

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde,

ich spreche heute zu den hier in Strobreden aufgeführten sechs Werken von Birgit Ulher und Seiji Morimoto und beleuchte sie mittels der Begriffe: *Zufall* und *Kontrolle*.

John Cage (1912-1992) spricht über seine Werke nicht von Musik als traditionelle Klangbildung, sondern von Klangorganisation.¹ Klänge sind allweltlich, sie bilden mit Pausen und Stille das Material. Die Klangorganisation operiert mit Zufall und Wahrscheinlichkeit, sie schließt in der Praxis von Cage die direkte Einflussnahme des Komponisten auf das Material aus.

Kontrolle ist auch ein ästhetisches Regime. Es greift z.B. mittels Schallplatte und Videofilm als Datenspeicher in die Gegenwart ein. Die Gegenwart wird mittels dieser Datenspeicher determiniert. Kontrollierte, reproduzierbare Daten richten den gegenwärtigen Raum ein und stiften eine zeitlich gerichtete, absichtsvolle Zukunft. Kontrolle sucht ein beabsichtigtes Ergebnis, öffnet aber auch experimentelle Spielräume mittels Verfremdung und Interpretation. Denn selbstverständlich lassen sich auch Datenspeicher manipulieren, akustisch bearbeiten.

Die ästhetische Zeitlichkeit der Klangorganisation bildet das Stück. Innerhalb eines Stücks kann kontrolliertes Material eingesetzt werden, ebenso mögen zufällige Materialien Teil des Regelwerkes sein. Die Klangorganisation ist eine ästhetische Form des Jetzt, die einzigartige Gegenwart ihrer Aufführung. Das Jetzt ist eine zuteilen offene Form, die sich von Augenblick zu Augenblick verändert. Die Klangorganisation ist mithin ein offener Prozess, der mit seiner Aufführung entsteht und endet.

Als ästhetisches Werkzeug steht Kontrolle in den Stücken von Birgit Ulher und Seiji Morimoto mit dem Zufall in Dialog und Widerspruch. *Zufall* und *Kontrolle* formen das vielfältige klangliche Material und die Aufführung von Raum und Zeit, von Klang und Stille im Konzert. So entsteht aus einer Harmonie von Bruchstellen »die ästhetische Gelungenheit des Kunstwerkes.«²

UNDER CONSTRUCTION von Seiji Morimoto ist ein Videofilm. Der Künstler streift durch Städte und notiert mit dem Mobiltelefon Bewegungen von Baukränen. Eine Kamera ist ein Aufschreibesystem, das Mobiltelefon ein audiovisueller Datenspeicher.³ Ein Spaziergang mit digitalem Notizzettel durch eine wachsende Stadt.

Die Baukräne tanzen Ballett vor dem Himmel als Hintergrund. Die Baustellen- und Verkehrsgeräusche kommen aus dem *Off*, der untersichtige Kamerablick bleibt starr auf die Choreographie der Kranausleger gerichtet. Kamera, Mikrophon und der Filmschnitt sortieren die himmelwärts gerichteten Blicke in ein zeitlich kontrolliertes audiovisuelles Regime. Filme zu machen, heißt, Zuschauerinnen zu zeigen, was beabsichtigt ist, Führung von Augen und Ohren. Die unvorhersehbaren Bewegungen der Kranausleger vor den zufälligen Wolkenbildern bilden das visuell-klangliche Material. Der künstlerische Blick zähmt die stählernen Zentauren, im zweidimensionalen Filmbild wirken ihre Bewegungen spielerisch und absichtslos. In diese Form gebracht sind die Kräne wie Musikanten zwischen Himmel und Erde: Vergnügungen des Zufalls.

