

macht und was die anderen machen. Da das Coden viel abstrakter ist, als Musikinstrumente zu spielen, dauert es meistens etwas bis es sich eingroovt, aber dann klingt es meistens richtig gut. Sowohl der Prozess als auch die Kriterien der Sounds sind frei und offen und das Ergebnis wird erst durch das richtige gemeinsame Hören musikalisch.«

Neue Hörperspektiven

Nach dem Algorave stößt die Gruppe gemeinsam auf die erfolgreiche Session an. Michael Akstaller war ebenfalls Teil der Performance: »Dieses gegenseitige Hören beim Algorave ist eigentlich auch elementar für alle Arbeiten unserer Klasse. Die DAF ist praktisch orientiert und eher wenig theoretisch. Wir lernen solche vermeintlich komplizierten Technologien wie Live Coden oder Hacken und gehen insgesamt sehr pragmatisch mit Technik um: Wir nutzen Kontaktmikrophone auf allen möglichen Oberflächen, wir schrauben Maschinen auf, um Klänge zu verändern, wir öffnen Kassetten, um das Band zu loopen. Wenn wir einen besonderen Klang für eine Arbeit suchen, laufen wir einfach rund um die Akademie und nehmen ihn auf. Dafür braucht man kein abgeschlossenes Studium, sondern man kann einfach seine Idee umsetzen. Durch das Studium in der Projektklasse und diese neuen Perspektiven des Hörens hat sich nicht nur meine Wahrnehmung, sondern auch meine Arbeitsweise verändert. Wir lernen intensiv nicht nur auf die Eigenschaften von Sound zu hören, sondern auch auf den Raum, in dem wir uns befinden, und wie wir mit den bereits vorhanden Klängen arbeiten können. Durch die stetige Reflexion innerhalb der Klasse entsteht ein Resonanzraum, der sich auch auf andere Arbeiten in anderen Kunstsparten auswirkt. Dieses besondere Hören ist wohl

mittlerweile bei allen zur Berufskrankheit geworden. Quasi zum DAFschen Syndrom«.

Katja Heldt lebt in Berlin, ist Musikwissenschaftlerin und betreut die Forschungsprojekte Donauschlingen Global sowie DEFRAGMENTATION – Curating Contemporary Music und ist Teil unserer Creative Cloud.

Materialität und Medialität

Vinyl -terror & -horror und das phonographische Medium in der Klangkunst

Karin Weissenbrunner

In *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age* aus dem 2015 sprechen die Soziologen Dominik Bartmanski und Ian Woodward dem Plattenspieler eine skulpturale Präsenz zu und halten für die Schallplatte allgemein fest: »Vinyl is as much about sound as it is about look.«¹ Christian Marclay, bekannt als visueller Künstler und mit Plattenspielern improvisierender Musiker seit den späten 1970er Jahren, bezeichnet dieses sinnesübergreifende Merkmal des phonographischen Mediums als »contradiction between the material reality of the art object as a thing and its potential immateriality«². Diese Verschmelzung von materiellem Objekt und Klang in Form einer Plastikscheibe inspirierte über Jahrzehnte zu Arbeiten in den Grenzbereichen von Klangkunst und experimenteller Musik. Das dichotomische Verhältnis des Reproduktionsmediums und dessen gegenseitige Abhängigkeit mit den künstlerischen Praktiken lässt individuelle Dialoge zwischen Medialität und Materialität entstehen.

Materialität

Aufgrund ihrer spezifischen, materialen Repräsentation von Klang und der simplen, mechanisch-rotierenden Vorrichtung zum Abspielen lassen Schallplatten und Plattenspieler einzigartige Objekte und Skulpturen entstehen, welchen sich Ausstellungen wie

The Record as Artwork und *Broken Music* widmeten.³ Beispiele sind Vinyl-Skulpturen von Fluxuskünst-



Vinyl -terror & -horror. OffTrack, Ausstellung in Gether Contemporary, Kopenhagen, 2017. Foto: David Stjernholm

ler Milan Knížák (von der *Broken Music* oder *Destroyed Music* Serie) ab den 1960er Jahren, die entweder mit Farbtupfern oder Objekten ergänzt,

Abspielmedium assoziativ auf eine Klanglichkeit, in Live-Konzerten werden sie zu Instrumenten, wie in der *FFK [FormFarbeKlang]* Serie des Berliner

