

Avantgarde in einer postmodernen Situation

Josef Anton Riedl im Gespräch mit Gisela Nauck und Armin Köhler

Anlässlich des Festivals *NEUE MUSIK München – KLANG-AKTIONEN, Grenzüberschreitendes, Neue Musik in der Schule '90* sprachen wir mit einem der konsequentesten Verfechter experimentellen Komponierens und »Programmierens«, Josef Anton Riedl, über jenes in der Überschrift formulierte Thema. Es erscheint uns als wichtige Dimension, um den Standort Neuer Musik heute bestimmen zu können. Wir setzen damit eine Diskussion fort, die in Heft 5 der *Positionen* mit Dieter Schnebel begonnen wurde.

Kurzbiographie:

Josef Anton Riedl: Geb. in München.

Studien bei Hermann Scherchen; Anregungen durch Pierre Schaeffer; Förderung durch Scherchen und Orff. Initiierte die Gründung des Siemens-Studios für elektronische Musik München, dessen künstlerischer Leiter er war (1960-66).

Mit Stefan Meuschel filmische Dokumentation über elektronische Musik europäischer Studios. Programm und Organisation Veranstaltungsreihen *NEUE MUSIK München, NEUER FILM München* und *Jazz* (seit 1960) sowie *Neue Musik in der Schule* (seit 1970) und *Traditionelle Außereuropäische Musik* (seit 1972) der Stadt München.

Gründete (1974) und leitete (1974 bis 82) das KULTUR FORUM der Stadt Bonn, programmierte und organisierte (bis 1987) die *Tage Neuer Musik* Bonn für die er (seit 1988) Sonderaufgaben durchführt. Zusammenarbeit mit Film- und Theaterregisseuren, Malern und Architekten (Lenica, Kristl, Reltz/Kluge; Kortner, Kroetz; Hajek; Nestler, Ruhnau). U. a. *Die Utopen, Kommunikation, Geschwindigkeit, Unendliche Fahrt* (Intern. Verkehrsausstellung München 1965), *Der Sturm, Bauern sterben, Spielstraße* (Kunstprogramm Olympische Spiele München 1972). Realisierte mit der von ihm gegründeten Gruppe *MUSIK/FILM/DIA/LICHTGALERIE* auf in- und ausländischen Festivals (Athen, Barcelona, Berlin, Bonn, Bourges, Bremen, Brüssel, Buenos Aires, Como, Donaueschingen, Florenz, Frankfurt, Graz, Hannover, Kalkutta, Kassel/dokumenta, Kiel, Köln, Linz, Lissabon, London, Lugano, Mailand, Metz, Mexico City, Montepulciano, Montevideo, Montreal/EXPO, München/Olympische Spiele, Nürnberg, Orleans, Pamplona, Paris, Puerto Rico, Rio de Janeiro, Rom, Santiago, Sao Paulo, Seoul, Stockholm, Stuttgart, Turin, Venedig/ Biennale, Warschau, Wien, Witten, Zagreb/Biennale) Multimediakompositionen (*KLANG/LICHT/DUFT-Spiele*), audiovisuelle Konzerte (*Zeichnen – Klatschen/Zeichnen – Zeichnen*), Environments (*Metallophonic Raum – Klangwerkstatt, KLANGLEUCHTLABYRINTH – Tropfenabläufe/ Verspannungen, KLANG-EXKURSION* für in der Natur gefundene Materialien) und Events (*Douce-Amère*), Konzerte (Schlagzeug-, Synthesizer- und elektronische Musik, Lautgedichte), Konzerte und Ausstellungen mit selbstgebauten Instrumentarien (*Paper Music, Glas-Spiele*), Projekte für Kinder, Laien und Körperbehinderte.

Auszeichnungen der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Preis des Deutschen Olympischen Komitees, Musikpreis der Stadt München, Bundesfilmpreis (Berliner Festspiele), Accademico d' Italia mit Goldmedaille.

Diskographie: DGG, DGG/VDMK, Supraphon, Wergo, harmonia mundi; neu KLANGFELDER (Schlagzeug-, Synthesizer-, elektronische Musik, Lautgedichte) bei Schwann-Bagel, »Lautgedichtfolge« (Sprechen, Händeklatschen und -reiben, Synthesizer, Kontrabaß) bei Scholz.

Bibliographie: neu *MusikTexte* (Beiträge N. A. Huber, Oehlschlägel, Zeller), *NEULAND JAHRBUCH* (Beiträge

K.: Beim Umgang mit den Begriffen »Avantgarde« und »Postmoderne« stößt man immer wieder auf terminologische Schwierigkeiten. In einer Zeit, in der es kompositorisch ein »unten« und »oben«, »alt« und »neu« nicht mehr gibt, mithin alles möglich ist, die scheinbar inkompatibelsten Materialien miteinander verzahnt werden, verkürzt man sie zunehmend auf historische Kategorien bzw. auf Materialprobleme. Wie interpretieren Sie die Begriffe, was bedeutet Ihnen heute »Avantgarde« unter komponierendem Gesichtspunkt wie auch als Streiter für experimentelle Musik seit den 50er Jahren, in der Sie als Komponist wie auch als Veranstalter in gewisser Weise ja doch Außenseiter geblieben sind?

r.: die avantgarde existiert immer. ich verstehe darunter jene künstler, die neue musikalische ausdrucksmöglichkeiten suchen, sich mit dem gefundenen auseinandersetzen, die deshalb voraus, die pioniere, entdeckter, erfinder, forschter sind. sie gibt es natürlich in allen künsten, in der musik und bildenden kunst z. b. zuletzt in den 20er jahren – s. camilla gray *die russische avantgarde der modernen kunst 1863-1922* (kandinsky, malewitsch) – und wieder nach '45. was heißt »außenseiter«? viele befanden bzw. befinden sich in ähnlicher lage, hatten bzw. haben eine ähnliche rolle: ives, satie, scelsi, skryabin, varèse, la monte young.

