

Projekte

Helga de la Motte-Haber

In den Extremen der Dynamik

Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften

1 Günther Röttger, *Die Dramatisierung der Musik durch den Raum*, Jahrbuch Musikpsychologie 4, 1987, S.97. ↑

Maryanne Amachers Multimedia-Kompositionen sind an den Schwellen der Wahrnehmung angesiedelt. Manchmal ist ganz leise etwas zu hören, meist aber wird sehr laute Musik verwendet. Ein Besucher eines Konzerts soll 1985 von der Wucht des Schalls zu Boden geworfen worden sein. Die mit Grafiken, Diaprojektionen, Texten, Videos und unüblichen Gegenständen (manchmal Theaterrequisiten) ausgestatteten Räume bilden ein verrätseltes Ambiente zwischen den Polen größter Dunkelheit und gleißendem Licht, die den extremen Dynamikunterschieden der Musik entsprechen. Der Besucher, der in diesen Räumen umherwandelt, ist umgeben von den Klängen, die aus verschiedenen Entfernungen zu kommen scheinen, teils entfernt, teils ganz nahe wirken, manchmal in seinem Ohr zu entstehen scheinen. Er hat das Gefühl, in eine filmische Situation einzutreten, in der er ein wichtiger Akteur ist. Wenn er durch die Diaprojektionen schreitet, um von einem Raum zum anderen zu gelangen, ist er Teil einer auf eine Leinwand projizierten Szene, die er als Großaufnahme überragt. Amacher will »*eine Welt schaffen, die dem Publikum, das in sie eintritt, eine von der alltäglichen Wahrnehmung her völlig neuartige akustische und visuelle Erfahrung vermittelt.*«¹

2 Christina Kubisch, *Time into Space/Space into Time*, Flash Art 88/89, 1979, S.6. ↑

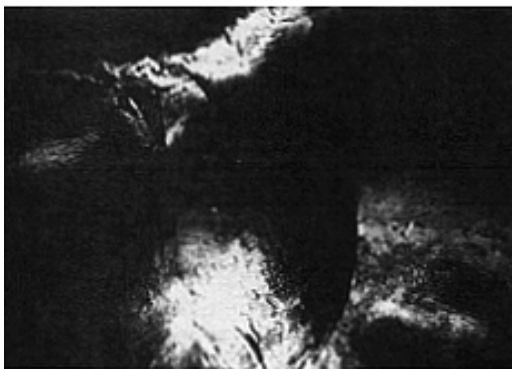
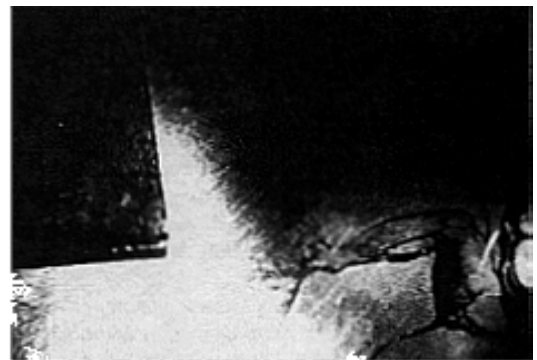
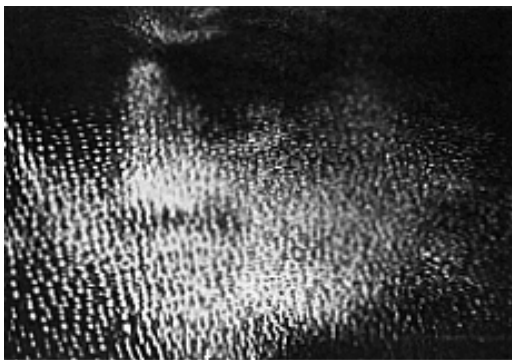
Von der Kritik wurden diese Multimediakompositionen meist als Klanginstallation bezeichnet, was jedoch die Besucher zu falschen Verhaltensweisen verführte, nämlich nicht genau auf die akustischen Vorgänge zu achten, sondern stattdessen zu plaudern und zu reden. Maryanne Amacher reagiert darauf meist, indem sie die Regler weiter hinaufschob und mit dem ohrenbetäubenden Lärm auch die Stille erzwingt, die die mikropolyphonen Prozesse im Inneren ihrer Klänge voraussetzen. Wohl handelt es sich um installierte, genau für Räume kalkulierte Klänge, die über Lautsprecher abgestrahlt werden, nicht jedoch um eine Klanginstallation. Es gibt einen Anfang und ein Ende des Konzerts, die die Komponistin vom Mischpult aus bestimmt; das Verhältnis, mit dem sich die Klänge durch Räume bewegen, ist so genau berechnet, daß an bestimmten Stellen unter bestimmten akustischen Bedingungen Knotenpunkte entstehen, die den Eindruck vermitteln, der Klang entstünde genau am Trommelfell. Das Publikum erzeugt zwar zusätzliche Bewegungen im Schall, biegt ihn um, indem es ihm den Weg verstellt; es ist jedoch auch in dieser seiner Eigenschaft als Akteur in ein geplantes Szenario einbezogen.