Im Vergleich zur Klangbearbeitung mit der graphischen Wellenform eines Audiotracks in digitaler Software ist die Handhabung der Platten intuitiv und einfache mechanische Vorgänge erlauben Einsicht in technische Prozesse.

geschmolzen oder zu Teilen zerschnitten wurden (auch als »Cut-ups« bezeichnet). Ähnlich rabiante Methoden wendeten ab den späten 1970er Jahren die Künstler Christian Marclay (Recycled Records), Claus van Bebber oder Martin Tétreault an. In den Ausstellungen verweisen diese künstlerischen Schallplatten-Objekte auch ohne



Ignaz Schick: *LA Times Series, 12"*, 2017. Foto: Ignaz Schick.

Ignaz Schick: *Monument/Pearls, 7"*, ca. 2004. Foto: Ingo Scheffler.

Künstlers Ignaz Schick oder in den Konzerten Martin Tétreaults, der für »Empreintes à reculons« beispielsweise Negativabdrücke von Schallplatten mit transparentem Holzleim anfertigt, um so Rückwärtspuren der originalen Klangaufnahme zu erhalten.

Künstler*innen aus der bildenden Kunst und der Musik treffen sich hier gleichberechtigt, denn Farbe, Konsistenz oder sonstige physikali-

sche Materialbeschaffenheiten der Platten (meist aus Polyvinylchlorid/PVC) oder der Abspielgeräte können als Parameter für die künstlerische und klangliche Bearbeitung fungieren. Materialmodifikation und Klangverfremdung verhalten sich dabei in gewisser Weise analog zueinander. Veränderte Strukturen einer Platte, wie beispielsweise Milan Knížáks Plattenobjekt aus der *Broken Music* Serie⁴ aus vier unterschiedlichen, neu zusammengeklebten Plattenvierteln, werden als Dekonstruktion von gegebenen Strukturen im Klangverlauf hörbar: Bei jeder Viertelumdrehung kommt es zu einem kurzen Sprung der Tonnadel und damit zu einem Wechsel des hörbaren Samples. Geometrische Muster durch Kratzer, Aufkleber oder sonstige Bearbeitungen bilden ebenso »topografische Kompositionen«, da sie durch die Transformation der stetigen Rotation sequenzierte, rhythmische Muster entwickeln. Die Klang(re)produktion mit dem Plattenspieler lässt generell zwischen drei verschiedenen Kategorien unterscheiden: Dem Abspielen von Samples, manipulierten Samples und abstrakten Klängen, die allein durch das Medium selbst entstehen und nicht auf die Klangproduktion durch Plattenrillen angewiesen sind.⁵ Ein Hindernis auf der Oberfläche, wie beispielsweise ein Kratzer, erzeugt durch die Tonnadel ein abstraktes Geräusch, oft als Störgeräusch beschrieben, dessen Frequenzanteile sogar annähernd durch die Tiefe der Oberflächenverletzung diktiert werden kann. Techno-Produzent Thomas Brinkmann bringt beispielsweise symmetrisch angeordnete Kratzer in der Endlosrille im Innern der Platte mit einem Teppichmesser an. Die rotierende Platte übersetzt diese Gravuren in gleichmäßigen Abständen direkt in zeitliche Muster von perkussiven Klängen mit regelmäßigen Intervallen. Variationen der Kratzer resultieren in unterschiedliche Klangcharakteristiken: »Booms und tics«.⁶

Die direkte Beziehung zwischen materialen und klanglichen Ebenen, wie durch die Bearbeitung sichtbarer Oberflächenstrukturen, lässt partiell Kontrolle und eine prädestinierende Kompositionsweise zu: Statt mit Hilfe einer abstrakten Notenschrift wird hier auf konkrete, skulpturale Weise gearbeitet, denn die Schallplatte visualisiert durch die spiralförmige Anordnung der Plattenrillen klangliche Vorgänge über eine zeitliche Konstante. Im Vergleich zur Klangbearbeitung mit der graphischen Wellenform eines Audiotracks in digitaler Software ist die Handhabung der Platten intuitiv und einfache mechanische Vorgänge erlauben Einsicht in technische Prozesse.

