

## »Out of place«

»Space is the Place.«

*Sun Ra*

Der jüngst stattgehabte Hingang des zwanzigsten Jahrhunderts hat viele von uns für einen Moment innehalten lassen, einen Moment des Nachdenkens über Ideen und Konzepte, die in diesen einhundert Jahren für die Künste bedeutsam waren. Wie die anderen Künste befinden sich auch die musikalischen in einem Zustand der Unsicherheit und des Umbruchs. Alle Regeln sind dahin. Es gibt keine gemeinsame Praxis mehr oder auch nur die Hoffnung, daß solcherlei messianische Träume sich in der nächsten Zukunft erfüllen würden. Gleichzeitig werden die großen Traditionen abendländischer Kunstmusik überschwemmt von den anbrandenden Fluten der Konsummusik, die nicht nur unsere fragile Klangumwelt, sondern auch die gewachsenen indigenen Musiktraditionen zu zerstören drohen, ja, sogar die Möglichkeit, irgendwo auf diesem Planeten so etwas wie Stille zu erfahren. Jahrzehntlang haben viele Komponisten und Klangkünstler die musikalischen Institutionen und besonders den Konzertsaal als einen Ort des Begräbnisrituals betrachtet. Und weil das Infragestellen jedweden Aspekts des Kanons letztlich das Wesen der experimentellen Künste dieses Jahrhunderts ausmacht, verwundert es nicht, daß eine Anzahl künstlerischer Abenteurer andere Orte aufzusuchen und zu besetzen begannen, andere Räume zur Fortsetzung ihrer notwendigen Arbeit.

Das Thema »Orte« betrifft mein musikalisches Denken und Handeln auf besondere Weise, denn seit Beginn meiner professionellen musikalischen Tätigkeit im Jahre 1965 haben bestimmte reale oder imaginäre »Orte« den weitaus größten Teil meines Komponierens inspiriert. Meine aufgezeichneten, unbearbeiteten Soundscapes, In-Situ-Performances und -Installationen, Radio-Simultan-Projekte (*Simulcasts*) mit Übertragungen aus mehreren Staaten und meine musikalischen Projekte für das Internet stehen für bestimmte Gruppen situationsspezifischer Musik, Musik also, für deren musikalischen Diskurs der gewählte Ort, die Situation, der Raum grundlegend sind. Die genannten vier Kategorien decken im Großen und Ganzen alle bedeutsamen abendländischen Ingebrauchnahmen des musikalischen Raumes ab, angefangen bei der Bläsermusik der Gebrüder Gabrieli für den Dom von San Marco in Venedig über die volkstümliche

34 Alphornmusik in der weiträumigen Land-

schaft der europäischen Alpen bis hin zu Maryanne Amachers visionären »City-Link«-Projekten der frühen sechziger Jahre, zum jüngsten Aufblühen der Kunst der Klanginstallation und endlich zur Ernennung des World Wide Web zum Cyber-Konzertsaal der Zukunft.

Was sind nun die »Orte« meiner Musik? Eine teilweise Antwort würde einschließen: Städte, Straßen, Plätze, Häuser, Fassaden, Brunnen, historische Gebäude, Treppenhäuser, Fahrstühle, Keller, Dächer, Tunnel, Parks, Häfen, Flüsse, Seen, Brücken, Küsten, Steinbrüche, Höhlen, Gräben, Felder, Täler, Fahrzeuge in Bewegung, Chaos, Ruhe, Ekstase, Geschichte und Transzendenz, und natürlich Konzertsäle. Und als wären sie natürliche Klang-Theater, die nur darauf warten, entdeckt zu werden, richtete ich – in musikalischer Analogie zu den bildnerischen Werken der Land-Art-Künstler meiner Generation wie Robert Smithson und Walter de Maria – an solchen Orten zahlreiche musikalische Ereignisse aus. Denn solange dort nicht ein Konzert mit Schiffssirenen oder anderen Instrumenten stattfindet, ist ein Hafen bloß ein Hafen und kein Konzertsaal.

