

Rot und etwas Schwarz / Red and some Black – Music for an almost empty space – Musik für einen fast leeren Raum: Stellen Sie sich einen leeren Raum vor – imagine an empty room. Only few panes of glass – nur einige Glasscheiben liegen in ihm – are in it. And under that panes – und unter diesen Scheiben natürlich kleinere Lautsprecher für die Musik, die dem Raum gewidmet ist – of course smaller speakers to play the music, which is dedicated to this space. – Speaking about the music – Über die Musik: sie enthält viel zu lange Pausen, it has too much long pauses, I mean, if you, wenn man von einem Musikstück ausgeht, in den Pausen eine kompositorische Aufgabe haben – where pauses are part of the composition. (See Morton Feldman's Piano work.) I am sorry for that too long pauses, wegen der zu langen Pausen tut es mir leid – aber stellen Sie sich vor, but imagine, that I did something else for my piece: I sifted red and black pigment onto the glass, ich habe rote und schwarze Pigmente auf die Glasscheiben gesiebt. Und diese Farbflächen – and these colour fields taking part in my composition – übernehmen einen Teil meiner Komposition. Immer wenn eine Pause für das Ohr zu lang erscheint, always when a pause is too long for your ear, your eyes interact – springt unser Auge ein, blickt auf das Schwarz und freut sich auf den nächsten Klang – look onto the black and is happy for the next sound.«

Rolf Julius erläutert so auf der ersten CD des in Köln erscheinenden Klangkunst-Magazins *Because Tomorrow Comes* seine *Musik für einen fast leeren Raum*, die 1998 im Kleihues-Malersaal des Berliner Museums für Gegenwartskunst, dem großen Seitenflügel des Hamburger Bahnhofs, präsentiert wurde. Schon diese kurzen Ausführungen zeigen typische Denk- und Verhaltensweisen, etwa die Unmittelbarkeit, mit der er von einer Ebene auf die andere, vom Englischen ins Deutsche, vom Hören ins Sehen wechselt, aber auch das ausgeprägte Gespür für die sprachliche Annäherung an künstlerische Phänomene. Auch die *Musik für einen fast leeren Raum*, von der hier die Rede ist, kann als eine für Julius typische Arbeit gelten. Tatsächlich war der Raum bis auf einige klare, sehr großzügig wirkende Akzente leer: Bei den wenigen, auf der Mittelachse angeordneten schwarzen und roten Flächen entdeckte man beim Nähertreten sehr leise Klänge und, unter Glasscheiben, auf denen sich undurchdringliche Schichten fein gesiebter Pigmente befanden, auch die Lautsprecher, die sie abstrahlten.

Im Inneren der Klänge

Julius gehört zu den führenden Vertretern einer neuen Kunst im Zwischenbereich von bil-

Sabine Sanio

Musik für den Blick nach draußen

Der Klangkünstler Rolf Julius

dender Kunst und Musik, die heute meist als Klangkunst bezeichnet wird. Der 1939 in Wilhelmshaven geborene und seit langem in Berlin lebende Künstler hat bereits 1980 in der Berliner Akademie der Künste an der Ausstellung *Für Augen und Ohren* teilgenommen. Wie die meisten Künstler, die in den 70er Jahren begannen, Räume mit Klängen und Objekten zu gestalten, kam auch er auf Umwegen zur Klangkunst. Zuerst hatte er in Bremen und Berlin Kunst studiert und dann lange im Bereich Grafik und mit Fotos gearbeitet. 1976 begann er mit seiner *Rückenaktion*, bei der sich das Publikum beteiligen konnte. Damals hatte Julius das Gefühl einer unvollständigen Situation und begann mit Klängen zu arbeiten. Dafür verwendet er meist vorgefundenes Material, Aufnahmen von Natur- oder Stadtgeräuschen, Bruchstücke irgendwelcher Musikstücke, manipulierte Betriebsgeräusche seines Bandgerätes oder selbst eingespielte Instrumentalklänge. Abgesehen von Intervallsummern, Widerständen oder anderem elektroakustischen und elektronischen Equipment durchlaufen sie alle mehrere Etappen der Bearbeitung auf verschiedenen Tonträgern und Speichermedien, bevor sie in einer Installation zu hören sind. Früher überspielte er sie auf Tonband, deren Geschwindigkeit sich leicht manipulieren ließ; heute arbeitet er meist mit dem Computer.