Modifikationen, wie die Anbringung mehrerer Tonarme (siehe die Turntables von Janek Schaefer, Yuri Suzuki oder Ian Andrews), verstärken den skulpturalen Charakter von Plattenspielern in Konzerten. In installativen Arbeiten kann die Schallplatte auch vielmehr als rohes Material erscheinen, wie bei der *Vinyl Rally* (z. B. ausgestellt im April 2012 im Palais de Tokyo Paris) von Lucas Abela. Besucher*innen können hier ein ferngesteuertes Spielzeugauto mit präparierter Tonnadel an der Unterseite über eine mit Schallplatten verkleidete Bahn rasen lassen, dessen Kratzgeräusche sich als differenziertes Rauschen über Kopfhörer übertragen.

Da mit dem Schallplattenmaterial visuelle, haptische und auditive Ebenen als untrennbare Komponenten verbunden sind, entstehen hier für die Klangkunst wichtige Schnittstellen zwischen den künstlerischen Arbeitsbereichen von Musik und Bildender Kunst.⁷ Interdependenzen zwischen Material, Medium und künstlerische Konzepte können mit einer vorrangig phänomenologischen Betrachtung unter Berücksichtigung von klanglichen und performativen Dimensionen untersucht werden.

Vinyl -terror & -horrors Soundscapes und Klangskulpturen

Die Übergänge zwischen dem Plattenspieler als Instrument und als klanggenerierende Skulptur

Die Bricolage folgt einer Logik, bei der retrospektiv mit Überresten und Second Hand-Materialien gearbeitet wird.

sind in Vinyl -terror & -horrors Live-Konzerten und Klanginstallationen fließend und beeinflussen sich gegenseitig. Camilla Sørensen und Greta Christensen modifizieren sowohl Schallplatten als auch Plattenspieler und paaren diese mit Samples, die Horrorfilm-inspirierte Szenen assoziieren lassen. Seit 2001, noch während ihres Studiums der Bildenden Kunst an der Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen, sammelt das derzeit in Berlin lebende Künstlerinnen-Duo sämtliche, potentiell klangerzeugende Objekte und hinterfragt ihren alltäglichen Gebrauch. Ihre Cut-ups und vertikalen Plattenspieler-Skulpturen, ebenso Resultate aus der reziproken Transformation von Klang und materialen Eigenschaften, können mit den zuvor erwähnten Arbeiten verglichen werden. Einzigartig ist allerdings ihre kompositorische Verquickung der Skulpturen mit dem Horrorfilm-Thema. Es entsteht ein Spiel mit der Wahrnehmung der Besucher*innen: Die Gegenüberstellung von Medialität vs. Materialität und Klanglichem vs. Visuellem werden in sich überkreuzende Ebenen der Imagination und Realität übertragen und teils parodiert.

Ihre digitalen oder von Soundeffekt-Schallplatten gesammelten Klangfragmente sind dem Horrorfilmgenre entlehnt und werden zu »Cinematic Soundscapes« komponiert, wie sie das Künstlerinnen-Duo nennt. Leicht erkennbare, teils von Horrorfilmen bekannte Geräusche, wie etwa von quietschenden Türen, Schritten oder Uhrenti-

cken werden mit Klangfragmenten aus dramatischen Filmszenen oder klassischen Kompositionen kombiniert, meist um unheimliche Stimmungen zu erzeugen. So fügen Vinyl -terror & -horror emotionale und diegetische Eigenschaften

hinzu, und damit weitere Bedeutungen, was die Geräusche in einen Kontext einbindet und den Bezug zum Filmischen verstärkt.⁸ Vergleichbar zu Hörspielen können solch stilisierte Soundtracks bei den Besucher*innen zu nach innen gewandten Gedanken oder Emotionen führen und durch filmische und kulturelle Codes Bilder evozieren: In Filmen komme es nach Michel Chion zu »Negativen Bildern«, wenn diese allein durch den Soundtrack angedeutet werden.⁹ In der Installation *Off Track* zum Beispiel, 2018 im Galerieraum SMAC in Berlin gezeigt, umgeben Vinyl -terror & -horror Atemgeräusche, Klänge von quietschenden Bewegungen (vielleicht einer Schaukel?) und Insektensummen mit einer geräuschhaften Sphäre von markanten Crescendi und Glissandi. Diese Klangumgebung wird nun durch spezielle Effekte den kinetischen Skulpturen gegenübergestellt: Während der Soundtrack über zwei zunächst unscheinbare Lautsprecher abgespielt wird, passiert zunächst nichts, bis sich synchron mit dem klanglichen Spannungsaufbau die Lautsprecher an einer Deckenschiene aufeinander zu bewegen und mit den Geräuschen eines Zusammenpralls und einem Autoalarm schlagartig kollidieren. Im selben Moment schaltet sich das Licht aus, Nebel verströmt und zwei Neon-schrift-Schilder leuchten auf. Diese fast klischee-artige Zuspitzung eines Schreckmoments mit den modifizierten Leuchtschild-Aufschriften wie »Oh no« und »Boom« (an Vergnügungsparks erin-

nernd) mischt humorvolle Elemente in den inszenierten Horror, der zuweilen die Wahrnehmungsgrenzen zwischen interner und externer Wirklichkeit verschwimmen lassen kann.