### Vorgeschichte

Im Jahre 1965 zog ich nach Rom, nachdem ich gerade als Student von Elliot Carter und als Gast des DAAD für ein Jahr in Berlin gewesen war. Zusätzlich zu meinen kompositorischen Aktivitäten begann ich instinktiv (ohne Kenntnis von John Cage oder Pierre Schaeffer) Umweltklänge aufzunehmen, ein lose strukturiertes Vorgehen, gleichzusetzen etwa dem Verfassen eines Tagebuches. Indem ich jahrelang jedes klingende Ding in meiner Nähe aufzeichnete, wuchs mein Archiv und begann Teil meines musikalischen Vokabulars zu werden. Ohne Frage übte Naturklang deshalb eine solche Anziehungskraft auf mich aus, weil es mir vorkam, als wären diese natürlichen Klänge – welcher Art auch immer – private, sehr persönliche musikalische Quellen – lebendige Musiken, die de facto jedermann gehören. Unter dem Einfluß meiner Künstlerfreundin Edith Schloss komponierte ich meine erste Tonbandarbeit *Watercolormusic* (1966). Dazu verwendete ich alle nur vorstellbaren Wasserklänge (für welche die Stadt Rom ja weltbekannt ist), einschließlich des berühmten »Help«-Rufs der Beatles, gefolgt von meiner Klospülung. In jenem Jahr entstand die Gruppe Musica Elettronica Viva (begründet von mir selbst, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Ivan Vandor, Allen Bryant und Jon Pchetteplace), für mich ein ständiges Podium,

um natürliche Klänge in Live-Performances einzubringen, also die Außenwelt in den Konzertsaal zu tragen.

Zeitsprung ins Jahr 1975. Wie das Schicksal so spielt, brachte mir meine Solidarität mit der studentischen Besetzung der Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (der staatlichen Schauspielschule) eine Stellung in einer Fakultät jener Institution ein, als Dozent für vokale Kollektivimprovisation. Ohne jede Vorkenntnis entwarf ich eine Reihe von Übungen und Stücken für Vokalimprovisation; zur gleichen Zeit begann ich, inmitten der Wunder von Rom nach möglichen Orten zu suchen, die sich als natürliche Theater für unsere Arbeit eigneten. Im Umkreis von dreihundert Metern des Grabes von Augustus führten wir unser erstes Lauf- und Singstück auf, das von der örtlichen Katzenpopulation murrend zur Kenntnis genommen wurde. Dann, auf den monumentalen Treppen vor dem Museum für Moderne Kunst ein anderes kurioses Stück aus Klang und Stille, Laufen, Springen, Rennen, Anhalten und Singen. Zuletzt eine Festival-Performance mit großer öffentlicher Resonanz: *Riti Marittimi* auf einem kleinen See in der Villa Borghese (gewissermaßen dem römischen Central Park), wo meine Studenten in acht sich langsam bewegenden Ruderbooten (in jedem Boot sechs) nach einer graphischen Partitur eine Vokalklang-Choreographie aufführten. Diese zufallsstrukturierten Events waren von großer Bedeutung für meine spätere Arbeit, denn im Verlauf dieser einfachen Anfänge wurde mir das klangliche, räumliche und dramatische Potential klar, das dem Musizieren in natürlicher Umgebung tatsächlich innewohnt. Magische Orte der Koinzidenz, wo Landschaft und Klanglandschaft eins werden. Wo man Ort und Musik ohne Begrenzung durch Zeit oder Konvention zusammenbringen kann.

Das erste und folgenreichste Werk dieser Zeit entstand, als ich von den Frankfurter Festwochen beauftragt wurde, ein phantasievolles Eröffnungstück zu machen, unter freier Verwendung des gesamten Innen- und Außenraumes der Alten Oper. Wegen seiner anspruchsvollen räumlichen Erfordernisse und seiner drei Stunden Dauer bot mir dieses Werk ein intensives (und weitgehend erfolgreiches) Testfeld für meine Ideen zu einer nicht-narrativen Polyphonie klanglicher Gesten in räumlicher Bewegung – in den langen Fluren, geräumigen Foyers, den Logen und Aufzügen aller fünf Geschosse dieses monumentalen Bauwerks. Der Titel lautete entsprechend *Monumenti*. Nach einem Präludium, bei dem zehn Baßtrommeln im Außenraum auf dem Opernplatz einen Satz widerhallender ritueller Rhythmen aufführten, wurde das Publi-