SHORT SUMMER heißt die Performance von Seiji Morimoto. Sie entsteht live vor unseren Augen und Ohren. Das Material liegt offen für seinen Einsatz: Türsummer, Champignonschalen aus dem Bioladen, schwarze Plastikdeckel und Schaumstoff als Dämpfer. Die buzzer, die Summer – **SHORT SUMMER** – schwingen mit 400 Hertz, klingen wie Insekten aus Ingenieurshand, Zikaden in japanischer Landschaft, ein kurzer Sommer des Zufalls. Seiji Morimoto steuert präzise die Klangorganisation aus Zufallsoperationen und determinierten Klängen. Der Türsummer ruft uns an die Tür, sein schriller Sound muss alle anderen Klänge übertönen. Die Verfremdung präsentiert eine jahreszeitliche Klangskizze, ein kontrollfreies Schwirren. Die Bewegungen der batteriebetriebenen buzzer formen eine alltägliche Zeit. Wenn der Batteriestrom abnimmt, verformen sich ihre Klänge. Ihre schnarrenden Sounds tanzen wie Sonnenstrahlen. Wir blinzeln mit den Ohren.

1976 zeichnete Nam June Paik (1932-2006) ein Blatt, bestehend aus drei einzelnen Zeichnungen, mit dem Titel LIFE IS TAPE. Der erste Zustand zeigt auf der linken Spule ein aufgewickeltes Magnetband. Die rechte Spule ist leer. Im zweiten Zustand hält sich das Magnetband auf beiden Spulen die Waage. Der dritte Zustand zeigt eine linke, fast leere Spule, die rechte ist ungefähr so gefüllt wie die linke Spule im Anfangszustand.

Tonbandgeräte nehmen auf und spielen ab. Ich habe mich bei der Zeichnung immer gefragt, ob das Tonbandgerät akustische Signale abspielt oder aufnimmt? Wenn es aufzeichnet, steigt der Datenspeicher voller Informationen mit der Lebensdauer an. Was ist aber zu hören, wenn das Magnetband abgespielt wird?

Schallplatten sind wie Tonbänder: Zeitspeicher und »akustische Datenspeicher«.⁴ Die kreisrunde Schallplatte in **PUBLIC TRANSPORT** von Birgit Ulher suggeriert zyklische Wiederholung, gleichzeitig führt die spiralförmige Rille als Zeitpfeil zum Ende der Schallplattenseite in die Auslaufrille, die in sich selbst zurückführt.

Beide Schallplatten in der Performance **PUBLIC TRANSPORT** spielen als Speicher ein kontrolliertes Programm und fallen sich dabei immer wieder zufällig ins Wort. Gleichzeitig agiert die Trompetenstimme mit musikalischer Virtuosität. Sie stört, unterspielt, übertönt oder synchronisiert sich in ihrer Klangvielfalt mit dem Fahrweg der Record Runner, die den Klang der Schallplatten abnehmen. Reproduzierbare Wiederholbarkeit gemischt mit zufälligen Begegnungen und akustisch fein kontrollierten Klängen. Das künstlerische Material in **PUBLIC TRANSPORT** besteht aus klanglicher wie ästhetischer Ambivalenz.

In einundzwanzig Sätzen wird in dem Roadmovie **HOW TO GET AWAY BY CAR** von Birgit Ulher das programmierte Fahrzeug – ein automatisierter »Hexbug« – mit dem Filmschnitt immer neu positioniert. Das musikalische Objekt fährt im Uhrzeigersinn, sein Fahrweg wird durch die Topographie der Bleche beeinflusst. So entstehen unvollkommene Kreisbewegungen, Loops, eine Art »Bewegungspartitur« aufgezeichnet von Kamera und Mikrophon. Neben den Klängen des musizierenden Objekts sind zufällige, bei geöffnetem Fenster aufgezeichnete Verkehrsgeräusche zu hören.