N.: Aber heute spricht man kaum noch von Avantgarde, der Begriff ist beinahe verpönt?

r. : man spricht wenig von ihr und sie wirkt nachhaltiger als manchem lieb ist. freilich, es arbeitet sich zur zeit eine größere gruppe von künstlern der jüngeren generation nach vorne, die nicht den drang besitzt, neue musikalische ausdrucksmöglichkeiten zu erobern. die gründe liegen in unserer konsumgesellschaft, der die meisten dieser komponisten verfallen sind bzw. der sie auch angehören wollen. alles soll sofort verkäuflich sein. sie möchten schneller anerkannt, häufiger aufgeführt und mit größeren aufträgen bedacht werden. dies geht um so reibungsloser, je mehr man den speziellen vorstellungen der institutionen entgegenkommt, sich hingibt. ganz charakteristisch, zu keiner anderen zeit wurden bzw. werden so viele opern so schnell geschrieben wie heute. größtenteils verschwinden sie nach der uraufführung und einigen aufführungen danach von der »spielfläche«, um vielleicht in einer postmodernen zeit II wieder kurzfristig hervorgeholt zu werden. hat dies etwas mit »wegwerfkunst« zu tun? sicher aber mit kunst»gewerbe«. die vielen opern, sinfonien etc. – es sind natürlich auch viele opernhäuser, sinfonieorchester etc. vorhanden, einrichtungen, die »gefüttert« werden müssen, – führen jedoch eines tages zur sättigung, ja zur übersättigung. die besten chancen für die derzeit in die experimentelle richtung gehenden jungen komponisten wie c. und m. hirsch, ullmann, de vroe, wunderlich, eine reihe amerikaner, darunter collins, die bereits eifrig am werke sind.

N.: Vertreter der Postmoderne vertreten die Auffassung, daß sie die Dinge einlösen, die die Avantgarde auf Grund ihrer Verfestigung nicht einzulösen vermochte.

r.: die musik der avantgarde setzt sich unaufhaltsam, wenn auch langsam, sehr langsam durch. vertretern der postmoderne (komponisten, kritikern, redakteuren) ist es entweder noch nicht aufgefallen – bezüglich der komponisten, weil sie von auftrag zu auftrag eilen oder wollen es auch gar nicht so wahrhaben. das frühwerk boulez' und stockhausens, das werk von xenakis stehen mehr und mehr auf programmen von städtischen sinfonieorchestern, musik von schnebel kann in groß-, und kleinstädte vordringen. also auch die aufarbeitung von musik der vergangenen moderne durch postmoderne komponisten nützt letztlich nur der avantgarde.

K.: Wäre bei einem derartigen Verständnis von Postmoderne nicht auch Cages *Musicircus* postmodern?

r.: cage führt hier durch dichteste und rücksichtsloseste überlagerungen von alter und neuer u- und e-musik den postmodernismus gerade ad absurdum. keinerlei kulinarisches anbieten. vielmehr völlig neuartige zusammenhänge und spannungen eröffnen sich. für »verbraucher« postmoderner musik »chaos«, »unsinn«, »was soll das«.

N.: Sie verbinden mit dem Begriff der Postmoderne also auch das Kulinarische?

r.: ja, unbedingt. grundsätzlich bin ich nicht gegen kulinarisches, aber gegen das gewöhnliche, billige in ihm. die musik z. b. von stravinsky – abgesehen von seinem spätwerk – hat etwas mit kulinarischem zu tun, aber stets in verbindung mit witz und geist.

K.: In Ihren Programm-Kompositionen greifen Sie auch in das geschichtliche Repertoire, verzahnen Verschiedenes und Gegensätzliches miteinander Wo sehen Sie die Grenzen zwischen Avantgarde und Postmoderne?

r: in den programmkompositionen versuche ich musik, film etc. – ausschließlich kunst unserer Zeit der mehr experimentellen richtung – in mehr experimenteller richtung gehend miteinander zu verknüpfen, in konfrontation zu setzen etc.



Josef Anton Riedl

Foto: Johannes Zechmeister

lleil eist, veicht seivt:

stell!

..

..

tauchtauch(larta) larilolecht(-trontes, tronalisbe.)

..

richnoser(ēl,)

serel(overtsover;)

richnoser(ēl,) -ēl, (-ēl;)
ēl,

serelovertsoveroberer;

rich-,

no-s-,

er-

elovertsoverobereroterlochhererslotoslot;

..

stell!

..

..

(tauchtauch)larta (larilolecht)-trontes, tronalisbe.