kum, welches das Opernhaus noch nicht betreten konnte, nach und nach von einem Tonbandmix überwältigt, einer Überlagerung von etwa siebzig lyrischen Opern in wechselnden Dichtegraden. Alle Fenster offen und das hauseigene, kräftige Beschallungssystem auf maximaler Lautstärke (und mit speziellen Zusatzlautsprechern unter dem Dach): das ganze Opernhaus wurde in eine tosende Mischung aus Koloratur- und Heldenenor-Hysterie verwandelt. Es schien vom Boden abzuheben – ein Bauwerk, das seine eigene Geschichte sang, als ob seine Wände und Böden mit einem Mal alle Klänge entließen, die ihm in den letzten zweihundert Jahren eingespielt worden waren. Endlich eingetreten, umgaben das Publikum wogende Wellen aus Klang, von umherziehenden Chören (Der Junge Chor Kassel), von Tonband-Sounds und von Musikern, unter anderen von zwanzig Posaunisten der Frankfurter Feuerwehr, und von der Gruppe Musica Elettronica Viva. Im Oszillieren zwischen Happening und regulärem Konzert füllte die (aus strukturierter Improvisation und kontrolliertem Zufall komponierte) Musik jeden Winkel dieses enormen Gebäudes mit festlicher Musik und mit einem Gefühl von fröhlichem Chaos.

## Vielgestaltiger Raum

In den achtziger Jahren verlagerte sich der Schwerpunkt meiner Arbeit auf die noch junge Bewegung der Radiokunst; ich begann zwei neue, großangelegte Werke: *Maritime Rites* und *A Piece for Peace*. Beide Arbeiten bezogen sich nicht nur konzeptuell auf die Vereinigung von Klängen von weit entfernten Orten, sondern spielten in ihren klanglichen Spiegelungen geographischer Gestalten und Umriss auf die buchstäbliche Bedeutung des Ortsbegriffes an. Später nannte ich das »Klanggeographie« (Sonic Geography). Und trotz ihrer großen inhaltlichen Unterschiede waren beide Werke als reine radiophone Kunst gedacht.

Die *Maritime Rites* (1981/82), gefördert durch ein Stipendium des National Public Radio (USA), waren ein anspruchsvolles Projekt. Es begann damit, daß meine Produzentin Melissa Gould und ich an der amerikanischen Ostküste alle möglichen für die Seefahrt bedeutsamen Klänge aufzeichneten. Diese Klänge (Nebelhörner, Schiffssirenen, Glocken, Bojen, Windsignale, Vögel und die Stimmen von Fischern, Hummerfischern, Leuchtturmwärterinnen usw.) wurden mit Bezug auf die jeweiligen geographischen Lokalitäten geschnitten und zu zehn vierzehnminütigen Tonband-Soundscapes komponiert. Über jede dieser Soundscapes ließ ich je einen Composer/Per-

former (John Cage, Pauline Oliveros, Malcolm Goldstein, Steve Lacy, George Lewis, Leo Smith, Joe Celli, Jon Gibson, Clark Coolidge und mich selbst) eine unabhängig improvisierte Musik beisteuern, die ich, so war es verabredet, frei nach meinen Vorstellungen integrieren konnte. Dieser Ansatz entsprach – mit dem Einsatz von Stimme, Flügelhorn, Synthesizern und Keyboards über komplexen Mischungen von aufgezeichneten Naturklängen – in etwa meinen eigenen Soloperformances des vorangegangenen Jahrzehnts. Hier aber manipulierte ich das, was meine Freunde und Kollegen einspielten, etwa so, wie man es heute mit Sampling-Techniken täte. Aber – und dies entsprach wiederum meinem Solo-Stil – man konnte nicht entscheiden, was bei jedem Solisten bzw. bei jedem aufgezeichneten Ort der Vorder- und was der Hintergrund war. So verband beispielsweise John Cage fünf Worte in Form einer Tonbandschleife mit dem besonders bemerkenswerten Nebelhorn des Feuerschiffes von Nantucket zu einem hoketusartigen Kontrapunkt. Um diesen Klang aufzuzeichnen, mußte die Küstenwache das Schiff von seinem Liegeplatz im Hafen von Boston zu einem Ort ein paar Meilen außerhalb auf See schleppen, weil seine Zweittonsequenz *G-Es* automatisch alle sechzig Sekunden bei einer Lautstärke von etwa 140 dB spielt – angeblich das lauteste Musikinstrument der Welt. Diese Reihe wurde von über fünfzig öffentlichen Rundfunkanstalten in den USA und in Canada ausgestrahlt und hat, obwohl nie auf Tonträger veröffentlicht, eine bemerkenswerte Underground-Reputation erlangt.