Der Einfluss des Horror-Themas scheint sich auf die Präsenz der Klangskulpturen und Objekte auszuweiten. Zeichen von Destruktion und Imperfektion lassen sie fast zu Kuriositäten werden, die Irritation und Attraktion vereinen – ein ambivalenter Effekt von gruseligen Gestalten, den Noël Carroll mit dem Paradoxon des Horrors beschreibt.¹⁰ Die Betonung von Zerbrechlichkeit und Eigensinnigkeit verleiht den Klangskulpturen und Lautsprecherobjekten zusätzlich menschliche

Eigenschaften und ergänzt die Installationen mit einem humorvollen Element.

Dekonstruktion und unkonventioneller Gebrauch lösen jedoch zunächst die gegebenen Strukturen in Fundstücke und lassen die Objekte als rohes Material erkennen – ein nötiger Zwischenschritt für die Rekonstruktion zu etwas Neuem, denn wie Greta Christensen betont, ist es ein längerer Prozess bis das Material mehrere Stadien durchlaufen hat und zu den weniger offensichtlichen und persönlicheren Ideen führt.¹¹ Die Kabel-Aufziehfunktion eines Staubsaugers eignet sich beispielsweise, um hängende Lautsprechermembranen herabzulassen (z. B. in *Time*



Vinyl -terror & -horror. *Off Track*, Ausstellung in Gether Contemporary, Kopenhagen, 2017. Foto: David Stjernholm.

Escapes, 2015). Das Ziffernblatt einer Wanduhr (*Time Escapes*, 2015) oder der Kübel eines aufklappbaren Mülleimers (*Off Track* 2018) ersetzt das Duo mit identisch großen Membranen und schafft so aktive Lautsprecherobjekte mit kinetischen Eigenschaften. In der Installation *Inner Dialogues* (2018) wird für eine Skulptur die Funktion eines Plattenspielers komplett umgekehrt: An Stelle des Plattentellers dreht sich nun das Gehäuse um den Teller herum. Der sich drehende Tonarm spielt die Oberfläche der bewegungslosen Plattentellerauflage, deren Rauschen auf einen Ring von unterschiedlichen Lautsprechern übertragen wird.

Vinyl -terror & -horrors Arbeitsweise mit Medien und Objekten von Second Hand-Läden folgt demnach den gleichen Prinzipien wie bei der klanglichen Montage mit Samples: Vorgefundenes Material wird nach seinem Potential für alternative Verwendungsmöglichkeiten untersucht. Eine prinzipielle Entsprechung findet sich hier zur *Bricolage*, ein Begriff für Bastelei, den der Anthropologe Claude Lévi-Strauss in seiner 1962 erschienenen, strukturalistischen Analyse *La Pensée sauvage* (*Das wilde Denken*) der Ingenieurskunst gegenüberstellte. Die *Bricolage* folgt einer Logik, bei der retrospektiv mit Überresten und Second Hand-Materialien gearbeitet wird. So sind Arbeitsweisen mit gegebenen Klangfragmenten wie in Pierre Schaeffers *musique concrète*¹² oder Modifikationen von Reproduktionsmedien und Instrumenten wie bei Christian Marclay oder Nicolas Collins mit der *Bricolage* vergleichbar.¹³ Das Besondere in der Vorgehensweise mit physikalischen Klangübertragungsmedien, wie z. B. Schallplatten, aber auch Kassetten und CDs, ist eine dualistische Anwendung der *Bricolage*. Ihre begrenzten Möglichkeiten, z. B. durch die limitierte Anzahl der herausgegebenen Schallplatten, steht in einem Spannungsverhältnis mit ihrer gleichzeitigen Heterogenität, während die

hybriden Eigenschaften des Mediums die Möglichkeiten zusätzlich erweitern. Wie auch bei Marcel Duchamps *Readymades* schließt sich durch die Transformation und künstlerische Geste der Zweckentfremdung eine weitere Bedeutungsebene an, da die Spuren des vorherigen Gebrauchs auch in neuen Kontexten nicht vollkommen verschwinden.¹⁴