..

richnoserel,

serelovertsover;

richnoserel, (-el,) -el; (-el,)

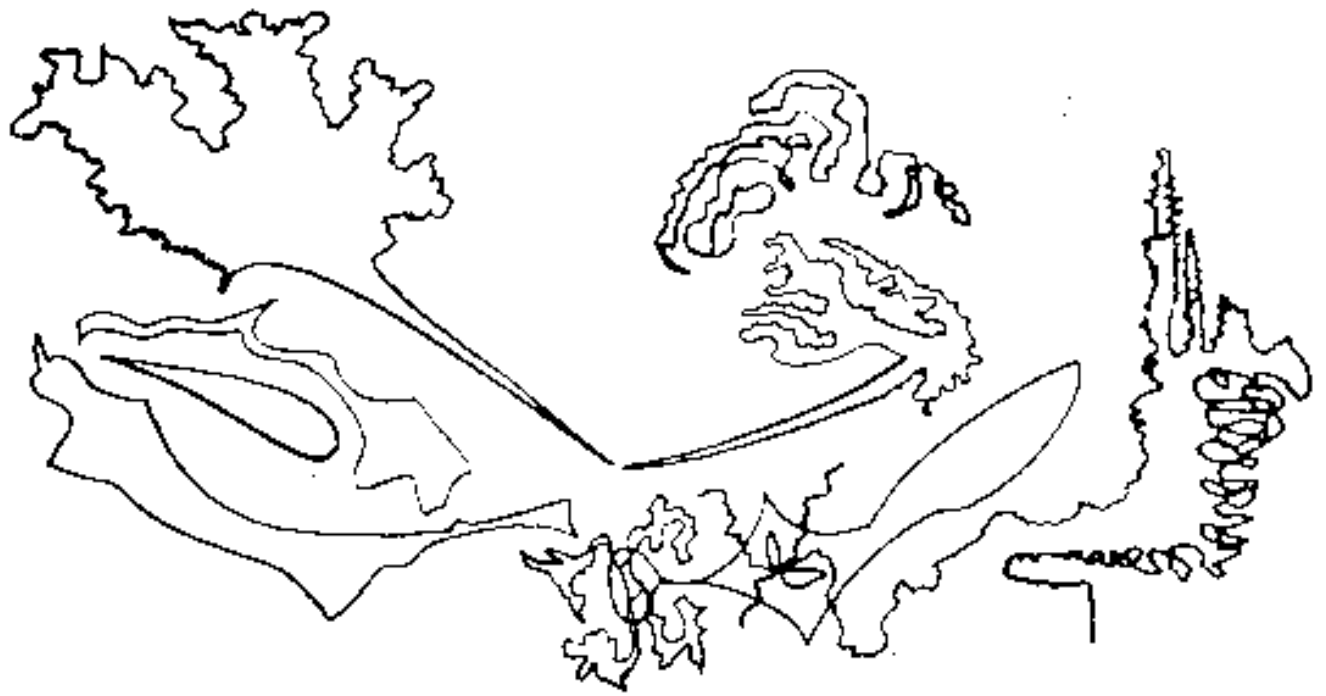
serel(overtsoveroberer;)