3 Maryanne Amacher, *Psychoacoustic Phenomena in Musical Composition: Some Features of a Perceptual Geography*, Jahrbuch Musikpsychologie 4, 1987, S.98. ↑

Maryanne Amacher:
»Bei der Komposition
'Music for Sound Joined
Rooms' nutze ich die



Architektur eines Gebäudes [...], um Klangstrukturen zu schaffen *und* so Handlungen mit Szenen und Episoden zu entwickeln, die durch Musik und Ausstattung - *Bilder* (projiziert, graphisch oder videographisch), Beleuchtung, *Skulptur*, Texte, Möbel - am *jeweiligen* Ort und *für die* jeweilige Geschichte dramatisiert werden....«



The Music Rooms: Fotos aus einer Postkarten-Serie des verwendeten Videofilms (© DAAD)

Vielfältige Aspekte machen die Kompositionen von Amacher so facettenreich-faszinierend: Transformation von Technologie, Polyphonie im Innern der Klänge, die aus natürlichen Geräuschen und Synthesizer-Sound gemischt werden, der Gesamtzusammenhang von Akustischem und Visuellem in einer virtuellen Realität, die Erfahrung räumlicher Dimensionen im und durch den Klang, all dies wäre zu thematisieren. Einen gemeinsamen Nenner hat vielleicht Christina Kubisch formuliert, als sie sagte, daß das Hauptinteresse von Amacher sei, im Klang zu leben,

ihn durch die Poren der Haut zu erfahren, ihn Tag und Nacht mit Sensitivität und Kreativität aufzunehmen.²

Amacher selbst bemerkte einmal: »*Ich schaffe Szenarios, um Wahrnehmungsgeographien zwischen der Umgebung, dem Körper und dem Geist zu erweitern.*« (I create scenarios to enhance perceptual geographies among mind, body and environment.) In diesen Wahrnehmungslandschaften spielt die Verbindung von Klang und Raum eine wichtige Rolle. Bereits die ersten großen Arbeiten der nur knapp über zwanzig Jahre alten amerikanischen Komponistin thematisierten neue akustische Eigenschaften des Schalls und zwar durch dessen Herkunftsort. Mit »City Links« (1967) wurden Geräusche gemischt, die von acht verschiedenen Stellen in Boston übertragen wurden. Amacher fing an, »*den Raum zu spielen*«. Als eine der ersten arbeitete sie an einer »long distance music«, d. h. an einer Form der »Audiotelemetry«. Drei Jahre lang wurden Klänge vom Bostoner Hafen in ihr Studio übertragen, die ihr ein Bewußtsein simulierten, an vielen Plätzen zugleich zu sein, auf einem Turm, auf dem Ozean und doch im eigenen Haus. Mit den insgesamt 16 Arbeiten, in denen sie Mikrophone an verschiedenen Stellen einer Stadt oder in verschiedenen Städten (Boston-New York-Paris) installierte, wurde die Raumdimension des Klanges immer weiter differenziert. 1979 blies George Lewis die Posaune nahe an einem Mikrophon, das im New Yorker Hafen installiert war, der Klang wurde in Amachers Studio übertragen, wo John Cage einen Text las, beides wurde an den Platz des Konzerts übertragen, wo sich zu den gemischten Klängen weitere hinzufügten. »Intelligent Life« war der poetische Titel dieser Komposition, die als ein Trio konzipiert war, wenngleich die drei verschiedenen Parts nun von Räumen gespielt wurden.