Ein weiterer Schritt hin zu meinem Traum vom globalen Konzertsaal war meine erste Simultan-Radio-Produktion *A Piece for Peace*, die sich den verdienstvollen Bemühungen der Produzenten Ernstalbrecht Stiebler (Hessischer Rundfunk), Han Reiziger (VPRO Amsterdam) und Pinotta Fava (RAI Italien) verdankt, die imstande waren, eine große Anzahl von Musikern zu organisieren – gemischte Chöre, Blasorchester, Schlagwerk, Akkordeons und Solisten in einem einzigartigen radiophonen Raum, der drei Kirchen in Frankfurt, Amsterdam und Venedig miteinander verband. Einige tausend Quadratkilometer überspannend, vereinte dieses Werk drei Gruppen von Mitwirkenden (insgesamt etwa einhundertfünfzig) an drei verschiedenen geistlichen Orten, die sich zwar weder sehen noch hören konnten, aber dennoch über eine Partitur aus komplett notierten Strukturen, denen eine Textklang-Rezitation der Namen der einhundertzweiundvierzig Mitglieder der Vereinten Nationen zugrunde lag, von Albanien bis Zimbabwe. Über Hochleistungs-

Telefonübertragung wurden sie am 1. Januar 1984 um 20 Uhr zwischen den zwei Stereo-Lautsprechern in jedem beliebigen europäischen Wohnzimmer zu einem einheitlichen Klangraum vereint.

Im Oktober 1988 erweiterte ich diese Form in *Chrystal Palace*, um nun etwa dreihundert Musiker aus sechs europäischen Staaten einzubeziehen, die aus sieben Städten, nämlich Kopenhagen, Hilversum, Paris, Berlin, Frankfurt, Wien und Rom sendeten, als Teil einer Arbeit, die den fünfzigsten Jahrestag der infamen Reichskristallnacht beging. In diesem 53-minütigen Werk entstand, erfüllt mit den Klängen jüdischen Lebens, ein komplexes Gemenge von Orten, Erinnerungen, Städten, vergessenen Menschen, das jemenitische Juden an der Jerusalemer Klagemauer ebenso einschloß wie die brutalen Klänge zerbrochenen Glases aus irgendwelchen nicht identifizierten Rundfunkstudios in Europa.

Was für ein Ort ist das, wo Geschichte und Grauen und die musikalischen Künste in einem elektronischen Audiomixer und einem Sendernetz zusammentreffen? Wo ist der mögliche *locus* eines solchen Klangchaos? An welchem Punkt verliert ein natürlicher Klang seine beschwörende und erinnernde Macht und wird pure klangliche Energie, unzweideutige Abstraktion? Oder ist das Radio noch immer und ausschließlich unser moderner Barde – einfach der mythische Geschichtenerzähler, der die Worte, Lieder und Geräusche der alten Geschichten immer und immer wieder erzählt, um dann weiterzuziehen? Kurz gefragt: Ist pure Abstraktion im Radio überhaupt möglich? Solcherlei Fragen beschäftigten mich während dieses emotional auszehrenden Prozesses.

## In Situ

Jenen, die nie eines hören können, beschreibe ich meine Schiffssirenen-Konzerte als den Auftritt einer Dinosaurier-Jazz-Bigband, die auf kolossal großen Saxophonen spielte, jedes gestimmt auf einen zufällig gewählten, tiefen Ton. Mittlerweile fand schon eine ganze Anzahl dieser Konzerte auf drei Kontinenten statt (in Amsterdam, Kiel, La Spezia, Philadelphia und im Hafen von Sydney); als Höhepunkte gab es zwei Stücke, bei denen große Schiffssirenen transportiert und selber weit entfernt vom Meer installiert wurden. 1987 erhielt ich von der Stadt Berlin den Auftrag, zu ihrem 750-jährigen Jubiläum ein Stück für große Schiffssirenen zu komponieren, die am Ufer des Tegeler Sees installiert wurden: *Wasserkorso*. Unter Verwendung von elf großen Sirenen der Firma Zöllner, Kiel, schrieb ich eine