rich-,

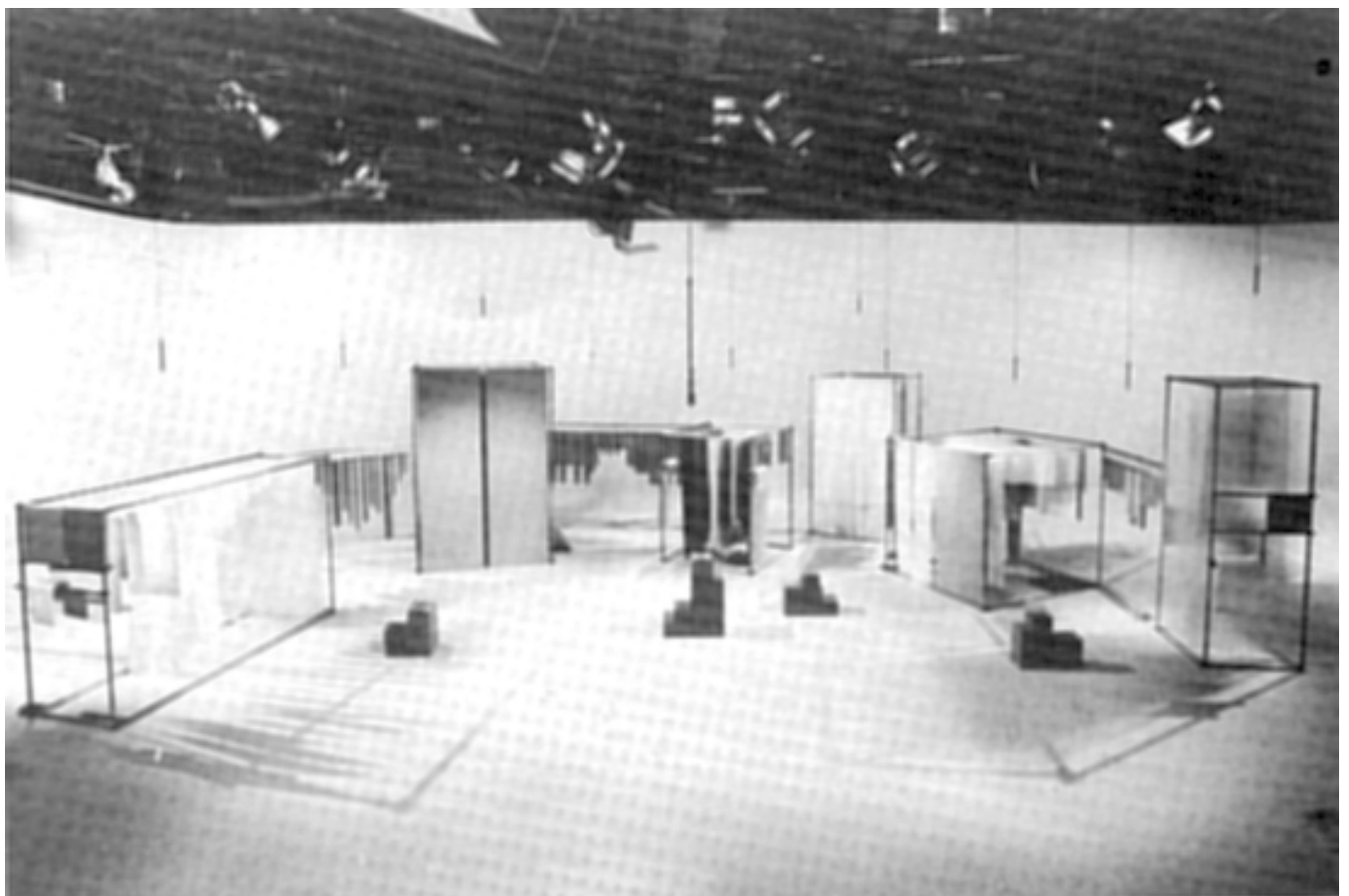
no-s-,

er-,

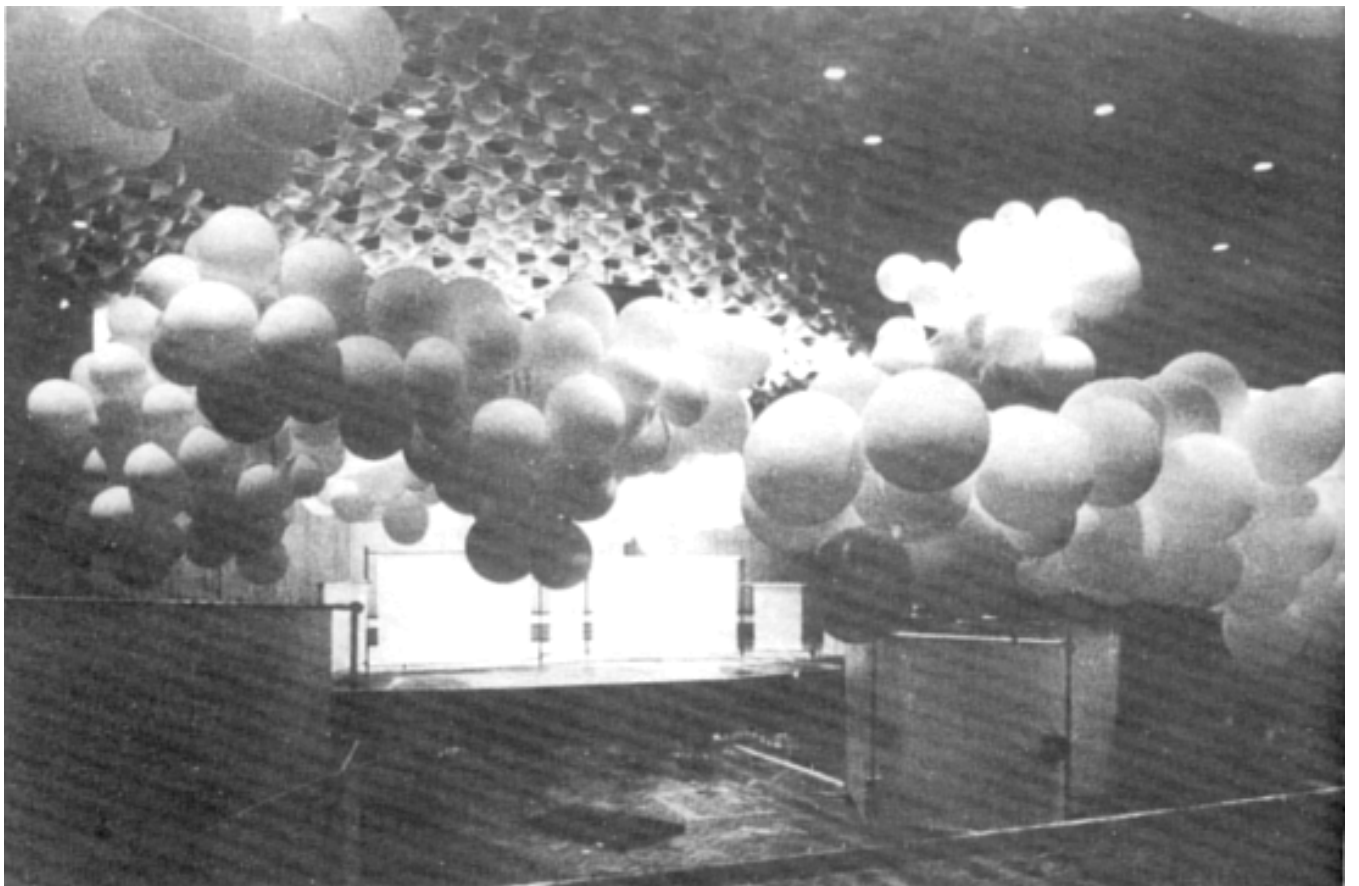
elovertsoverobereroterlochherrolerróloro;



