

kommen, leichter ansprechen könnte? Eine solche hier exemplarisch skizzierte Öffnung des Neue-Musik-Betriebs würde zudem eine vor allem in der Off-Kultur zu beobachtende Tendenz reflektieren und stärken, die Grenzen zu anderen Kunstformen und -szenen zu überschreiten und selbstorganisiert und selbstverantwortlich (zum Beispiel im Berliner Verein *Klangnetz e. V.*) die Bedingungen für die eigene künstlerische Arbeit mit zu gestalten und damit eine wichtige Voraussetzung schaffen für die dringend nötige, produktionsästhetische, performative und wahrnehmungspsychologische Neuauslotung von Musik. ■

Marc Sabat: Schall, Musik und Kunst



Innerhalb des Visuellen liegt die Priorität darauf, ein dreidimensionales Wahrnehmungsmodell des Raumes vor uns erscheinen zu lassen, in dem changierende Gestalten zeitlich erkennbar werden. Im Gegensatz dazu beachte man die eigenartige Zweckdienlichkeit schneller Luftdruckschwankungen, der *Schallwellen*, als Medium sensorischer Information. Es ist genau die ihnen *fehlende* festgelegte Dimensionalität und die *immer eingebundene* Rolle der temporären Variation, die das Gefühl von *musikalischer* Faszination formen, hervorgerufen durch unsere Versuche, den vielfältigen Transformationen von Klangmustern zu folgen.

Mit der Arbeit von Cage wurde klar, dass das Ding, welches wir Musik nennen, in keiner speziellen Eigenschaft der Klänge wohnt, sondern sich stattdessen in einem merkwürdigen Zustand des *Hörens* selbst ansiedelt, in einer Art auditiven Analyse, die auch als ein Zwang beschrieben werden kann, durch eine andernfalls unauflösbare Mannigfaltigkeit mit Hilfe der Wahrnehmung zu navigieren, während diese sich in der Zeit öffnet. Die Idee der musikalischen Komposition kann demnach beschrieben werden als das Inangasetzen ähnlich klingender Ereignisse oder Klang erzeugender Aktionen, freilich zu wechselnden Rahmenbedingungen von Raum und Zeit, sie

ermöglicht also die empirische Überprüfung eines multidimensional wahrgenommenen Experiments. *Experimentelle Musik*: der Versuch, Fragen als sinnliche, in die Zeit projizierte Propositionen präzise zu formulieren. In diesem Sinne, wahrscheinlich lebhafter als in irgendeiner anderen menschlichen Aktivität, nähert sich die subjektive Erfahrung von Musik, und wie sie das Gedächtnis hervorruft, dem Wunsch, die Gegenwart in eine mögliche Zukunft zu tragen und somit den Verlauf des Universums zu erfassen.

Solch eine *offene* Definition der Musik erscheint mir wichtig: Sie umfasst die intuitive Konzentration in Morton Feldmans Arbeit ebenso wie auch die verzauberten Spektralgesänge von Claude Vivier, die philosophischen Allegorien Walter Zimmermanns, die spirituelle Extase Galina Ustvolskajas, die exquisite Schärfe Munir Bachirs, die analytische Eckigkeit Thelonious Monks, die elementare Energie von The Velvet Underground und die transduzierte Wissenschaft von James Tenney und Alvin Lucier.

Diese Namen zähle ich nur auf, um über persönliche Erlebnisse neuer Musik zu reflektieren, die für mich formend, lebensverändernd waren. Ich habe genug davon, so genannte »Neue Musik« zu hören, die voll ist von Katalogen großer Gesten, cleverer Geräusche, explosiver Multiphonics und allerlei saisonaler Spieltechnik-Klischees. Ich glaube, dass Musik unsere Sinne und unseren Verstand in unzähligen neuen Weisen begeistern kann – durch Einfachheit, Gedankenklarheit, Vorstellungskraft, Schönheit und Gefühl – und kann dabei genau so komplex und verschlungen sein wie es die Kommunikation ihrer Klangformen erfordert: Wahrnehmung als Idee.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich habe keine Angst vor Charles Ives' »strong manly ears«, vor Cages grenzenlosem Hören von Sounds als Musik, vor Xenakis' geologischen Klangbergen. Ich bin auch kein zierlicher Postmoderner, das Ende der Geschichte und die Impotenz der Moderne ankündigend, arrogant auf alles Anspruch erhebend, ohne Verantwortung zu übernehmen. Ich glaube, dass es *immer wieder* unfassbare neue Konstellationen von Materie und Energie in den Dimensionen des Raum-Zeit Kontinuums geben wird und die Vibrationen der Musik sind davon nur ein kleiner, wahrnehmbarer Anteil. Ich meine nicht, dass wir nur naiv auf den Schultern der Geschichte stehen: Unser Leben als biologische, empfindungsfähige Wesen ist heute unbestreitbar anders als zu irgendeiner uns bekannten Zeit zuvor. Die unvorstellbar schnellen Veränderungen des menschlichen Lebens in den letzten Jahrzehnten durch die

Marc Sabat, geb. 1965 in Montreal, kanadischer Komponist, arbeitet mit akustischen Instrumenten und Electronics, lebt seit 1999 in Berlin.

Evolution mimetischer Technologien hin zu virtuellen, sich selbst replizierende Ketten der Information, faszinieren und erschrecken mich gleichermaßen!