Mit seinen Bearbeitungen dringt Julius auf ungewöhnliche Weise in das Innere der Klänge ein und macht ihre Komplexität erfahrbar. Was der Besucher einer Installation hört, hat mit dem ursprünglichen Material nur noch wenig zu tun, es sind meist dichte Klangfelder, die statisch und fast monoton wirken; einzelne Ereignisse sind nur unscharf auszumachen, die Perspektiven scheinen ständig zu wechseln. Bisweilen unterbrechen prägnante Klänge, Melodien und Rhythmen das Geschehen, ohne die bestehenden Strukturen je ganz zu zerreißen. Auf *Lullaby for the Fishes*, Julius' erster, 1985 vom Künstlerhaus Bethanien in Berlin produzierten Platte, die kürzlich auf CD wieder aufgelegt wurde, findet sich der *Minutenblues*, bei dem sich die für Julius typische musikalische Arbeitsweise gut nachvoll-

ziehen läßt. Das ursprüngliche Material, vier lange, fast gleichhohe Klavierklänge, hat er sich, wie er sagt, von einem Morton-Feldman-Stück geliehen, drei- oder viermal auf Tonband überspielt und Höhen und Geschwindigkeit so verändert, daß Gitarrenklänge wie bei einer Bluesband entstanden; andere Klavier-tonreste mutierten zu Xylophonklängen. Für die Endfassung hat er eine etwas langsamere laufende, also tiefer gestimmte Kopie produziert und beide Versionen simultan abgespielt.

Musik für draußen

Nach Experimenten mit minimalistisch anmutenden Fotoserien von endlosen Deichlinien und Körperlandschaften verließ Julius in den frühen achtziger Jahren den geschützten Galerieraum und begann mit musikalischen Aktionen im Außenraum, den er in den Werk-titeln dieser Zeit genauer benannt: *Konzert für die Erde*, *Musiklinie – Konzert für einen Strand*, *Konzert für einen Baum* etc. Mit kleinen Kassettenrekordern platzierte er Klänge in die Landschaft, um sich diese musikalisch anzueignen. Die Aktionen dauerten selten länger als einen Nachmittag, einen Abend oder auch einmal einen ganzen Tag.

»Ich hab ein Gefühl für Entfernung, ich mag es gerne, wenn etwas weit weg ist, weil ich von der Küste komme. Wenn man hinter dem Deich steht und kann sehr weit gucken und man muß nicht unbedingt das Ende sehen, das gefällt mir ästhetisch. Das ist ein Element, das mich interessiert, und zwangsläufig auch, was nahe ist, das interessiert mich auch, das heißt, mich interessiert auch die Oberfläche eines Objekts. Wenn ich jetzt von diesem Rot spreche, dann interessiert mich nicht das Rot an sich, sondern daß das Rot eine runde Form hat und – so arbeite ich halt – daß das Rot gesiebt ist, es hat zwangsläufig eine haptische Oberfläche. Dasselbe interessiert mich auch bei der Musik oder bei den Klängen, mich interessiert nicht ein bestimmter Klang, sondern er muß eine bestimmte Qualität haben, und eine Qualität könnte sein, daß der Klang eine Oberfläche hat, eine rauhe, oder eine samtene oder wie auch immer, oder rote Oberfläche – so was mag ich.«¹

Bis heute zeigt Julius seine Installationen nicht nur in Galerien und Museen, sondern auch im Außenraum, also mitten in der Stadt, im Wald oder an einem See. Die meisten sind für mehrere Wochen zu hören; einige Arbeiten haben auf Dauer einen Platz im öffentlichen Raum gefunden, etwa die Installation für die Pyramide, ein Stahlrohrgerüst am Branitzer Platz in Berlin-Hellersdorf, im Zentrum eines 42 Neubauensembles des Berliner Stadtplaners

Urs Kohlbrenner. Ihre Klänge mischen sich unmerklich mit den Klängen der Umgebung: Nur wer in die Skulptur hineintritt, entdeckt die akustische Dimension des Objekts. Direkt hinter dem Bremer Hauptbahnhof belebt Julius' *Klangbogen* ein lange Zeit verödetes Gelände. Beide Male hat er Wassergeräusche verarbeitet – Julius besitzt eine ausgeprägte Vorliebe für den Rhythmus des Regens, das Murmeln eines Bachs und dessen unberechenbare innere Dichte, die sich auch im Insektengezirpe oder im Vogelgezwitscher findet.