Die mechanischen Funktionen der Plattenspieler dienen Vinyl -terror & -horror zur Planung von Zufallsoperationen, vergleichbar mit der »mechanischen Unordnung« in Jean Tinguelys Reliefs (z. B. *Métra-Malevitch*, 1954) und Skulpturen. Die angestrebte Verfehlung von Genauigkeit, von Kunsthistoriker Pontus Hultén als »Metamechanik« beschrieben, kennzeichnet Tinguelys Werke und soll das Maschinelle in einem Zeitalter von »diskreter« Technik wieder ins Bewusstsein bringen. Eine ähnliche Störanfälligkeit, nicht als etwas Gegensätzliches, sondern als Differenz aus dem Mechanischen hervorgehend, dem »Maschinellen inhärent«¹⁵, findet sich in Vinyl -terror & -horrors Installation *Off Track*: Ein Plattenspieler auf einem Stativ mit Brettern spielt eine Schallplatte mit Schlagerhits, während ein automatisierter Besenstiel von unten gegen die Vorrichtung poltert. Diese Skulptur lässt eine verärgerte Nachbar*in assoziieren, die von der unteren Wohnung aus an die Decke klopft, wenn Musik zu laut gespielt wird. Die Vibrationen des Polterns verursachen ein zufälliges Springen der Tonnadel in unterschiedliche Plattenrillen der Schlagermusiklieder, wodurch die live manipulierten Samples zusätzlich zur Skulptur selbst einen amüsanten Effekt bewirken.

Vinyl -terror & -horror übertragen diese Ideen mit aleatorischen Verfahren in weitere Entwicklungsphasen des Recyclings. Ein in zwei Hälften zersägter Plattenspieler, auch in der Installation *Off Track*, spielt eine modifizierte Platte in Form

einer aufsteigenden Spirale. Die Präparation dieser Platte zwingt den Tonarm bei jeder Umdrehung mit der Plattenform aufzusteigen, um dann abrupt wieder auf das untere Stück zu fallen. Die Unterbrechungen des Klangverlaufs bei jeder Umdrehung wirken regelmäßig, sind jedoch nicht nur bedingt planbar, da die Nadel in unterschiedliche Plattenrillen fällt. Diese Vorrichtung manipuliert live die medialen Klänge der Schallplatte mit Opern-Arien einer russischen Sängerin und wird mit einer Videoaufnahme konfrontiert. Das Video zeigt eine Sängerin, die eine vorherige und in Notenschrift transkribierte Aufnahme dieser fragmentierten Arien darbietet. Diese so vom Material losgelöste Rekonstruktion und andererseits live dargebotene, sinnlich-körperliche Dekonstruktion eines Tonträgers mit unterschiedlichen medialen Konstellationen stellt diese Versionen in einen neuen Dialog von Materialität und Medialität.

In Vinyl -terror & -horrors Installationen treten somit imaginative Szenen, evoziert durch die medialen Klänge im Zusammenhang mit dem Horrorthema, in ein untrennbares Zusammenspiel mit den Skulpturen und modifizierten Objekten, welche als klangliche und formale Werkzeuge ein komplementierendes und kontrastierendes Verhältnis zu den Soundtracks aufbauen. Für Untersuchungen solch individueller Dialoge können mit einem Fokus auf die Materialität des Mediums und den klanglichen Abhängigkeiten Erkenntnisse über die Zusammenhänge zwischen Klangproduktion, Spielweisen und Konzepte gewonnen werden. Die physikalischen Eigenschaften der Geräte und Plattenobjekte konstituieren kompositorische Entscheidungen und klangliche Resultate. Experimentelle Turntablist*innen und Klangkünstler*innen eignen sich die visuellen und taktilen Eigenschaften des Tonträgers an, um die Klangproduktion sowie

Settings des Abspielprozesses zu bestimmen. Die materialen Modifikationen des Reproduktionsmediums sind damit Träger von musikalischen Ideen, Repräsentationen von künstlerischen Entscheidungen und Arbeitsprozessen, übersetzt durch die mechanische Rotation der Platte. Das phonographische Medium wird so zum grundlegenden Prinzip in der individuellen künstlerischen Arbeit.