Aber inzwischen kaut der *Kulturbetrieb* Neue Musik auf seinem schäbigen Schwanz herum in der Hoffnung, dass niemand seine zunehmende Irrelevanz bemerkt hat. Betreiben wir (Komponisten) ganz einfach ein exklusives Hobby? Unterhalten wir eine Insiderszene, die selbst unsere potenziell nächsten Kollegen, Künstler, Schriftsteller, Filmemacher, Poeten und Wissenschaftler befremdet? Darüber sollten wir alle nun sprechen!

Eines ist für mich ganz sicher: Polemik, Ideologie, das Fortführen abgenutzter Modelle avantgardistischen Ikonoklasmus – »taboo-breaking« – sind keine gangbaren Wege. Die Arbeit des 20. Jahrhunderts war ein Kampf für die Freiheit des Materials, der Methoden, für die Neuorientierung der Kunst vom Objekt zur Erfahrung, vom Genre oder Medium weg zu den Fragen nach dem Umgang damit. Eine Tür wurde geöffnet: Malerei, Skulptur, Performance, Film, Konzeptkunst, Text, experimentelle Musik und alle bis jetzt noch unbekanntenen Arbeitsweisen sind zunehmend Aktivitäten, die auf einem gemeinsamen Grund der Wahrnehmungsforschung operieren, einem Ort, den wir gemeinsam bespielen sollten und einfach *Kunst* nennen. Harry Partch hätte es proklamiert: »Return of an Ancient Ideal!« ■

(Übersetzung aus dem Englischen:
Natalie Pfeiffer)

1 Die grundsätzliche Bedeutung des umgebenden Raumes für akustische Ereignisse soll dadurch nicht vernachlässigt werden. Im Gegenteil sollen hier andere Aspekte von Räumlichkeit thematisiert werden.

2 *Tocar*, 2006, für Perkussion, Zupiel und Live-Elektronik (UA Klangwerkstatt Berlin 2006, Perkussion: Burkhard Beins) Die Klänge werden auf eine Matrix von 12 Podesten übertragen auf der auch das Publikum Platz nimmt. Weitere Aufführungen in Form einer Konzertinstallation im ZKM Karlsruhe 2007 sowie in der t-u-b-e Klanggalerie München 2008.

Julius Stahl, geb. 1978 in Witten/Herdecke. Komposition instrumentaler und elektroakustischer Musik an der TU und UdK Berlin. In den letzten Jahren zunehmend Installationen und Arbeiten mit Objekten. Lebt in Berlin.

Julius Stahl: Raumgeflechte



36 **Z**entraler Beweggrund meiner Arbeit ist die Bewegung selbst. Von physikalischer

Bewegung zur Bewegung zwischen den Sinnen. Diese Vorstellungen bekommen Gestalt in einer Reihe von Installationen mit dem Titel *Raumgeflechte*. Die Installationen bestehen aus unterschiedlichen Ensembles von Klangkörpern, die elektro-akustisch angeregt werden. Ihr akustisches Ausgangsmaterial sind Sinustöne und weißes Rauschen. Konkrete Objekte interpretieren die Schwingungen und werden in ihrer eigenen Substanz und Form ebenfalls zum Material. Dabei gestalten sie auch den Klang durch unterschiedliche resonante Eigenschaften. Die Klänge werden über die Objekte bewegt und stehen in direkter Beziehung zu deren Figuration im Ausstellungsraum.

Durch die resonierenden Klangkörper ergibt sich eine Erfahrungssituation, die sich von der oftmals als virtuell empfundenen Projektion über Lautsprecher unterscheidet. Die Objekte in den Installationen klingen selbst, sind sichtbare, berührbare und hörbare Quellen des Klangs. Sie bedeuten mir eine Loslösung von der Abstraktion des für sich stehenden Klanggeschehens (im Sinne von Lautsprecherprojektion) hin zum unmittelbar sinnlich erfahrbaren Erleben an konkreten Objekten.¹ Dahinter steht die Vorstellung, die einzelnen Sinne, sinnliche Erfahrung in Räumen, räumlich zu denken, um diese Räume kompositorisch zu verbinden. Sinnliche Erfahrung als Bewegung in dieser Räumlichkeit. Begrifflichkeiten von Raum als dem Sein der Dinge im Auseinander und Raum als Geflecht von Beziehungen ohne dingliche Grenzen.

Ein erster dahingehender Ansatz war die Komposition *Tocar*². Bei der Aufführung zeigten sich allerdings einmal mehr deutliche Grenzen, die durch die Rahmenbedingungen der Konzertsituation gegeben werden. In Konsequenz daraus bin ich zur Form der Installation übergegangen, um ein freieres Richten von Aufmerksamkeit möglich zu machen. Eine Situation der Erfahrung, die weniger einem Folgen als einem Bewegen darin entspricht. Eine für mein Empfinden stärker auf sich selbst gerichtete Aufmerksamkeit als sie in der performativen Konzertsituation, mit spielenden InterpretInnen, entstehen kann; ein mit sich Sein in körperlicher Präsenz, nicht von PerformerInnen, sondern der erfahrenden Personen selbst.

In den *Raumgeflechten* zeigen sich Interferenzen von Sinnesräumen, zwischen Sicht-, Hör- und Fühlbarem, ausgehend von Resonanz. Durch Berühren einzelner Objekte werden Klänge spürbar und damit gewissermaßen aus dem akustisch wahrnehmbaren Gesamtgeschehen herausgelöst. Damit erweitert sich die klangliche Erfahrung unmittelbar um einen Raum, der nur der jeweiligen Person selbst zu-