Nachdem das Tonband am Anfang der 1950er Jahre seinen Platz in der zeitgenössischen sogenannten E-Musik fand – der Komponist Pierre Schaeffer (1910-95) gilt als »Erfinder« –, brauchte es die Beatles, um den Loop in der U-Musik bekannt zu machen. 1966 erschien auf der LP REVOLVER der Song TOMORROW NEVER KNOWS. Für dessen Aufnahmen hatten die Beatles Tonbandschleifen in die EMI-Studios mitgebracht, die live vor- und rückwärts eingemischt wurden. So entstand eine Zufallsmusik, wie sie bis dahin nur von John Cage bekannt war.⁵

In **HOW TO GET AWAY BY CAR** ist die Kamera im Winkel von 90° über der Spiel- oder Handlungsfläche in Beobachtungsposition gebracht. »[In der Vogelperspektive] wirken [...] die Figuren anonym und unwichtig, sie mutieren zu insektenartigen Wesen [...]. Die Bühne wird so zur [Spiel]fläche, auf der die Figuren in grafischen Mustern angeordnet werden [...].«⁶ Der Film als Datenspeicher kontrolliert das Spiel des Hexbugs im Aufschreiben und im Zeigen.

Die Begriffe PLAY, GAME und MATCH sortieren die Varianten eines Spiels in unterschiedlicher Weise.⁷ Von digitalen Videospiele sind programmierte Figuren, sogenannte Non-Playable Characters (NPCs) bekannt, die auf die Handlungen der Spielerinnen und Spieler unterschiedlich reagieren. Ein Programm, eine Programmierung meint Kontrolle der Abläufe, doch ist auch der Zufall mit Würfeln oder Münzenwerfen, die Aleatorik, als Gestaltungsmittel programmierbar. Beide fokussierten Begriffe *Zufall* und *Kontrolle* verschmelzen im digitalen Zeitalter.

Mit dem Auto auszureißen eröffnet bereits der Titel **HOW TO GET AWAY BY CAR** und spielt damit auf eine Unzahl von Genrefilmen an. Doch hier ist das Spielzeugauto in seinen Kreisbewegungen gefangen. Birgit Ulher wählt für ihren Film die immer neu ansetzende Bewegung des »Hexbugs«. Das Fahrzeug emittiert Klänge, die kreisende Bewegungen produzieren sounds, das Fahrzeug musiziert.

Anschließend sehen wir den zweiten Film von Birgit Ulher **FLOTSAM & JETSAM**. Das Publikum wird seit der Renaissance mittels der Zentralperspektive optisch festgelegt, die BetrachterInnen gleichsam auf einen Blickpunkt eingerichtet.⁸ Der Absolutismus optimiert dieses Blickregime. Theater- und Opernbauten des 19. Jahrhundert verfeinern die Blickbeziehungen, der Kinosaal schließlich mit seinem zweidimensionalen Filmbild reduziert den Raum auf ein beleuchtetes Rechteck. Zwischen einem Monitor und seinen NutzerInnen hat eine Armlänge Platz, zwischen Gesicht und Handy passen noch zwei Hände. In Michel Foucault's Untersuchung **ÜBERWACHEN UND STRAFEN** bildet die Blickkontrolle im *Panopticum* das »Laboratorium der Macht.«⁹ Filmregie ist Blickregie.

Aber stellt sich der akustische Raum anders dar? Ich zitiere: »Der musikalische Raum ordnet das Beisammensein der Klänge zu deren Nebeneinander. [...] Die Ordnung des Nebeneinander [...] kann perspektivfrei, perspektivisch, multiperspektivisch oder aperspektivisch gestaltet werden.«¹⁰

Der Film **FLOTSAM & JETSAM** zeigt das musikalische Leben von vier Plastikflaschen. Vom Uferrand ordnen Kamera und Mikrofon verschiedene Klang- und Blickperspektiven, eine Klangorganisation in zehn Sätzen. Ausgesetzt der Witterung, Natur und Strömungsmechanik spielt das Quartett aus buntem Strandgut Zufallskompositionen. Aus ihrem hohlen Inneren sind lebendige, widerständige Reibelaute zu hören, die sich mit den Natur- und Verkehrsgeräuschen produktiv mischen.