normal notierte Partitur, die dann in eine Computersprache übersetzt wurde, um diese Sirenen automatisch spielen zu lassen – eine aufwendige, technische Meisterleistung, die jedoch eine bemerkenswerte Präzision erlaubte. Die gleiche Software kam für *Waterworks* zur Anwendung, im Abschlußkonzert der Ars Electronica '89 (KlangWolke) in Linz, diesmal jedoch mit zweiundzwanzig Schiffssirenen, von denen elf auf dem Dach des Brucknerhauses installiert waren und manuell von Studenten bedient wurden, und elf weitere (computerkontrollierte) über die Strecke von einem Kilometer am Flußufer dem Brucknerhaus gegenüber plazierte wurden. Dieser gigantischen Klangmaschine wurden noch ein Bläserchor, Tonaufnahmen von brüllenden Löwen und das Himmelstrommel-Feuerwerk von Pierre-Alain Hubert hinzugefügt. In jeder Richtung kilometerweit zu hören, war dies sicherlich der größte physische Raum, den ich jemals bespielt hatte. In der ganze Stadt Linz hörte jeder dieses Konzert, ohne je einen Konzertsaal betreten zu müssen. Angeblich meinten manche Leute, wir feierten das Ende eines Krieges.

Eine besonders fruchtbare Zusammenarbeit mit der bildenden Künstlerin Melissa Gould stellte *Floor Plan/Notes from Underground* dar, ein Auftragswerk der Ars Electronica 1991 und wiederum eine Arbeit, die sich auf die Bedeutungsvielfalt des Ortsbegriffes konzentrierte. Goulds Konzept sah vor, den Grundriß einer ehemaligen Berliner Synagoge in Lichtform neu erstehen zu lassen. Dem fügte ich »konzeptuelle Wände« hinzu, einen Graben, in welchem zweiundsiebzig Lautsprecher eingegraben wurden. Diese Lautsprecher umgaben die vier Seiten der fluoreszierend beleuchteten Struktur und strahlten simultan vier verschiedene Abmischungen aus etwa einer Million Stimmen ab, die buchstäblich aus dem Innern der Erde kamen. Dies wurde im Donaupark direkt vor dem Brucknerhaus installiert, wofür dreiwöchige Bauarbeiten erforderlich waren. Das Stück ist eine unmißverständliche Beschwörung der sichtbaren und klanglichen Geister unserer jüngeren Vergangenheit, auch eine, die eine respektvolle Stille hervorrief, vielleicht sogar Ergriffenheit, wie wenn man einen heiligen Ort betritt, einen Friedhof oder den Ort eines unaussprechlichen Verbrechens.

## Ubiquität/Nulliquität

In meiner Kindheit bezog sich das Wort »Sampler« entweder auf eine kunstvolle Schokoladendose oder auf einen kleinen hölzernen Stickring. Wenn wir heute von

Samplern oder Sampling reden, meinen wir die digitale Audio-Aufzeichnungstechnologie, die schon längst zu einem globalen Milliarden-geschäft geworden ist. Alles kann gesampelt werden: von Sonic Youth über Marilyn Monroes Schritten bis zu Hildegard von Bingens Verzückungen, einer Rindsbeschälung in Montana, Riesenschildkröten beim Verlassen von Tierra del Fuego, Pavarottis langem hohen C, John Cages herzlicher Lache oder dem Klang von Stockhausens Dirigierstab. Es gibt nichts, was nicht gesampelt würde. Jeder Klang oder jedes klingende Objekt, egal welcher physischen oder elektronischen Herkunft, kann prinzipiell und wird höchstwahrscheinlich tatsächlich von irgendjemandem gesampelt werden, dessen musikalische Phantasie über die Wummerrequisiten der Viertelschule hinausgeht. Mich verschlang das Schwarze Loch des Sampling schon 1988 und ich habe mich ihm bisher nicht entwinden können. Glück im Unglück: dieser »Sturz« führte mich zurück zu meinen eigenen umfangreichen Schallarchiven mit dem Ziel, mir – konzeptuell gesprochen – zu ermöglichen, die Welt mit meinen zehn Fingern zu spielen, und zwar mit blitzschnellem Zugriff.