1980 begann Amacher mit den in Andeutungen eingangs geschilderten Klangszenarios, bei denen Räume durch Klänge verbunden und kontrapunktiert, manchmal auch durch den Schall leergefegt wurden. Sie entwickelte ein dramatisches Konzept, das die Architektur benutzte wie sonst ein Musiker sein Instrument. Bei diesem Manipulieren und Verstehen von Räumen, die zu Zeiträumen wurden, weitete sich das akustische Konzept multimedial. Archaische und utopische visuelle Erlebnisse – irgendwo Freuds Couch (Sound House 1985), das abgeschlagene Haupt von Johanaan (1987), ein aufblitzendes Video eines Bildes von William Blake – tilgten die natürliche Vergangenheit der Räume und verwandelten sie in Wahrnehmungslandschaften, in denen der Besucher im Innern des Klanges neuartige Sensationen erfuhr, auch solche, die mit einem hohen Energiepotential in ihn eindringen, manchmal fast gewaltsam und an der Schmerzschwelle die Grenzen zum Körper überschritten. Ob solcher Grenzerfahrungen war der volle Titel dieser »Sound-Joined-Rooms« durch die Begriffe »Research and Development« angereichert.

Kann man sagen, daß diese »Forschungen und Entwicklungen« evolutionär orientiert sind bei einer Künstlerin, die nicht nur eine traditionelle Musikausbildung hinter sich gebracht, sondern sich mit der Entwicklung der naturwissenschaftlichen Forschung und den neuen Technologien befaßt hat und zu deren wichtigsten Anregungen wissenschaftliche Entdeckungen gehören, solche der Biochemie und Neurophysiologie? Um neue Sinneserfahrung geht es Amacher, um die Weiterentwicklung der sensorischen Qualitäten des Menschen. Im Sound House (1985) hatte sie eine solche zukünftige Entwicklung des Menschen direkt angesprochen, indem sie ein Buch von Olaf Stapleton (Last and First Men, 1930) auslegte. Dort war die Seite mit dem Satz aufgeschlagen: »*The third species was particularly developed in hearing and in emotional sensitivity to sound and rhythm.*«

Die Menschheitsentwicklung, so meint Amacher, hat ihren »Morgen« noch nicht hinter sich gelassen. Die neue Gesamterfahrung der Sinnesorgane, die sie inszeniert, zielt denn auch nicht vordergründig auf Hören und Sehen, sondern sie stimuliert neurale Prozesse, die Teil der Komposition, jedoch nicht der physikalischen Umwelt sind. Die Nachbilder, zu denen das Nervensystem fähig ist, jene elektro-chemischen Aktivitäten, die Informationen festhalten, die objektiv bereits verschwunden sind, spielen als »Aftersound« und »Afterimage« eine Rolle, daneben stimuliert Amacher psychoakustische Effekte, die nur subjektiv in der Hörwahrnehmung gegeben sind, jedoch zugleich intendiert und daher kompositorisch objektiv sind.

Aftersound verwendete sie 1976 in der Musik zu Merce Cunninghams Ballett »Torse«, um Klänge, die in den Lautsprechern längst nicht mehr präsent waren, mit nachfolgenden zu verbinden. Und die blitzartig schnellen Videos produzieren ebenfalls Nachbilder, die länger anhalten als das Bild, und dem Rezipienten die Identifikation des Gesehenen ermöglichen. Je höher die physikalische Energie eines Schalls oder Bildes ist, umso prägnanter (wegen der Zahl der gereizten Nervenfasern) funktioniert das ikonische und ikonische Gedächtnis, d.h. der Nachbild-(Nachhall)-effekt; umso intensiver wird im Organismus eine nur virtuelle Umwelt erfahren.

