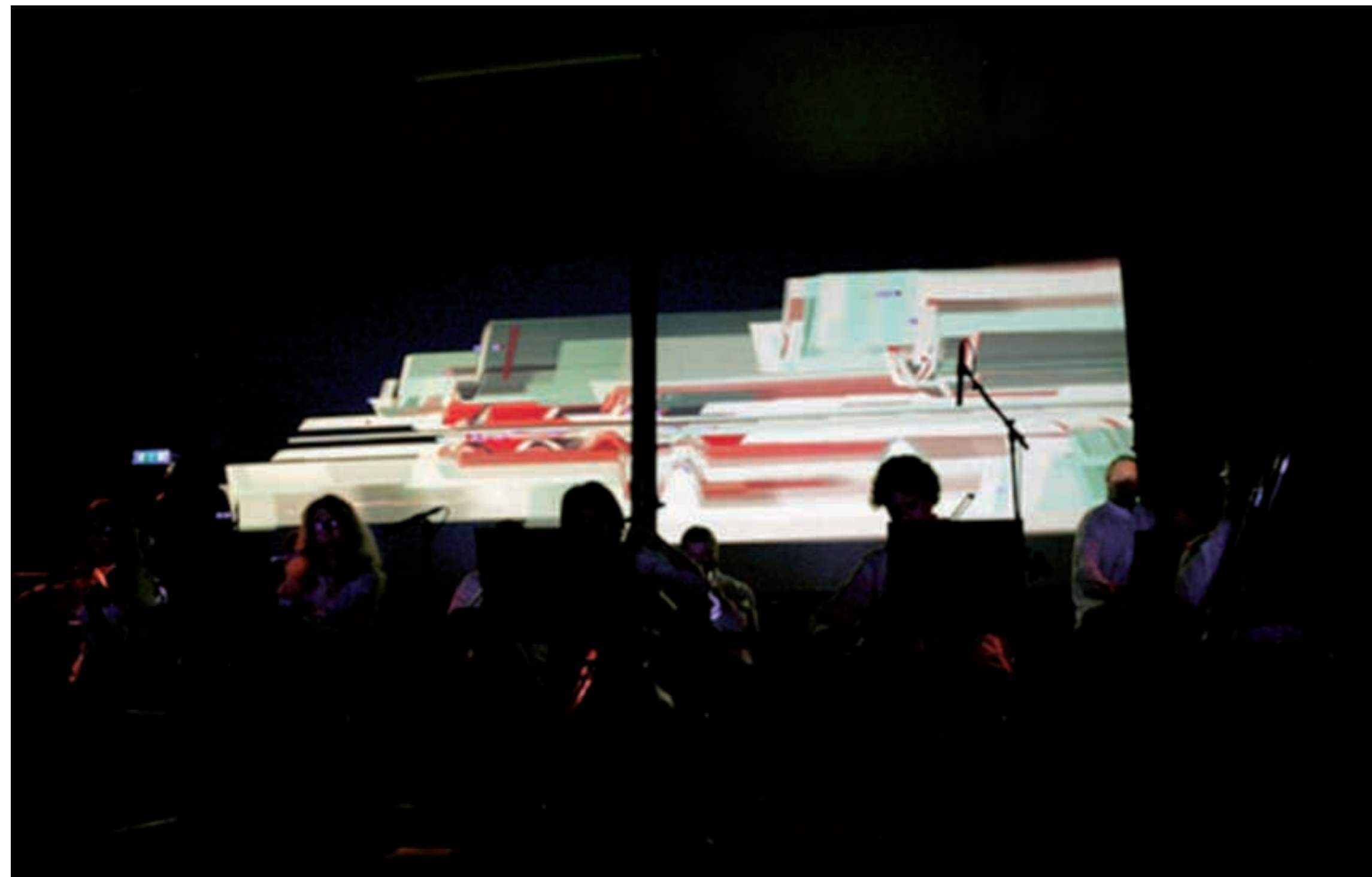


Fleischgewordene Netzwerkknoten



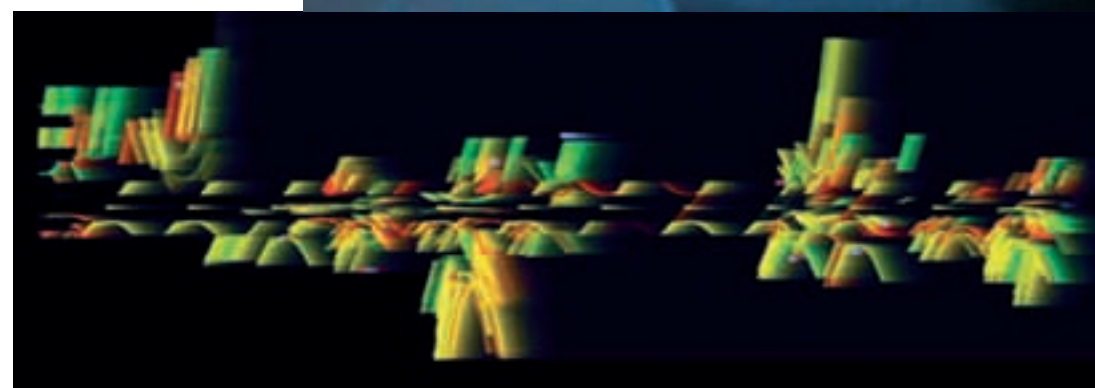
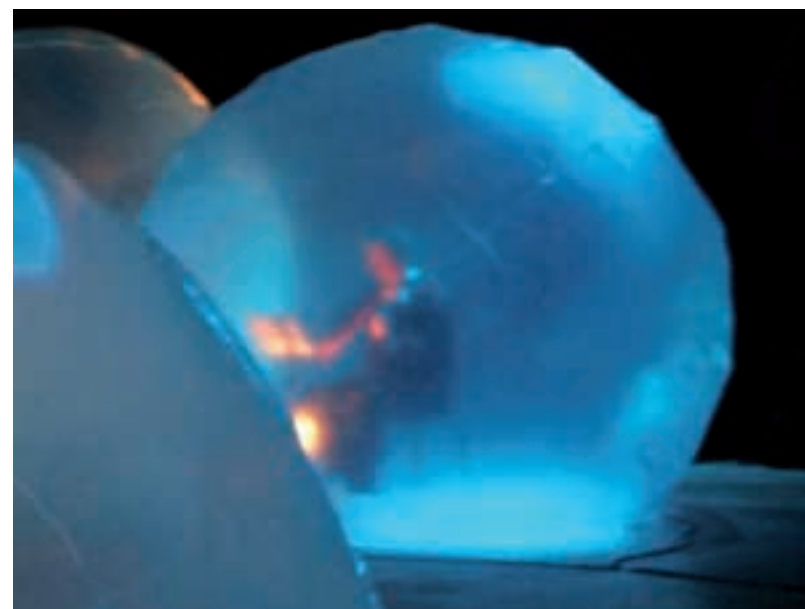
Heart Chamber Orchestra, Foto: Pure/Erich Berger

In der elektronischen Musik hat der Körper lange keine Rolle gespielt, schlicht, weil er zur Klangerzeugung nicht mehr gebraucht wurde. Im Digitalzeitalter erobert er nun die Bühne zurück: als Rohmaterial und Interface, Datenquelle und Ausgabemedium zugleich. **Jan Rohlf** über die aktuelle Entwicklung hybrider Mensch-Maschinen-Systeme.

Die enge Verbundenheit von Klang und menschlichem Körper erscheint zunächst wie eine banale Tatsache. Wie alle physischen Dinge in dieser Welt erzeugt unser Körper Schallereignisse, indem er in Schwingung versetzt wird oder andere Objekte zum Schwingen bringt. Mit der Stimme verfügen wir, wie alle höheren Lebewesen, darüber hinaus über ein äußerst differenziertes Klangorgan. Und schließlich ist umgekehrt auch alles, was wir wahrnehmen, zunächst durch das sensorische System unseres Körpers vermittelt. Geräusche und Klänge schienen daher lange Zeit unauflöslich an die Anwesenheit von Körpern und die Wechselwirkungen der Materie gebunden. Über Jahrtausende war die geistig-imaginäre Tätigkeit des Musikers nicht zu trennen von den konkreten Artikulationen seines Körpers oder dessen Interaktion mit den akustischen Klangkörpern der Instrumente.