1. Bartmanski, Dominik & Woodward, Ian (2015): *Vinyl: The analogue record in the digital age*. New York: Bloomsbury Publishing, S. 94 und 82
2. Curiger, Bice (1997/2014): [Christian Marclay] In conversation with Bice Curiger. In J.-P. Criqui (Hrsg.) *On & By Christian Marclay*. London: Whitechapel Gallery, S. 23–28, hier: S. 23
3. Vgl. die Ausstellungskataloge: Celant, Germano (1977): *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*. Fort Worth, Texas: The Fort Worth Art Museum und Block, Ursula & Glasmeier, Michael (1989): *Broken music: Artists' recordworks*. Berlin: Daadgalerie.
4. Vgl. Kelly, Caleb (2009) *Cracked Media: The Sound of Malfunction*. Cambridge, Mass: MIT Press, S. 143
5. Vgl. Bossis, Bruno, Marclay, Christian & Dufey, Frédéric (2013). »Le support sonore comme instrument de musique chez Christian Marclay« [Das Reproduktionsmedium als Musikinstrument bei Christian Marclay]. In: Castellengo, Michèle & Genevois, Hugues (Hrsg.), *La musique et ses instruments – Music and its instruments: Proceedings of the Fifth Conference on Interdisciplinary Musicology* (CIM09). S. 419–436. Sampzon, Delatour France.
6. Siehe Interview mit Thomas Brinkmann (1999) in Sherburne, Philip (29 December 2009): *Thumbnail Music: Six Artists Talk about Minimalism*. <http://phs.abstractdynamics.org> (Abruf: 1.7.2019)
7. de la Motte-Haber, Helga (2008) »Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen.« In: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Klangkunst*. S. 5–23. München: Ed. text + kritik, Richard-Boorberg, S. 5
8. Flückiger, Barbara (2012) *Sound-design: Die Virtuelle Klangwelt Des Films*. Marburg: Schüren, S. 158
9. Chion, Michel (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, S. 4 und 192
10. Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*.

New York: Routledge, S. 188.

11. Greta Christensen im Interview mit der Autorin, 28. August 2014, zitiert in: Weissenbrunner, Karin (2017) *Experimental turntablism - live performances with second hand technology: Analysis and methodological considerations*. (Unpublished Doctoral thesis, City, University of London): <http://openaccess.city.ac.uk/19919/1/Weissenbrunner%2C%20Karin.pdf> (Abruf: 1.7.2019), S. 157.

12. Hodgkinson, Tim (1987). »An Interview with Pierre Schaeffer: Pioneer of Musique concrète«, 2. Mai 1986. *ReR Quarterly* 2/1. www.timhodgkinson.co.uk/schaeffer.pdf (Abruf: 1.7.2019)

13. Vgl. Barthelmes, Barbara (1995) »Musikklitterung, Electronics und Klangaquarien – Klangbasteleien in der zeitgenössischen Musik« In: *Positionen*, 25, 11–16.

14. Lévi-Strauss, Claude (1981). *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M.:

Suhrkamp, S. 50

15. Tinguely und Hultén zitiert in Herrmann, Hans-Christian von (2008). »Meta-Mechanik. Jean Tinguelys Maschinentheater.« In Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig (Hrsg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum Machinarum* (S. 313–326). Berlin, New York: Walter de Gruyter, S. 320 und 324

Karin Weissenbrunner lebt in Berlin. 2017 promovierte sie in London mit einer Arbeit über *Experimental Turntablism*. Sie ist u. a. Dramaturgin und Managerin beim Ensemble KNM Berlin und für die Serie *Entangled Sounds* im KM28 verantwortlich.

Die Orgel als räumliche Metapher

Tim Tetzner

Intro

Die Orgel erlebt schon seit einiger Zeit eine Renaissance. Während die Institution Kirche sich gegenwärtig mit einer generellen Reformierung konfrontiert sieht und ihr Einfluss im Zuge von Säkularisierung und sozialem Wandel immer weiter schwindet, scheint sich die Orgel – als

zu entledigen, ist eventuell die einzige Möglichkeit, der Orgel neue Entwicklungsräume zu eröffnen. Denn eventuell erst, wenn die Orgel sich vom Raum der Kirche emanzipiert, und einen Weg findet, selbst zum *Raum* zu werden, wird die Orgel aus ihrem dunklen Schatten heraustreten können.