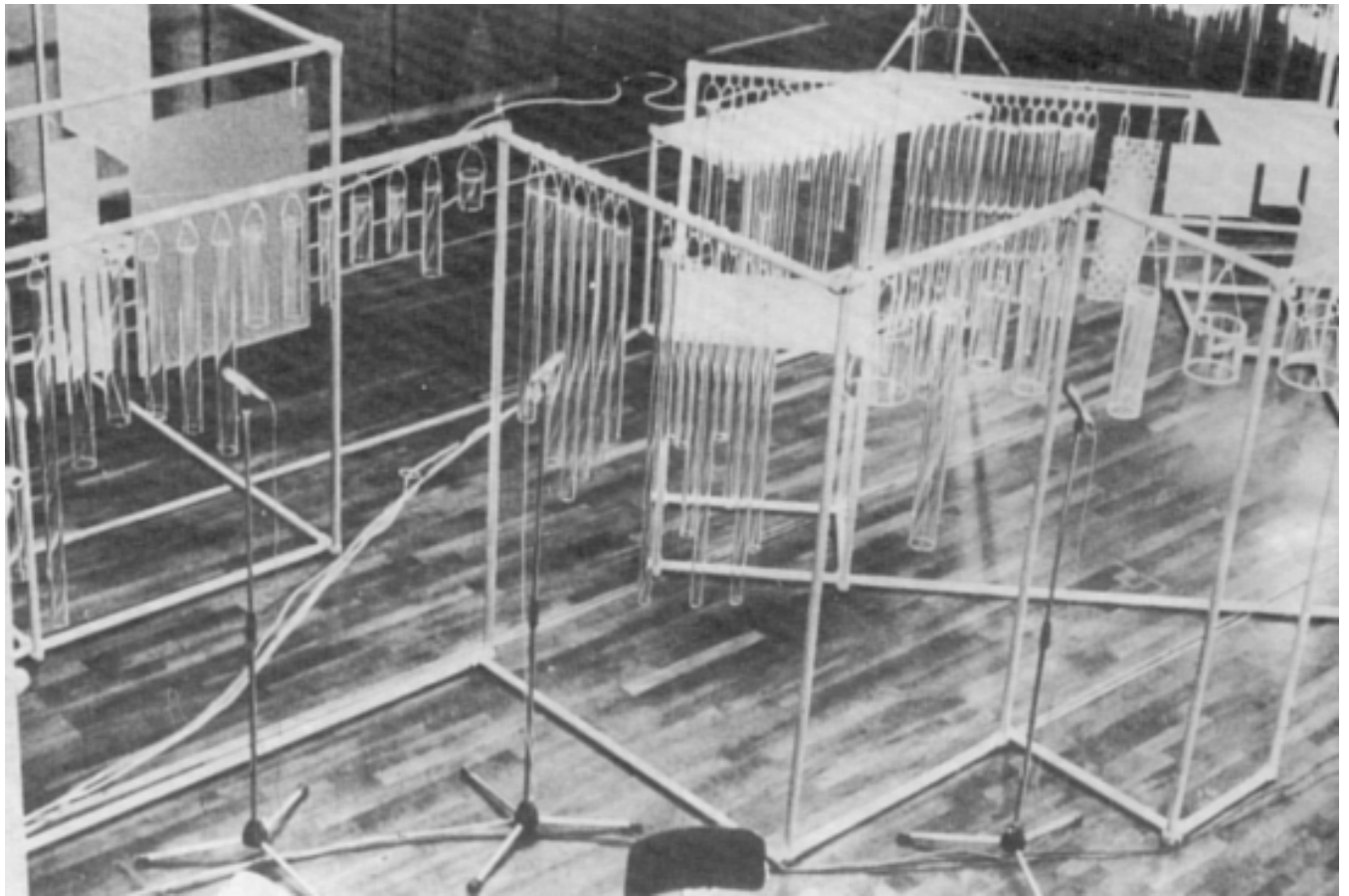
Strukturfolgen "Zeichnen – Klatschen/Zeichen – Zeichnen"



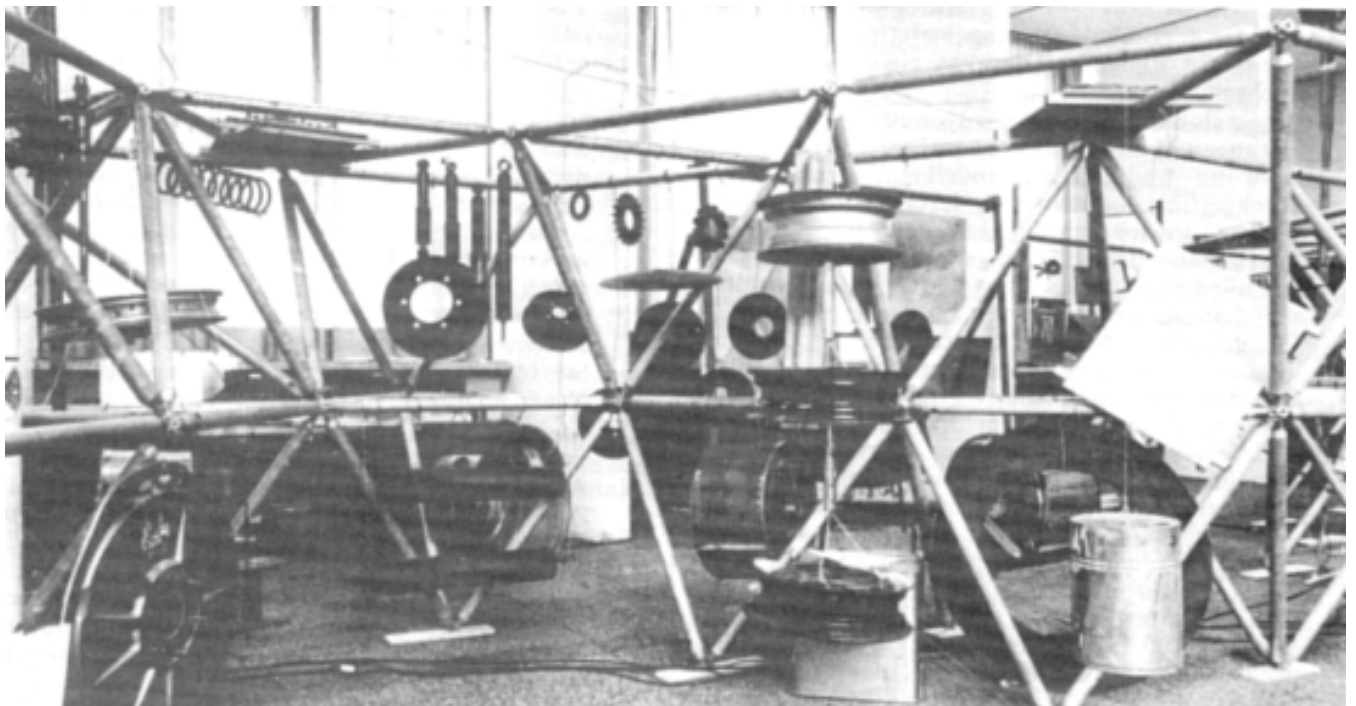
"Paper Music" – von der Gesamtansicht des Instrumentariums bis zum "Environment" nach Verbrauch allen Materials (mit M. Hirsch)
Fotos: Johannes Zechmeister



