の中心を
両指で「フー」を両手「破」くして同心円中心に
視線を合わせる。2枚に裂いて行く
4. ~~中心~~ 中心点に近づけるよう
コンセンレートする

再演メモ: Franklin Furnace・N.Y. (1983)



Series using papers (1980)

- 1 Newspapers of the day of performance are scattered on the floor.
- 2 As shown in the drawing, I walk spirally to the center.
- 3 I pick up the edge of the papers which touch my toes and tear them into two pieces so as to keep the tear at the center of my gaze.
- 4 Concentration must be kept in order to reach the center of the spiral.
Notes of the re-played performance at Franklin Furnace, N.Y. (1983)