Mit Klängen von großer Intensität macht Amacher auch jene psycho-akustischen Phänomene deutlich, die sie als »additional tones« bezeichnet: Tonempfindungen, die kein akustisches Pendant haben, die normalerweise nicht aufgeschrieben sind, die jedoch bei jeder Musik von Ohr und Gehirn produziert werden und im interaktiven System

»Mensch-Umwelt« ein realer Bestand der Wahrnehmung sind. Alle Kombinationstöne, Summations- und Differenztöne bezeichnet Amacher bereits als zusätzliche Töne (weil sie nicht eigens produziert werden, sondern nur in der Umwelt aufgrund von Interaktionen entstehen). Sie ist vor allem an Differenztönen höherer Ordnung interessiert, die nur mit großen Lautstärken leise hörbar gemacht werden können. Die untere und die obere Hörschwelle werden aufeinander bezogen.

Der tiefe Ton »Dis« kann durch verschiedene Intervalle (einen Ganzton, eine große Terz, eine Quinte) als ein »additional tone« vom Komponisten für den Hörer erzeugt werden.³ Zudem kann er bei großer Lautstärke nicht nur als ein Differenzton 1. Ordnung, sondern auch als einer der 2. und 3. Ordnung hervorgebracht werden. Amacher hat insgesamt 11 Zweiklänge angegeben, die gleichermaßen auf den Ton Dis zu beziehen sind. (Notenbeispiel 1)

Dis entsteht aus

- I Frequenzen 1. Ordnung
- II Frequenzen 2. Ordnung
- III Frequenzen 3. Ordnung



Komplexe polyphone Vorstellungen realisiert sie mit Hilfe dieser zusätzlichen Töne. »Dis« als Differenzton einer klingenden großen Sekunde (Notenbeispiel 2, notiert als dis-f)



ist ein virtueller Grundton unter dem 8. und 9. Oberton; verwandelt man ihn in einen klingenden Ton, so baut er über sich eine (reine, im temperierten System etwas zu große) Quinte »Ais« auf und als 7. Oberton zugleich eine (zu kleine) Septime, etwa »Cis«. Diese beiden virtuellen Töne kontrapunktieren quasi das Dis. Bezieht man es auf einen der anderen im Notenbeispiel 1 angegebenen Zweiklänge, denen es in der Tiefe quasi als eine organale Stimme entspricht, so ergibt sich leicht die Möglichkeit, ein überaus komplexes polyphones Gewebe aus klingenden und virtuellen Tönen zu komponieren. Neben der extremen Dynamik unterstützen die Reflexionen der Schallwellen im Raum diesen Prozeß. Es schälen sich aus diesen Polyphonien leise Melodien heraus, die man im Umhergehen als näher und ferner, als deutlicher und unbestimmter erlebt. Man ist in diesen Klängen und zugleich sind sie in einem drin.

Obwohl die Arbeiten von Amacher radikal neu wirken, so knüpft sie doch an traditionelle musikalische Vorgänge an. Sonst wären auch die evolutionären Gesichtspunkte des »Weiterentwickelns« nicht denkbar. Der oben gebrauchte Begriff »Trio« ist durchaus »klassisch« gemeint. Und wenn Amacher von einem Palestrina-Kontrapunkt in ihrer Musik spricht, so ist damit ebenfalls ein »reiner Satz« gemeint, wenngleich einer, der unter extremer Lautstärke das genaue Hinhören auf die leisen hinzugefügten Töne verlangt. Braucht der Mensch neue Codierungsmöglichkeiten, um die noch kaum ausgeschöpfte Klangerfahrung zu repräsentieren? Die Multimediakompositionen von Maryanne Amacher bieten dafür einen Lernraum.