Teilansicht Projektionsflächen (Ballon- und Leinwandgruppen von "Klang/Licht/Duft-Spiele" (Uraufführung in Bonn)



Teilansicht Instrumentarium "Glas-Spiele"



Teilsicht Instrumentarium "Metallophonic Raum – Klangwerkstatt"



N.: Welchen Stellenwert hat für Sie die Programmsynthese von Klang-, Licht-, Wasser- oder Duftenvironments mit avantgardistischer Musik von Cage, Schnebel, Wolff etc. Verbirgt sich dahinter nicht auch die Sehnsucht nach einem Nicht-Insider-Publikum?

r.: das ansprechen von nicht-insidern ist schon absicht. es macht immer große Freude, wenn viele leute, die nicht eine bestimmte tradition mit sich herumtragen, herumschleppen, zu veranstaltungen multimedialer art etc. kommen. sie kommen zunächst deswegen, insbesondere weil visuelles einbezogen ist. über das visuelle wird meistens das zu hörende akzeptiert. es macht auch immer große freude, wenn filmer, maler etc. zu den veranstaltungen kommen, und es sind nicht wenige. bildende künstler sind auch grundsätzlich der neuen musik gegenüber aufgeschlossener, wenn man z. b. veranstaltungen *neue musik münchen – klang-aktionen, grenzüberschreitendes, neue musik in der schule* in der aula der akademie der bildenden künste abhält, werden sie von zahlreichen studenten – und professoren – der akademie besucht. wenn dagegen veranstaltungen *NEUE MUSIK München* im großen konzertsaal der hochschule für musik stattfanden, wurde kaum ein student – oder gar ein professor der hochschule – gesichtet. ferner stoßen mehr leute zu multimedialen darbietungen, weil sie – von ausnahmen abgesehen – nicht an traditionellen musikaufführungsorten durchgeführt werden und durchgeführt werden können.

hinsichtlich meiner arbeit: z. b. die *musik/film/dia/licht-galerie* wurde uraufgeführt in fast allen räumen des alten bonner rathauses und auf dem davorliegenden marktplatz, die uraufführung der *klang/licht/duftspiele* geschah in fast allen räumen der beethovenhalle (großer saal, kammermusik- und vortragsaal, foyers etc.) in bonn, die des *klangleuchtlabyrinths – tropfen – abläufe/verspannung* in einer sporthalle großer ausdehnung in donaueschingen (*donaueschinger musiktage*) und die der «audiovisual events» in einer alten kirche in mailand, die nicht mehr im gebrauch ist, dann gab man die »events« auf dem gebiet des forum romanum in rom, in einem park vor einem see in rio de janeiro, das programm *musik für atem, wasser, steine, zweige, papier* (von schnebel, riedl, wolff) fand in der genannten aula statt. letzteres z.b. ist seit vielen jahren ungeschmälert gefragt. neulich realisierte ich für den br eine radiophonische version. zur *musik/film/dia/licht-galerie* in bonn erschien publikum zu mehreren tausenden. viele leute von ihnen gingen später auch in andere veranstaltungen der dortigen *tage neuer musik*, so in konzerte des bald danach folgenden *xenakis-festivals* u.a. die multimediale arbeit steht allerdings in meinem falle momentan nicht derartig im vordergrund. ich befasse mich mit lautmusik.

K.: Warum? Hat Sie das traditionelle Konzertwesen letztendlich doch aufgesogen?

r.: überhaupt nicht. mich kann niemand aufsaugen oder noch verdauen, man wird mich sofort wieder ausspucken.

N.: Worin unterscheiden sich experimentelle Aufführungen von denen vor 20 Jahren, worin unterscheidet sich Avantgarde gestern und heute?

r.: falls ich, wie ein plan besagt, beispielsweise 1992 in frankfurt anlässlich des 80. geburtstages von cage *hpschd* gestalten kann, worauf ich mich äußerst freue, wird das resultat wesentlich anders ausfallen als meine gestaltungen der multimedialen großunternehmung beim *metamusik-festival* in berlin 1972 (in räumen der philharmonie), bei der biennale in venedig 1976 (kirche auf san giorgio), bei den *tagen neuer musik* in bonn 1979 u. a. allerdings werde ich bei der besetzung der cembaliparts wahrscheinlich doch nicht ganz auf musiker verzichten wollen, mit denen ich bis jetzt in *hpschd* so gut zusammenarbeitete, auf ferrero, rühm, rzewski, schnebel, tudor.