Hier können wir aussteigen. Mit der Erfahrung, an jedem beliebigen Klang-Ort zu »sein« oder gar an allen möglichen Orten gleichzeitig, nacheinander oder in geloopten Wiederholungszyklen, läßt sich zum »Ort« nichts mehr sagen. Diese digitale Universaltechnologie hat in vielerlei Hinsicht in Bezug auf »Ort« und »Raum« für jedermann eine neue Welt eröffnet. Um einen Klang wie etwa den von Löwen, die einer lebenden Gazelle das Fleisch vom Leibe reißen, aufzuzeichnen, oder das Atmen eines meditierenden Lama, müssen wir keine gefährlichen Expeditionen mehr unternehmen – solche Klänge kann man jetzt in jeder Klangbibliothek erhalten und zwar fast umsonst. Obwohl ich immer noch die mit dem Tonband verbundene Freiheit der Zeitgestaltung im Hinterkopf habe, ist meine persönliche Klangwelt doch gezeichnet von der Sampling-Revolution. Ausschließlich habe ich diese Techniken in Werken wie *Erat Verbum* angewendet, einer sechsteiligen Serie für das Studio Akustische Kunst des WDR, die sich mit allen möglichen Formen der Kommunikation beschäftigt, ebenso in meinem neuesten Werk *Endangered Species*, wo Stimmen zu jedem beliebigen Zeitpunkt des Stückes verwendet werden könnten; zu den mehr als hundert Klängen gehören die Stimmen von Giacinto Scelsi, Antonin Artaud, John Cage, des nordamerikanischen Elches, österreichischer Jodler, sudanesischer Hyänen und zentralafrikanischer Gorillas.

Den Gipfelpunkt meiner klanglichen »Megalomanie« habe ich möglicherweise in meinem allerjüngsten Stück *Toto Donaueschingen* erreicht, einer Arbeit, die, man muß es wohl so sagen, innerhalb jener zweitklassigen musikalischen Bürgerschaft in die Untergruppe »Installationen« gehört. Es ist eine Tatsache, daß im Kontext des weltweiten »E-Musik«-Geschäftes die Akzeptanz von Klanginstallationen, oder besser: die Situierung jedweder Klangerbeit außerhalb der Konzertbühne wegen ihrer unsicheren, unreinen musikalischen Qualitäten mit Argwohn und oft mit Verachtung betrachtet wird; Armin Köhlers ungewöhnlich kreative Programmgestaltung der Donaueschinger Musiktage muß als herausragende Ausnahme gelobt werden. Die Installation ist kurz gesagt eine Mischform; oder ist sie das neue Gesamtkunstwerk? Was solls?! Im Moment ist sie angesagt.

Für das besagte Installationsprojekt entwarf ich voller Respekt und voller Freude für die 1999er Ausgabe eine persönliche Repräsentation der gesamten archivierten Geschichte des international renommierten Donaueschinger Festivals, von 1922 bis 1998. Letztlich habe ich mit der ganzen Neuen Musik des Jahrhunderts eine »neue Musik« gemacht. Zu diesem Zweck arbeitete ich mit zwei brillanten Computermusikern zusammen, mit Nicola Bernadini und Domenico Scianjo. Wir vernetzten zwei Computer (einen Mac mit MSP und einen PC unter Linux mit Csound), die unabhängig und im Tandem acht simultane Stränge mit Samples aus dem Quellenmaterial verarbeiteten, dieses umwälzen, verzerrten, zersplitterten, streckten, extrahierten, mischten und polare Frequenzen loopten, um winzige oder gigantische Blöcke neuer Musik aus den Originalquellen entstehen zu lassen. Diese wurden über einen Mixer auf sechzehn Verstärker und Lautsprecher geschickt, ein Paar Boxen für jeden Strang; die Lautsprecher wurden in gleichen Abständen auf über fünftausend Quadratmetern im Park verteilt.

In diesem Werk versuchte ich, meine kreativen Bestrebungen über die Begrenzungen des Sampling hinauszutreiben, weit hinaus über die Collage oder dergleichen abgenutzte Konzepte unseres post-postmodernen Wissens. Ich wollte einfach ein bleibendes Stück Musik machen und damit Basta! Nicht einfach »ewig« im Sinne des 19. Jahrhunderts, sondern im praktischen Sinne eines fortlaufenden Prozesses, der sich selbst in jedem Moment neu erschafft und wiedererschafft – so etwas wie lebendigen Buddhismus (obwohl das nicht meine Religion ist), oder wie die unglaublichen Kunststücke, die der Musik von Morton