Klanginstallationen im öffentlichen Raum müssen sich meist in eine komplexe Situation einfügen, Passanten nehmen sie beiläufig oder sogar nur unbewußt wahr. Solche Arbeiten sind dann gelungen, wenn sie den öffentlichen Raum vor der drohenden Reizüberflutung oder vor der Verödung bewahren. Julius, der durchweg komplexe Beziehungsgefüge aus vielen Einzelelementen konzipiert, ist der öffentliche Raum nur eine der zahllosen Konstellationen von Objekten, Klängen und Farben, mit denen er sich bei seiner Arbeit auseinandersetzt. Doch die urbane Situation ist komplex genug, er sieht die Herausforderung eher darin, sie mit wenigen akustischen Akzenten klar zu strukturieren und zu beruhigen und verzichtet meist auf visuell gestaltende Eingriffe. Anders geht er bei Arbeiten für den Innenraum vor. Hier zeigt sich, wie eng in seinem Denken Farben und Klänge zusammengehören. Meist operiert er mit einem ganzen System von Elementen, die alle aufeinander verweisen, ohne sich gegenseitig eindeutig zu erklären. Wie eine frühe Arbeit könnte man auch fast sein ganz Oeuvre als *small music* beschreiben – die Klänge sind nur aus der Nähe zu hören und im Visuellen beschränkt er sich gerne auf wenige, genau platzierte Akzente.

Einen Klang ansehen und berühren

»Ich rede von der haptischen Qualität eines Klanges, also es kann sein, daß ein Klang zum Beispiel eine rostige Oberfläche hat, so eine kratzige Oberfläche. Man könnte auch ein Stück machen, wo man richtig hört, dieses Eisen ist rostig, ich glaube, man kann so eine Musik herstellen, rein akustisch oder musikalisch. Dann ist es so, daß beide Elemente in sich verschmelzen: o.k. die Eisenplatte bleibt natürlich rostig, aber der Klang nimmt den Rost von dem Eisen an. Es gibt aber auch das umgekehrte, daß man sagt, ich mach eine Musik mit roten und schwarzen Klängen plus Klavierklänge und noch andere Klänge dazu. Einen roten Klang kann ich natürlich nicht

1 Diese und die folgenden Zitate stammen aus einem Gespräch, das die Autorin mit Rolf Julius am 5. August 2001 mit ihm geführt hat.

produzieren oder komponieren oder spielen, aber ich kann einen normalen Klang produzieren und das Auge bitten, auf das Rot zu gucken. Der Klavierklang ist ja nicht so lang, wenn er aufhört, guckt man auf das Rot – wenn man das musikalisch oder künstlerisch sieht, hat man einen Klavierklang und den roten runden Klang, also zwei verschiedene Formen, die zusammen ein Bild, ein Kunstwerk oder ein Stück Musik ergeben. Man hat zwei Medien gemischt, so wie es auch im Leben ist, man hat Ohren und man hat Augen, man hört etwas und man sieht etwas. Ich denke, man kann beides in einer Arbeit zusammenfügen, dann enthält die Musik einen roten Fleck und einen Klavierklang.«

Ausgangsgedanke bei allen Arbeiten von Julius ist die Überzeugung, daß zwischen Klängen, Farben und Objekten zahllose, oft unbeachtete Bezüge und Gemeinsamkeiten bestehen. Wenn er von der Oberfläche eines Klangs oder einer Farbe spricht, macht er diese Gemeinsamkeiten durch die sinnlich-konkrete Herangehensweise an die ästhetischen Materialien deutlich. Seine neueren Texte lesen sich häufig wie konzentrierte, nüchterne Erläuterungen dieser Aspekte und überzeugen gerade in der Entschiedenheit, mit der sie diese Dimension seiner Klangkunst unterstreichen. Auf einem speziellen koreanischen Papier ausgedruckt und gerahmt, werden sie zu Bildern aus Worten. Auch viele Titel seiner Werke verweisen auf einzelne Momente des komplexen Beziehungsgefüges der Installationen: *Red listens*, *Schwarz bleibt stumm*, *Musik für den Blick auf das Wasser*.

In vielen Arbeiten macht Julius die Klänge sichtbar, indem er Pigmente auf die Membran eines Lautsprechers streut. Je nachdem, wie stark die Membrane vibrieren, springen die Pigmente mehr oder weniger hoch. Auch die Lautsprecher begreift er als integrale Elemente seiner Installationen. Er stellt sie ohne Gehäuse auf Steinquader, die nur wenig größer sind und die gleiche Farbe und Musterung aufweisen. Dann wieder vergräbt er einen Lautsprecher in einer mit Pigmenten gefüllten japanischen Tee- oder Suppenschale. Häufig stehen auch mit gefärbtem Wasser gefüllte Teeschalen neben Lautsprechern, auf denen mit einer dichten Pigmentschicht bedeckte Glasscheiben liegen.