K.: Es ist auffällig, daß sie mit dem traditionellen Instrumentarium kaum gearbeitet haben – mit Ausnahme des Schlagzeugs. Im Zentrum Ihres Schaffens steht vielmehr die Klangerzeugung mit neuen Klangerzeugern, insbesondere aus Naturmaterialien wie Papier, Glas, Metall, Wasser u. a. Bedeutet dies, daß für Sie das Finden neuer Ausdrucksmöglichkeiten nur an das Arbeiten mit unkonventionellen Klangmaterialien gebunden ist?

r.: man kann selbstverständlich mit traditionellen instrumenten »neues schaffen«, indem sie nur antitraditionell verwendet werden. aber für mich gesehen, es wird nicht hauptsächlich mit naturmaterialien gearbeitet: sehr früh fing ich an, elektronische klangerzeugung und -veränderung im studio zu betreiben und nach aufkommen von musikalisch-technisch ergiebigeren synthesizern mich mit diesen geräten zu beschäftigen, in *epiphyt* (14 spieler und geräte) u. a.

N.: Sie haben aber mit traditionellen Instrumenten Neues nicht gemacht, warum?

r.: weil mir das andere seit langem aus mentalitätsgründen näherliegt.

N.: Kann das eventuell auch zusammenhängen mit Ihrer musikalischen Herkunft aus der *musique concrète*?

r.: mein weg war folgender: als schüler komponierte ich zunächst für klavier, orgel, später schon auch für schlaginstrumente, als abiturient und student zunächst für klaviere (4), intensiv für schlaginstrumente und später bereits die *musique concrète – 2 studien*. es fasziniert mich von jeher das rhythmische und dynamische, und es beeindruckt mich das kompliziert klangliche, am schlagzeug das geräuschhafte und die unbestimmten tonhöhen sowie das mischen von unbestimmten und bestimmten tonhöhen. unbestimmte tonhöhen und geräuschhaftes traf ich eben dann auch in der konkreten musik an.

N.: Gibt es eventuell auch Beeinflussungen durch John Cage?

r.: zuvor war ich jedenfalls animiert von der phantasie und dem mut pierre schaeffers. dies trug sich 1951 in aix en provence zu, wo er seine *symphonie pour un homme seul* vorführte. ich bewundere den großen erfinder. meine früheste bekanntschaft mit der musik von cage fand 1954 bei den *donaueschinger musiktagen* statt (in deren programmen seither der name cage leider – ganz unverständlich, oder doch nicht – nie mehr auftauchte). in den programmen von den vielen veranstaltungen mit neuer musik (städtische reihen, gastspiele), die ich (als organisator) durchführe, ist sein werk laufend vertreten und sehr oft wirkte der komponist selbst in ihnen mit. er ist eine säkulare erscheinung.

K.: Auch Benjamin Patterson hat 1960 eine *paper pièce* entworfen, die allerdings von Fluxus erst 1963 öffentlich gemacht wurde.

r.: von der existenz des stückes hörte ich sehr viel später durch reinhard oehlschlägel in bonn. näheres darüber kenne ich bis heute nicht. er setzte damals die *paper music* einige male hintereinander im sendeprogramm des deutschlandfunks ein und versah die wiedergaben jeweils mit neuem kommentar. meine arbeiten mit papier gehen ebenfalls bis 1960 zurück. die *paper music* gab es zu diesem zeitpunkt zwar noch nicht, aber ich hatte für die

münchener Kammerspiele zu *leonce und lena* (Kortner-Inszenierung), Pinters *der Hausmeister* und Becketts *Das Spiel* komponiert, in denen Klänge und Geräusche, erzeugt mit Papier, Wasser, Stimme etc. jeweils in selbständige Abläufe gebracht, eine beträchtliche Rolle spielten (s. z. B. *4 Stücke aus der Music zu 'leonce und lena'*). Bei der *Paper Music* handelt es sich um ein »orchestrales« Stück. 7 bis 8 ausführende sind live beteiligt, 7 bis 8 ausführende bei der Aufnahme für das Zuspeltonband. Weiche und harte Papiere, Seiden-, Krepp-, Pack-, Zeichentransparent- etc. Papiere, Kartons, Papprohre, Papierplatten etc. werden, insbesondere hängend auf verschiedenen hohen und geformten Leichtmetallrohrgerüsten, gerissen, zerknüllt, geschlagen, auf- und entrollt etc. bis das Material aufgebraucht ist. In das Geschehen kann das Publikum einbezogen werden. Das fast leere Gestänge, der von Papierfetzen u. a. übersäte Boden und die auf ihm liegenden Haufen von Papierfetzen u. a. bilden dann (in Ausstellungen) das Environment *Paper Music*.

N.: Man kann sagen, daß es parallele Zentren gab, wo sich das neue, weite Materialverständnis von Musik herausgebildet hat. Sie sind aber sicherlich durch Cage in Ihrem späteren Arbeiten bestärkt worden?

r.: zu Cage: dies auf jeden Fall.