Wenn die Orgel sich vom Raum der Kirche emanzipiert, und einen Weg findet, selbst zum *Raum* zu werden, wird die Orgel aus ihrem dunklen Schatten heraustreten können.

kulturelles Erbe einer seit der hellenistischen Antike fortwährenden Tradition – in die Gegenwart retten zu wollen. Dass die UNESCO den Orgelbau in Deutschland 2017 zum immateriellen Kulturerbe erklärte, scheint diesem Rettungsprozess erst mal zuträglich, doch der Weg zur Rehabilitation ist noch ein weiter.

Während die Neue Musik sich der Orgel schon in den sechziger Jahren angenommen hat und sich so eine Nische im institutionellen Raum einrichten konnte, wird die Orgel in den letzten Jahren zunehmend von jungen Musiker*innen der nicht-akademischen experimentellen Musik entdeckt. Festivals wie das seit 2016 von Claire M Singer in London kuratierte *Organ Reframed* suchen nach Möglichkeiten, die Orgel als Medium neu zu interpretieren, ein wichtiger Punkt wird jedoch nicht berührt: Sie belassen die Orgel dabei weitestgehend in der Kirche.

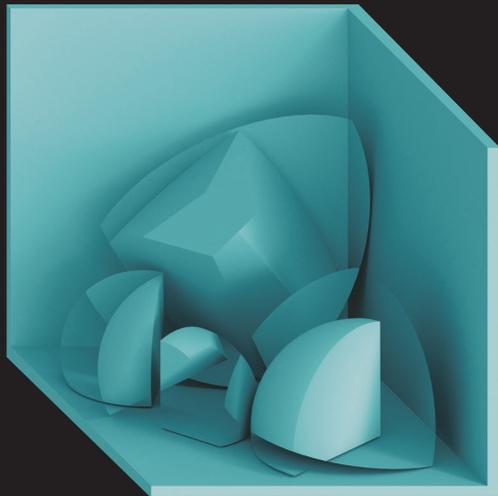
Den finalen Schritt, die Orgel zu deterritorialisieren und sie ihres Machtgefüges – der Kirche –

Yoshi Wada, DAAD, 1983

West-Berlin, 1983. Auf Einladung des DAAD ist der japanische Performer und Komponist Yoshi Wada mit Frau und Kind für ein Jahr in Berlin zu Gast. Wada wurde als Künstler bekannt, nachdem er in den späten Sechzigern von Kyoto nach New York zog, um sich nach einer Begegnung mit George Maciunas der Fluxus-Bewegung anzuschließen. Wada studierte (wie auch La Monte Young, Terry Riley und Charlemagne Palestine) bei Pandit Pran Nath Komposition, entwickelte eine Reihe selbstgebauter Röhreninstrumente und für den Dudelsack eine drone-basierte Ober-ton-Spieltechnik.

Nach Berlin kommt der damals knapp 40-jährige Wada mit dem Plan eine eigene Orgel zu bauen. Und er realisiert dies in dem Jahr seiner Residency im Künstlerhaus Bethanien mit Hilfe des Berliner Orgelbauers Karl Schuke sowie des Medienkünstlers und Instrumentenerfinders Martin Riches. Die

DER GEMEINSAME RAUM



ZEIT RÄUME BASEL BIENNALE FÜR NEUE MUSIK UND ARCHITEKTUR 13.–22.09.2019

Uraufführungen von Gary Berger, Nicolas Buzzi, Paul Clift, Elisabeth Flunger, Emilio Guim, Beat Gysin, Georg Friedrich Haas, Edu Haubensak, Martin Jaggi, Cécile Marti, Domenico Melchiorre, Moritz Müllenbach, Marianthi Papalexandri-Alexandri, Katharina Rosenberger, Denis Schuler, Marianne Schuppe, Elnaz Seyedi, Mike Svoboda, Germán Toro Pérez, Kollektiv Mycelium, Ivan Wyschnegradsky, Sylwia Zytynska u.v.a. *Architektonische Interventionen* von Buol & Zünd, *Made in, Johannes Hänggi* u.v.a.

Mit freundlicher Unterstützung von Swisslos-Fonds Basel-Stadt | Swisslos-Fonds Basel-Landschaft | Pro Helvetia | Art Mentor Foundation Lucerne | FONDATION SUISA | Ernst von Siemens Musikstiftung | Hauptpartner: Hochschule für Musik FHNW / Musik-Akademie Basel