

Christian Scheib

## Flüstermaschinen

Die musikalischen Räume der Andrea Sodomka

1 Andrea Zschunke  
und Heinz Rögl,  
*Music from  
Austria*, mica,  
Katalog und CD, Wien  
1997. ↑

2 Kunstradio/ORF  
(Hg.), *The Future of  
Memory*, Andrea  
Sodomka, Martin  
Breindl, Norbert Math,  
Prix Italia, Broschüre  
Wien 1994. ↑

3 Andrea Sodomka,  
*Diaphonie #1*, in:  
Programmbuch  
Musikprotokoll im  
steirischen herbst 96,  
Graz 1996. ↑

4 Werner Fenz, *State  
of Transition*,  
Ausstellungskatalog,  
Neue Galerie am  
Landesmuseum  
Johanneum, Graz  
1994. ↑

5 Andrea Sodomka,  
*Diaphonie #1*, a.a.  
O. ↑

»Sch-xs-gss-ß-tz«: Vor und nach Kompositionen von Georg Friedrich Haas und Herbert Willi, während des sogenannten Null-Index, zischelt und wispert es mysteriös auf diesen CDs, in Auftrag gegeben vom österreichischen Außenministerium, um *Musik from Austria*<sup>1</sup> von Walter von der Vogelweide bis heute repräsentativ zugänglich zu machen. Diese Interventionen dauern nicht einmal sekundenlang und stammen von Andrea Sodomka. So winzig gerade diese Arbeit im Rahmen des Œuvres dieser Künstlerin scheinen mag – im Vergleich zu Großproduktionen wie der Berliner Theater-Uraufführung von *Die Differenzmaschine* oder dem langfristigen, offenen CD-Projekt *The Future of Memory*<sup>2</sup> – beinhaltet dieses leicht subversive Zischeln und die dazugehörige Werkserie *Diaphonie* Charakteristisches von Methodik und Arbeit Sodomkas. Das Flüstern ist nie zu hören, wenn einzelne cuts angewählt werden, es lebt im medialen Niemandsland, es inszeniert seine Anwesenheit durch Abwesenheit. Unter Aufführungsraum kann Andrea Sodomka eine Menge Verschiedenes verstehen: Den oft und gerne benutzten und ausgeloteten Radio-Raum (unter anderem des ORF-Kunstradios), einen Konzertsaal oder Galerieraum, diverse Kombinationen aus und Rückkopplungen mit Radio und Internet wie im *hybrid workspace* während der documenta X in Kassel, ein Theater oder eben die 0-Indexe einer CD inklusive eines dazugehörigen eigenen cuts.

Andrea Sodomkas Werkbegriff ist ein dementsprechend weiter: »System, in dem verschiedene Systeme in Abhängigkeit voneinander funktionieren (Diasystem)« ist eine jener, aus Lexika zusammengesuchten Definitionen, die die Komponistin anstelle einer Werkbeschreibung für die erste *Diaphonie*<sup>3</sup> beim Musikprotokoll 1996 abdrucken ließ. Das läßt sich auch lesen als eine Umschreibung ihres Verständnisses vom »Werk« und »Kunstwerk«. Gitarrentöne von Seppo Gründler geisterten durch die Radio live-Ausstrahlung dieser *Diaphonie #1*, nur weil Winfried Ritsch diese gesampelt durch sein Internet-Stück schickte, welches wiederum in die Vor-Ort-Aufführung der *Diaphonie* durch Andrea Sodomka live eingespeist war, um von Rupert Huber via Mischpult ins Radio weitergeleitet zu werden. Nicht die Tatsache, daß Töne von Seppo Gründler über mehrere Umwege in ein Sodomka-Stück gelangen, ist erwähnenswert, sondern daß niemand, schon gar nicht die Autorin, sie dort plazierte hatte, es sei denn eine Kombination aus interdependenten Maschinen und daß – eben im Sinne der in Abhängigkeit voneinander funktionierenden Systeme – diese Töne auch nicht dort hätten sein

können, ohne die *Diaphonie* von Andrea Sodomka zu gefährden. Das In-Bewegung-Halten von interdependenten Systemen macht die Kunst und das Werk aus, wobei Andrea Sodomka nach genauen, beinahe pedantischen Recherchen arbeitet und innerhalb ebenso präzise festgelegter Spielregeln, um dann oft im letzten Moment während der Aufführung den Prozessen und Klängen ihren Freiraum zu gewähren.

Nicht nur verschiedene akustische Ebenen in verschiedenen medialen Räumen agieren als sich beeinflussende Systeme. In den meisten ihrer Arbeiten durchdringen einander auch optische und akustische, theatralische und inszenatorische Ebenen. Der Uraufführung von *Differenzmaschine* 1997 im Berliner Ensemble waren jahrelange Kooperationen vorausgegangen, von denen hier nur die beiden wichtigsten erwähnt seien: mit Norbert Math, Mitkomponist, der an akustisch-technischen Problemstellungen arbeitet, und mit Martin Breindl, seit 1986 konstanter künstlerischer Partner von Andrea Sodomka, der eine gleichwertige Rolle als Konzepteur innehat und darüber hinaus die Bereiche Video und Lichtprojektionen bearbeitet.