Die häufige Verwendung von Teeschalen zeugt von der engen Verbindung zu Japan: Seit einiger Zeit wird Julius dort regelmäßig zu Ausstellungen eingeladen, zugleich findet er in seinem Denken zahllose Übereinstimmungen mit der traditionellen japanischen Kultur. Ihn beeindruckt, daß man in dem asiatischen Land die Kunst fast immer ganz bei-

läufig behandelt. Auch ihm ist die Aufmerksamkeit, die im Westen viele Künstler für ihre Werke beanspruchen, eher fremd.

»Ich mag einfach diese Zeichensprache der Japaner und ich mag auch dieses nicht so effektive Denken, man muß nicht gleich immer eine präzise Antwort haben, sondern es gibt innerhalb einer Antwort zehn verschiedene Möglichkeiten und alle Zwischentöne sind interessant. Das ist ein Teil der japanischen Kultur. Es hat letzten Endes mit der Philosophie zu tun, von der Japan geprägt ist, ich will nicht gerade Zen nehmen, weil das eine ziemlich hohe Form ist, aber in diesem Bereich, wenn man dieses als Philosophie mag, dann hat man, wenn ich es negativ nehme, Schwierigkeiten, dann kann man nie so große Dinge machen, man kann nicht irgendein Kunstwerk mitten in den Raum stellen und sagen guck mal, was ich hier geleistet hab, oder hier das große Musikstück ist ganz wertvoll oder ganz wichtig usw., das verbietet sich, man arbeitet immer so ein bißchen – ich weiß nicht – nebenbei. Das ist schwer auszudrücken.«

Von hier nach da

In den letzten Jahren ist das Verweisungssystem in Julius' Arbeiten immer komplexer geworden. Seit langem hat er sich die technischen Errungenschaften der Digitalisierung und des Computers angeeignet. Neben Texten und Bildobjekten integriert er auch Fotos in seine Arbeiten: Sie liegen neben den Steinen, Teeschalen, Lautsprechern und pigmentbedeckten Glasscheiben unter Glas auf dem Boden und zeigen in minimal veränderter Perspektive meist genau dieselben – oder zumindest ganz ähnliche – Lautsprecher, Steine und Teeschalen.

Noch heute bildet die Umgebung bei Julius den zentralen Ausgangspunkt jeder Arbeit, doch es kann jetzt auch ein ganz neutraler Galerieraum sein: Julius kehrt zurück in den »white cube« mit den grundlegenden, allgemeinen und gewissermaßen abstrakten Bedingungen jeder Ausstellungssituation.

»In den siebziger oder achtziger Jahren ging jeder in eine Fabriketage, da geh ich eigentlich jetzt auch immer noch gerne hin, aber in so einer Fabriketage ist es jetzt für diese Art Kunst relativ einfach, da bieten sich viele Möglichkeiten an, wo ein Klang hingehören könnte. Für mich ist es schwieriger und letzten Endes reizvoller in eine ganz neutrale weiße Galerie zu gehen – um die Erfahrungen, die man in den Industrieräumen hatte, abstrakt umzusetzen.«

Seit einiger Zeit nähert sich Julius mit den digitalen Techniken und gewissermaßen unter

umgekehrten Vorzeichen erneut der traditionellen Malerei und den Präsentationsformen der Galerie und des Museums an, indem er seine Farbobjekte in andere Speichermedien überträgt, um ihre innere Komplexität weiter zu erforschen. So wie er bei seiner musikalischen Arbeitsweise in das Innere der Klänge eindringt, entdeckt er mit Hilfe der Computertechnik das Visuelle und die Farbe als in sich komplexe Phänomene, die sich in immer neuen Perspektiven zeigen. Mit einer Digitalkamera hat er zahllose seiner runden oder quadratischen, meist dicht mit einer roten oder schwarzen Pigmentschicht bedeckten Glasscheiben in Draufsicht fotografiert und die Fotos auf einem speziellen Papier ausgedruckt. Diese monochromen Bilder, die alle einzeln gerahmt sind, präsentiert er allein oder zu mehreren. In ihnen spürt man den intensiven Umgang mit der Farbe, den Julius an den Bildern des Amerikaners Elsworth Kelly schätzt; sie bieten aber auch neue musikalische Möglichkeiten.