Zuletzt möchte ich über die Installation **500m STRETCH** von Seiji Morimoto hier im Garten sprechen, in Hörweite der Autobahn A7. Das Kunstwerk ist als offene Form gestaltet, offen für unsere Bewegungen, offen für unsere Begegnungen und Sinne: Augen und Ohren, Geruchs- und Tastsinn, aber auch Temperatursinn, Lage- und Bewegungssinn. Und doch ist eine Landschaft, in der das Kunstwerk installiert ist, immer auch eine politische Landschaft¹¹, zumal eine Parkkonstruktion oder ein japanischer Garten: ein ästhetisches, sinnliches Kontrollregime. Seiji Morimoto zieht das japanische Sky Tape im Garten als Mäander zwischen den Bäumen auf. Das Flatterband ist zu einer Saite gespannt, Aiolos, der griechische Windgott, engagiert in dieser Entropie als Instrumentalist.

Ist der Wind eine Person, ein Charakter, der, in der Art des Dichters Robert Walser (1878-1956), absichtsvoll agiert? Dann wirken Luftbewegungen auf uns kindlich, zärtlich, liebevoll, gutmütig, gutgläubig, lebendig, aufmerksam, aufmunternd, fröhlich, scharf, strafend, zürnend, tobend, schreiend oder zauberhaft ... darin im Park die violette Saite singend, die Lyra, Kithara, die Biwa, Koto oder Shamisen, das Flatterband als Instrument eingebettet in die Klänge der Großstadt.

Mehr Zufall, ein höheres Maß an Unordnung ist in dieser Klangorganisation kaum möglich. Oder frei nach Walter Benjamin (1892-1940): ein Zusammenspiel »äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht.«¹²

Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

© Martin Kreyßig, 02. Juni 2024

Strobreden – Haus für Klangkunst Enthusiasten, Hamburg

1 John Cage, Die Zukunft der Musik – Credo. Deutsche Übersetzung aus: Richard Kostelanetz, John Cage, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1973. Wiederabgedruckt in: Für Augen und Ohren, Berlin 1980, S. 112f. Dieser vielleicht einflussreichste von John Cage schriftlich fixierte Text wurde bereits 1937 in Seattle vorgetragen, aber erst 1958 im Begleitheft zu George Avakians Aufnahme der Jubiläums-Retrospektive »25 Jahre Cage« veröffentlicht.

2 Gunnar Hindrichs, Die Autonomie des Klangs. Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M. 2015, S. 44.

3 Friedrich Kittler, Grammophon, Film, Typewriter. Brinkmann & Bose: Berlin 1986. S. 177 f.

4 Friedrich Kittler, ebd.

5 Tilmann Baumgärtel, Schleifen. Katmos: Berlin 2015

6 [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:topshot-608?s\[\]=%2Avogelperspektive%2A#top_shot](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:topshot-608?s[]=%2Avogelperspektive%2A#top_shot)

7 Johan Huizinga, Homo Ludens. Rowohlt: Hamburg 1987. Die Originalausgabe erschien 1938.

8 Hans Belting, Florenz und Bagdad – Eine westöstliche Geschichte des Blicks. Verlag C.H. Beck, München 2012.

9 Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M. 1994, S. 263. Die Originalausgabe erschien 1975.

10 Gunnar Hinrichs, a.a.O., S. 168.

11 »Schon in den einfachsten Erscheinungsformen der Landschaft zeigen sich die Ergebnisse politischer Entscheidungen.« in: Martin Warnke: Politische Landschaft. Carl Hanser Verlag: München 1992, S. 14.

12 Walter Benjamin (1892 – 1940): Robert Walser in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1, Suhrkamp Verlag: Frankfurt a.M. 1977