Das Ineinandergreifen der Gattungen, wie es alle großen Projekte von Sodomka/Breindl charakterisiert, hat seine Wurzeln schon in Sodomkas Biografie. Noch vor der Musik hatte sie sich der Graphik und durchaus erfolgreich der künstlerischen Photographie gewidmet und gleichzeitig am Institut für experimentelle und elektronische Musik der Wiener Musikhochschule unter anderem bei Dieter Kaufmann studiert. Die Affinität zur Elektroakustik und Radiokunst datiert aus dieser Zeit. Bald erwiesen sich dann Galerien, aber auch Konzertsäle und Fabrikhallen als sinnvolle Aufführungsorte bevor den Räumen die zu Beginn geschilderte Auffächerung widerfuhr.

Für ein Projekt im Rahmen des Versuchs einer radikalen Neudefinition von angewandter Kunst in Österreich, im Laufe dessen Prinzgau/Podgorschek schon einen einsamen und anschlusslosen Kilometer Autobahn in die Landschaft bauen lassen, wird für ein weiteres Projekt, dessen akustischen Anteil Andrea Sodomka gestaltet, ein zu begrünender künstlicher Hügel gebaut. *Die Differenzmaschine* als Theaterereignis hingegen nutzte den Bühnenraum als Ort des Geschehens und als Raum für das Publikum, während der traditionelle Zuschauerraum zwar einbezogen wurde, aber als demonstrativ leerer Raum. Videobeams und raffiniert gespiegelte Diaprojektionen bestimmten den optischen Teil dieses Dramas um die in einem medialen Kontext weitergedachten Implikationen und Konsequenzen aus Charles Babbages genialer Erfindung der Differenzmaschine.

Die Maschine – im Sinne künstlicher, technischer Apparatur als ein zur Anpeilung von Transzendenz durchaus geeignetes Instrumentarium – spielt in Sodomka/Breindls Arbeiten immer wieder eine entscheidende Rolle. Nicht nur als Thema, sondern auch als handwerkliche Methode: Seit Jahren arbeitet die Komponistin an der Entwicklung ihres eigenen Biofeedback-Instrumentariums. Biofeedback-Mechanismen verwendet sie als strenges und sensibles, jenseits aller Midi-Rastrierungen eingesetztes Kompositionsinstrument, das technologisch mit aktuellem medizinischen High-End-Equipment arbeitet; dennoch aber eher in der Tradition von Alvin Luciers Gehirnwellenstück *Musik for Solo Performer* aus

den 60er Jahren steht, also der präzisen Ausgangsposition mit offenem Ende als Version von Biofeedback als einer emotional-körperlichen Steuerung von ohnedies prädisponierten Klangergebnissen. Während sich Sodomka die Biofeedback-Sensoren auch selbst ansteckt, um als Performerin mit ihrem Instrument aufzutreten, lassen Sodomka/Breindl/Math in letzter Zeit zunehmend einzelne Besucher die akustisch-optischen Environments steuern. Während die eigenen Körperdaten Töne und Licht, Klangdichte und Farbintensitäten des Raumes bestimmen und diese Effekte sich wiederum auf die übermittelten Körperdaten auszuwirken beginnen, zieht einen diese große Rückkopplungsschleife, als deren gestaltender und zugleich gestalteter Teil man sich begreift, in ihren Bann. Die Komponistin bzw. das Konzepteurtrio, hat sich aus dem Entstehungsvorgang scheinbar ausgeklinkt.

*State of Transition* hieß eine Installation in der Grazer Neuen Galerie 1994 und auch dort – wenn auch gänzlich anders – wurde das Anwesende als das Abwesende inszeniert, indem sich die sinnlich erfahrbaren Elemente der Arbeit immer dorthin verlagerten, wo der Besucher gerade nicht war. Im Zentrum des Interesses von Sodomka/Breindl steht dabei nicht An- oder Abwesenheit als solches, sondern der Übergang. Darin verbirgt bzw. zeigt sich als eine Essenz ihrer Arbeit ein Verständnis jedes Zustands als Übergang, »jeder Zeitlichkeit als Veränderung, letztlich jedes Ereignis als potentielle und potentiell produktive Störung«<sup>4</sup>. Selbst die Maschinen des Charles Babbage wurden daraufhin untersucht, auf jene Differenz, die nicht aus dem bloßen Entweder/Oder von on und off selbst resultiert, sondern aus den dabei notwendigerweise ebenfalls produzierten »potentiell produktiven Störungen«.

Daß es trotz der Auseinandersetzung mit Digitalität, mit daraus folgender Rasterung mit on/off eigentlich die dazwischenliegenden Phänomene des Oszillierenden, des Durchscheinenden und Uneindeutigen sind, um die sich die Arbeit von Sodomka/Breindl/Math dreht, mag an einem weiteren Detail ablesbar sein, an einer weiteren der für die *Diaphonie #1* zusammengestellten Lexikondefinition: »Diaphanie, die; ... ien: durchscheinendes Bild«<sup>5</sup>. Die Lautsprecher für diese Installation bestanden aus Plexiglas, kaum sichtbar im prunkvoll klassizistischen Ambiente des Uraufführungsortes, und während der Pausenkonversation des Publikums verströmten eben diese Lautsprecher Flüsterpartikel, ein gelegentliches »sch-gss-ß-tz«, zugleich irritierend und kaum wahrnehmbar, eine Zone des perceptiven Übergangs markierend. Viele dieser skizzierten und ausgeloteten Übergänge – auch in jenen Stücken, deren Titel schon diese Widersprüchlichkeit benennen wie *Frozen Moments* und *Tempo compresso/Spazio sospeso* – benötigen ausgedehnte Zeiträume, um in meditativ wirkenden Klangtransformationen ihr Durchscheinendes, ihre abwesende Anwesenheit zur Wirkung kommen lassen zu können.