Erst mit der Entdeckung von Elektrizität, Tonaufzeichnung und Elektroakustik zwischen dem frühen 18. und der Mitte des 20. Jahrhunderts gelingt die Entkoppelung von Klang und Klangkörper. Der Klang löst sich von den Körpern der Objektwelt und residiert nun nicht mehr allein in dem durch Sinnesorgane zugänglichen Teil der physischen Welt, sondern auch in der nur durch technische Hilfsmittel wahrnehmbaren Sphäre elektromagnetischer Felder. In den digitalen Informationsströmen des Computers wird der Klang dann endgültig autonom: Als pure Information ist er jeglicher Analyse, Synthese und Transformation zugänglich. Klänge können frei programmiert oder aus musikfremden Daten generiert und auf technischen Systemen abgespielt werden – ohne dass ein Musiker als ausführender Interpret oder ein Klangkörper im herkömmlichen Sinn benötigt wird. In Reaktion auf diese Entwicklung suchen

“Eine scharfe Trennung zwischen Leib, Körper und Maschine scheint nicht mehr möglich.”



Heart Chamber Orchestra, Screenshot: Pure/Erich Berger

Fotos: Justè Janulytè



Künstler heute verstärkt nach neuen Wegen, ihre und andere Körper in die elektronische Musik zurückzuholen. Dabei geht es – neben dem Interesse an Selbstbeobachtung und der jahrtausendealten Praxis der Bewusstseinsmanipulation, seit Huxley Psychedelik genannt – um nicht weniger als die Rehabilitation einer sinnlich affektiven Aufführungspraxis auch in der elektronischen Kunst. Interessanterweise sind es dabei im Prinzip die gleichen Technologien, die Klang und Körper zunächst entkoppelten, die heute ihre erneute Annäherung ermöglichen: Die universelle Transformierbarkeit elektronischer Daten erlaubt es Künstlern, die unsichtbaren und prozesshaften Aggregatzustände des Leibes zu analysieren, zu manipulieren und schließlich zu neuartigen Instrumenten in Form hybrider Mensch-Maschinen-Systeme zusammenzuschalten. Geläufige Formen solcher Systeme verwenden Interfaces, die die Bewegungen eines Performers mittels Sensoren lesen und zur Erzeugung und Modulation von Klängen und Bildern nutzen. Auch die Signale von Nerven- und Herz-Kreislaufsystem werden als Brainwavemusic, Biomusic oder Regenerative Music für Partitur- oder Klangsynthesen herangezogen. Bereits 1965 nutzte Alvin Lucier in seinem Stück „Music for Solo Performer“ Gehirnwellen, um Klänge zu generieren. Elektroden an seinem Kopf empfangen Signale, die er verstärkte und an Lautsprecher sandte, die wiederum die

Membranen von Perkussionsinstrumenten im Konzertsaal zum Klingen brachten. Gut 40 Jahre später sind die kollektiven Performances des US-amerikanischen Künstlerduos Lucky Dragons komplexer: Beim steirischen Herbst werden sie zur Klangerzeugung Spannungsimpulse durch das Publikum leiten und mittels „Körperkontakt-Verschaltung“ und Hautwiderständen modulieren. Ähnliche Prinzipien von Biofeedback und Vernetzung nutzt auch das Künstlerduo Terminalbeach (Peter Votava und Erich Berger) bei seinem Projekt „Heart Chamber Orchestra“, ebenfalls in diesem Jahr beim musikprotokoll im steirischen Herbst. Den Musikern applizierte elektrokardiografische Sensoren (EKG) erzeugen mittels Algorithmen Partituren, die von den Musikern wiederum ohne Zeitverzögerung gespielt werden. Dieses Biofeedback ermöglicht die Beeinflussung unbewusster physiologischer Prozesse. Die Musiker bespielen die technische Apparatur und die Apparatur bespielt die Musiker; gemeinsam bilden sie ein Instrument. Daneben stehen künstlerische Strategien, die auf direkte physiologische Wirkungen

von Schall und anderen Frequenzen abzielen. Künstler wie die zwischen Frankreich und Berlin pendelnden Lynn Pook & Julien Clauss oder der US-Amerikaner Mark Bain versuchen mit der Verwendung von taktilen Impulsgebern und tiefen Frequenzen nahe bzw. unterhalb der menschlichen Hörgrenze, Musik körperlich spürbar zu machen. Infrasound kann Boden, Wände und Körper der Konzertbesucher zum Vibrieren bringen; starke physiologische Empfindungen von Übelkeit und Atemnot bis zu relaxierenden Wirkungen sind möglich. Nicht von ungefähr kommt es daher im Drone-Doom – einer Spielart des extremen Heavy Metals – zur Fetischisierung der mysteriösen „Brown Note“, die angeblich den Verdauungsapparat zu spontaner Entleerung anregt. Andere Beispiele nutzen das Prinzip der Frequenzfolge des Gehirns (Brain Entrainment) zur audiovisuellen Stimulation mit dem Ziel der Bewusstseinsänderung. Solche Apparaturen – wie etwa die in den Sechzigern entworfene „Dreamachine“ Brion Gysin oder das 2005 entstandene Projekt „Feed“ des Österreichers Kurt Hentschlagler – instrumentalisieren den menschlichen Wahr-