Feldman ihren schwere- und zeitlosen Fluß verleihen. Unter Verwendung einer musikalischen Maschinerie, die sich von Mortons universellen akustischen Instrumenten ziemlich unterscheidet, entwarfen ich und meine Kollegen ein Computersystem, das gewissermaßen die molekularen Klangessenzen extrahieren kann, um sie dann gemäß einer Anzahl zufällig ausgewählter Regeln zu neuen und sich entwickelnden Galaxien zu rekonponieren. So wurde dieses Werk, mit der gesamten Fassade des Fürstenberger Schlosses und der umgebenden Bäume, Sträucher, Blumenbeete, Brunnen und Bäche, die alle aperiodische Klangstrukturen rekombinierten, historischen Ursprungs auszustrahlen schienen, zu einem wahrhaften Themenpark, nicht zu irgendeinem Micky-Maus-Avantgarde-Abenteuer, sondern zu einem eigenständigen Ansatz, *Musik* im Raum auszuführen – als Teil unseres erweiterten Begriffes von Musiktheater und unser nicht enden wollenden Bemühungen zur Kultivierung der verführerischen Magie des »Ortes«.

Diese Art, Musik zu machen, steht ihrem Wesen nach in Beziehung mit uralten Traditionen zeremonieller und festlicher Musik, d.h. Musik für besondere Gelegenheiten. Diese Gelegenheiten sind gewöhnlich einmalige, unwiederholbare Ereignisse, und deshalb werden diese Musiken selber zu diesen speziellen Zeiten geschaffen und gehört. So wie John Cage über das (inzwischen nicht mehr existierende) New Music America Festival sagte: »Wir sollten jeden Tag eins haben«; in diesem Sinne könnte das World Wide Web wirklich der Ort sein, wo sich ein solcher Wunsch erfüllt.

## Der Souk der Souks

Tatsächlich gibt es einen weiteren Ort, vielleicht den aktuellen Ort der Orte, Markt der Märkte, Park aller Themenparks, den Souk der Souks – ein Leben nach dem Shopping. Ein Leben des ewigen Surfens. Das Internet und sein globalisierter Remix allen menschlichen Verhaltens ist die letzte Erfindung, die vom 20. Jahrhundert bleiben wird, denn wir alle bringen unsere neuen elektronischen Spielzeuge heftig und mit unerschrockenem Stolz ein in die noch unbekanntenen Räume von »anyplace.com«. Glaubt man den meisten Kulturkritikern, dann wird diese ungekannte, aber zerbrechliche Technologie, abgesehen von irgendwelchen Katastrophen, für alle Formen menschlicher Kommunikation, für das Verhalten und für die Wirtschaft der Zukunft grundlegend werden.

Was die darstellenden Künste angeht: Wenn denn der Cyberspace zum Ort unserer

neuen Musik werden soll, dann muß in Bezug auf Simultaneität und Audio-Qualität noch einiges passieren. Nichtsdestotrotz habe ich für das Netz ein Projekt entworfen, das sein aktuelles Potential nutzt, ohne daß ich bezüglich meiner üblichen musikalischen Standards Kompromisse einzugehen hätte: *Music while you wait*, wo die selbe Echtzeit-Komponier- und Klangverarbeitungs-Software wie in *Toto Donaueschingen* verwendet wird, kann als begrenzte oder permanente Klanginstallation im Internet angeboten werden. Unter der Voraussetzung, daß dieses System jeden Klang, gleich welcher Dauer, in ein kohärent sich entwickelndes Stück Musik verwandeln kann, werden die Produzenten an jedermann und überall die Einladung aussprechen, einen kurzen Sound-File einzusenden. Diese Sound-Files werden auf Festplatte gespeichert und vom systemeigenen Zufalls-Auswahl-Algorithmus genutzt. Die resultierenden klanglichen Transformationen bilden das musikalische Tagesmenü, eine konzeptuelle Momentaufnahme. Der Ort, wo dies geschieht, ist nicht »anywhere.com«, sondern der einzigartige *locus* in jedem Individuen, die zusammen die Spezies Mensch als eine musikalische Form ausmachen – als eine, die niemals aufhören wird nach Orten zu suchen, die wir uns heute überhaupt noch nicht vorstellen können.

(Rom, 9. Januar 2000) ■

(Übersetzung: Frank Gertich)

### **Arbeiten ortsbezogener, situations-spezifischer und anderer Musik siehe:**

[http://www.mills.edu/ACAD\\_INFO/MUS/ACURRAN/Curran.homepage.html](http://www.mills.edu/ACAD_INFO/MUS/ACURRAN/Curran.homepage.html).