»Aus dieser Erfahrung oder auch aus meiner Ästhetik heraus, seh ich das Ganze so, daß es keine Hierarchien gibt, in der Kunst oder in der Musik oder in der Literatur, es gibt auch keine Hierarchien in den Medien oder Materialien. Und wenn man so denkt, kann man Musik als Material benutzen, das heißt, Musik kann etwas sein, was man von hier nach da tut. Wie man einen Stein von hier nach da legen kann. Und so kann man auch einen Schatten von einem Klang irgendwie benutzen. Oder man kann diese Pigmente mit einer Digitalkamera fotografieren und mit dieser Aufnahme in den Computer gehen und kann diesen Punkt, den man gesiebt hat, wieder ausdrucken. Dann muß man nur ein Gefühl dafür haben, wie groß ist dieser Punkt und worauf wird er gedruckt. Ich hab dann herausgefunden, daß das am besten auf einem bestimmten koreanischen Papier geht. Und wenn man jetzt diesen Punkt auf das koreanische Papier druckt, dann hat man eine uralte Grafik, weil das Papier ja in der alten Tradition hergestellt ist, und der Punkt kommt ja erst von der Glasscheibe, ging aber dann durch diese Medien, ist eigentlich Hightech, kommt aber wieder als Tradition raus. Diese Gleichschaltung, das mag ich eigentlich ganz gern. Wenn man dann so einen Punkt an der Wand hat, dann kann man auch mehrere Punkte nehmen und wenn man weiß, daß diese Punkte ursprünglich von dieser Glasplatte kamen und daß da ein Lautsprecher drunter war, der eine klavierähnliche Musik wiedergegeben hatte, dann kann man auf die Idee kommen – das ist eigentlich geflorene Musik. Das ist eine Musik, die man

44 nicht entziffern kann, die kann man auch nicht

spielen, aber irgendwann gibt es eventuell eine Sprache oder Entzifferung. Das haben wir jetzt geschafft mit Aki Takahashi, daß sie das wie Noten behandelt hat, das heißt wie neue Noten, und sie konnte dann danach dieses – ich hab das dann auch *Klavierkonzert* genannt – spielen.«

Im Frühjahr dieses Jahres konnte man diesen vielstufigen Arbeitsprozeß in der Rotunde des Kasseler Fridericianums nachvollziehen: 212 einzeln gerahmte Bilder mit an den Rändern unregelmäßig auslaufenden Farbflecken, die meisten rot, einige schwarz, nur da und dort unterbrochen von einigen wenigen schwarzen oder roten Quadraten sowie von insgesamt sechs Bildern mit den Wörtern *piano, presto, concerto, silence, listen, stumm*. Die Einzelbilder waren in fünf Gruppen angeordnet: zwei Gruppen in sechs Reihen mit jeweils elf Bildern an der Stirnwand des Raums, drei weitere Gruppen mit vier Reihen zu jeweils fünf Bildern zwischen den großen Fenstern der Rotunde. An dem in der Mitte des Raums stehenden Flügel spielte die japanische Pianistin Aki Takahashi an vier Nachmittagen während der ersten Ausstellungswoche dieses äußerst eigenwillig notierte *Klavierkonzert*.

Seit einiger Zeit ermutigen ihn befreundete Komponisten und Musiker, Konzertkompositionen zu entwerfen. Für das Ensemble Zwischentöne hat er einen Weg ins Innere der Instrumentalmusik gesucht, um eine ähnliche Perspektivik zu erzielen, wie sie die Musik seiner Installationen auszeichnet. Das Ensemble erhielt zu den Kompositionen *Klänge treffen* und *Flächig* schließlich eine CD mit vorfabrizierten Parts, die es bei der Aufführung instrumental imitierte. Der Leiter des Ensembles, der Komponist Peter Ablinger, hat die Musiker für die speziellen instrumentalen und improvisatorischen Anforderungen dieses Konzepts sensibilisiert und so entscheidend zu dessen Gelingen beigetragen. Daß Julius auch die Dimension des unmittelbaren Musizierens in sein komplexes ästhetisches Verweisungssystem einbezieht, erscheint fast paradox, wenn man bedenkt, daß er einmal mit Tonbandgerät und Kassettenrekorder den Konzertsaal verlassen hat, um seine Klänge an allen möglichen und unmöglichen Orten zu plazieren. Doch zugleich hat es den Anschein, als wäre sein Konzept, das ohne die modernen Aufzeichnungstechniken gar nicht denkbar war, erst jetzt wirklich komplett. ■