K.: Warum ist das Siemens-Studio seinerzeit aufgelöst worden?

r.: Die Siemens-Verantwortlichen waren sich nicht sicher, ob der elektronischen Musik – generell – langes Leben und Erfolg beschieden sein wird. Das Siemens-Studio für elektronische Musik München wurde daher, auch auf meine Empfehlung hin, der Geschwister-Scholl-Stiftung mit Sitz in Ulm angegliedert, wiewohl uns Siemens noch tatkräftig unterstützte. Später ist die Stiftung aus politisch-ideologischen Gründen aufgelöst worden. Der Stiftung gehörten immerhin noch die berühmte Hochschule für Gestaltung, das viel von sich reden machende Institut für Industrielle Formgebung und die hoch angesehene Abteilung für Film von Alexander Kluge und Edgar Reitz an. Einer der wichtigsten und interessantesten Leiter der Hochschule der letzten Zeit: Max Bill.

K.: Wie sehen Sie heute die Perspektiven für die elektroakustische Musik?

r.: Im Zusammenhang mit szenischem etc. wird elektroakustische Musik seit längerem ziemlich allgemein anerkannt. Die autonome elektroakustische Musik könnte größere Verbreitung beim Publikum finden, wenn dieser Musik mehr ihr gemäße Wiedergabeanlagen, wie Lautsprecherorchester (Gm/Paris, Gmeb/Bourges), rotierende Lautsprecher, und Wiedergabeplätze, wie Kugelraum (Stockhausens in Osaka) zur Verfügung ständen. Sie ständen zur Verfügung, wenn mehr elektroakustische Musik komponiert werden würde. (Aber die Komposition solcher Musik ist »halt recht« langwierig, auch noch, wenn Computer vorhanden sind.)

N.: Ihre Arbeit mit Lautpoesie scheint in einem engen Zusammenhang nicht nur mit den Naturmaterialien zu stehen, die Sie in anderen Arbeiten verwenden, sondern ebenso mit Rhythmus-Strukturen. Michael Hirsch hat darauf aufmerksam gemacht, daß aus einem bestimmten Lautgedicht rhythmische Strukturen herausgelöst werden können, die ursächlich nicht in ihm angelegt waren.

r.: Aus dem Satz »vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so.«, entnommen *leonce und lena*, werden Satzteile, Wörter, Silben, Wortbruchstücke, Konsonanten und Vokale ausgewählt und das Material nach musikalischen Gesichtspunkten zu Abläufen angeordnet und diese mit Ausführungsangaben (Sprechen, Flüstern, mit geschlossenem Mund sprechen, »lautlos« aber sichtbar sprechen etc.) versehen. Die Abläufe erfahren teilweise Interjektionen und eine Art Interpunktion u. a. durch Klänge und Geräusche von Atmen, Händeklatschen und –reiben, Klatschen auf Brust, Arme, Hüften und Schenkel, Stampfen, Gehen, Tierlautinstrumenten, Pfeifen, Peitschen, Ratschen, Rasseln, Knarren, Synthesizer, Kontrabaß, Gegenständen. Seit ich im Rahmen der Musik zu dem Bühnenstück mein frühestes, übrigens sehr umfangreiches Lautgedicht (unter Einsatz auch von Mitteln im elektronischen Studio) komponierte, entsteht immer wieder in unregelmässigen Abständen Musik mit Sprachklängen und –geräuschen, dabei vor allem mit dem Material des genannten Satzes.

K.: So, wie mit Ihrer Lautpoesie, bewegen Sie sich auch mit den grafischen Entwürfen zwischen den Künsten, Gattungen und Genres. Sind Ihre grafischen Blätter eigentlich als Musikalische Grafik zu werten?

r.: nein, am wenigsten im sinne der musikalischen graphik der 60er jahre. gedacht ist, daß die *optischen lautgedichte*, die eine möglichkeit der festhaltung von musikalischen vorgängen darstellen – auf andere weise gelingt es mir nicht –, lediglich mit den augen als musik zum sehen abgetastet werden. mitwirkende meiner gruppe (*musik/film/dia/ licht-galerie*; name nach der erwähnten multi-medialen großveranstaltung in bonn) und sogar ich selbst versuchten aber, *optische lautgedichte* – allerdings sehr lange nach ihrer komposition im jahre 1960 – mit instrumenten, stimme u. a. zu interpretieren. bei der interpretation des daraufhin von mir eigens konzipierten stückes *zeichnen – klatschen/ zeichnen – zeichnen* trägt sich folgendes zu: »auf 4 sehr große tafeln (schule), die nebeneinander aufgestellt sind, werden von 2 ausführenden mit kreide 'abstrakte' gebilde, (geschwungene, verschlungene) linien und (unterschiedlich dicht verteilte, getupfte) punkte, *optische lautgedichte*, nach bestimmten angaben (accelerando, ritardando, so schnell als möglich, 'leidenschaftliches rubato etc.; p, f, crescendo etc.; staccato etc.) in tafeln ausfüllender vergrößerung übertragen = rhythmische, dynamische etc. geräuschstrukturen ('linien', 'punkte'). den punkten zugerichtet werden rhythmische, dynamische etc. geräuschstrukturen, gewonnen durch klatschen in die hände, auf arme, brust, hüften und schenkel ('punkte') und händereiben ('linien') von mehreren ausführenden, die an verschiedenen stellen im aufführungsraum (einschließlich im publikum) sitzen und stehen.« in der letzten zeit entstehen erneut *optische lautgedichte*. sie haben recht, ich bin grenzüberschreitend.