nehmungsapparat als konstitutives Element ihrer Kompositionen. Diese Kompositionen vollenden sich erst durch das synästhetische Wechselspiel der Einzelsinne, die „Führung“ aufnehmen und so aktiv Erfahrungswirklichkeiten hervorbringen. Auch Jacob Kirkegaards Projekt „Labyrinthitis“, das beim Herbst im MUMUTH-Foyer aufgeführt und live vom ORF Kunstradio übertragen wird, basiert auf dieser Einbeziehung der „taktile“ Wahrnehmung des Publikums: Zwei in bestimmtem Verhältnis zueinander stehende Frequenzen regen Eigenvibrationen im Innenohr der Zuhörer an. So entsteht eine dritte Frequenz, der sogenannte Tartini-Ton, der lediglich vom entsprechenden Subjekt selbst wahrgenommen werden kann. Der prozessuale Charakter dieser Arbeiten und ihrer Aufführungspraxis ist offenkundig inspiriert von der Performance-Art, Happening, Fluxus, Expanded Cinema und den Closed-Circuit-Installationen der Videokunst. Ihre Wurzeln greifen jedoch über

die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hinaus in die Geschichte wissenschaftlich-technischer Innovationen und ihrer vor allem im 18. und 19. Jahrhundert populären theatralen Demonstrationen. Als Rohmaterial dient in erster Linie der biologische, nicht der symbolische Körper. Da der Körper jedoch nie von seinen Metaphern und den dadurch aufgerufenen Emotionen, Utopien und Dystopien getrennt werden kann, provozieren die Arbeiten vielfältige Assoziationen und Ambivalenzen. Ein Anliegen ist es dabei, die Trennung von „Leib“ als dem Ort unmittelbarer phänomenologischer Erfahrung und „Körper“ als dem objektivierten Gegenstand zivilisatorischer Konditionierung zu problematisieren. Der Instrumentalisierung und Medialisierung des Körpers wird die Realität des Leibes gegenübergestellt. Dabei kann sich der Leib gerade in seiner Durchdringung gegen die Technik behaupten, wenn deren Wirkung als das Ausgesetztsein gegenüber

leibfremden Stimuli und folglich als Differenz erfahren wird. Andersherum können diese Stimuli durch ihre physiologische Reizantworten aktivierende Wirkung bzw. durch die so etablierte Kopplung von Leib und Technik auch internalisiert werden. Eine scharfe Trennung zwischen Leib, Körper und Maschine scheint dann nicht mehr möglich. Die überwältigende Dynamik der Erfahrungen, der die Wahrnehmenden ausgesetzt sind, wird als Einbruch des Formlosen und Unbekannten sowohl in die rigide Kontroll-Architektur der technischen Apparatur als auch in die Integrität des Subjektes erlebt. Dieser Einbruch wird immer erst durch die Korrelation von Technik und Physiologie ermöglicht. Dabei übertragen sich Attribute des Organischen auf die Technik, während im Gegenzug der Körper vielfach technologisch eingeholt wird. Er ist Sender und Empfänger, Interface, Netzwerkknoten, Datenquelle, Resonanzraum und Ausgabemedium zugleich. In letzter Konsequenz wird dadurch unscharf, wann der Körper Objekt und wann Subjekt ist. So entwerfen die Kunstwerke Vorstellungen einer kybernetisch vernetzten, hybriden Körperlichkeit als einer dynamischen Pluralität aus kommunizierenden Informationsströmen, technologischen Zonen und organischen Verdichtungen.

Jan Rohlf ist Künstler, freier Kurator und Organisator des CTM – Festival for Adventurous Music and Related Visual Arts/club transmediale sowie Mitbegründer des Berliner Projektraums General Public. Gemeinsam mit Susanna Niedermayr und Olof van Winden (Today'sArt, Den Haag/NL) kuratiert er den diesjährigen musikprotokoll-Schwerpunkt „Touch this Sound!“ beim steirischen Herbst. „Touch this Sound!“ ist ein Projekt des Festivalnetzwerks ECAS/ICAS (European and International Cities of Advanced Sound).