

Violence.

My Home.

My Family

absenz

der

Die Präsenz

Thank You

For The

I lovely

Flowers

Der Einbruch

des

Unheimlichen:

**Z** hdk

Zürcher Hochschule der Künste  
Departement Kulturwissenschaften und Vermittlung

Master of Arts in Transdisziplinarität  
Diplomausstellung 2012

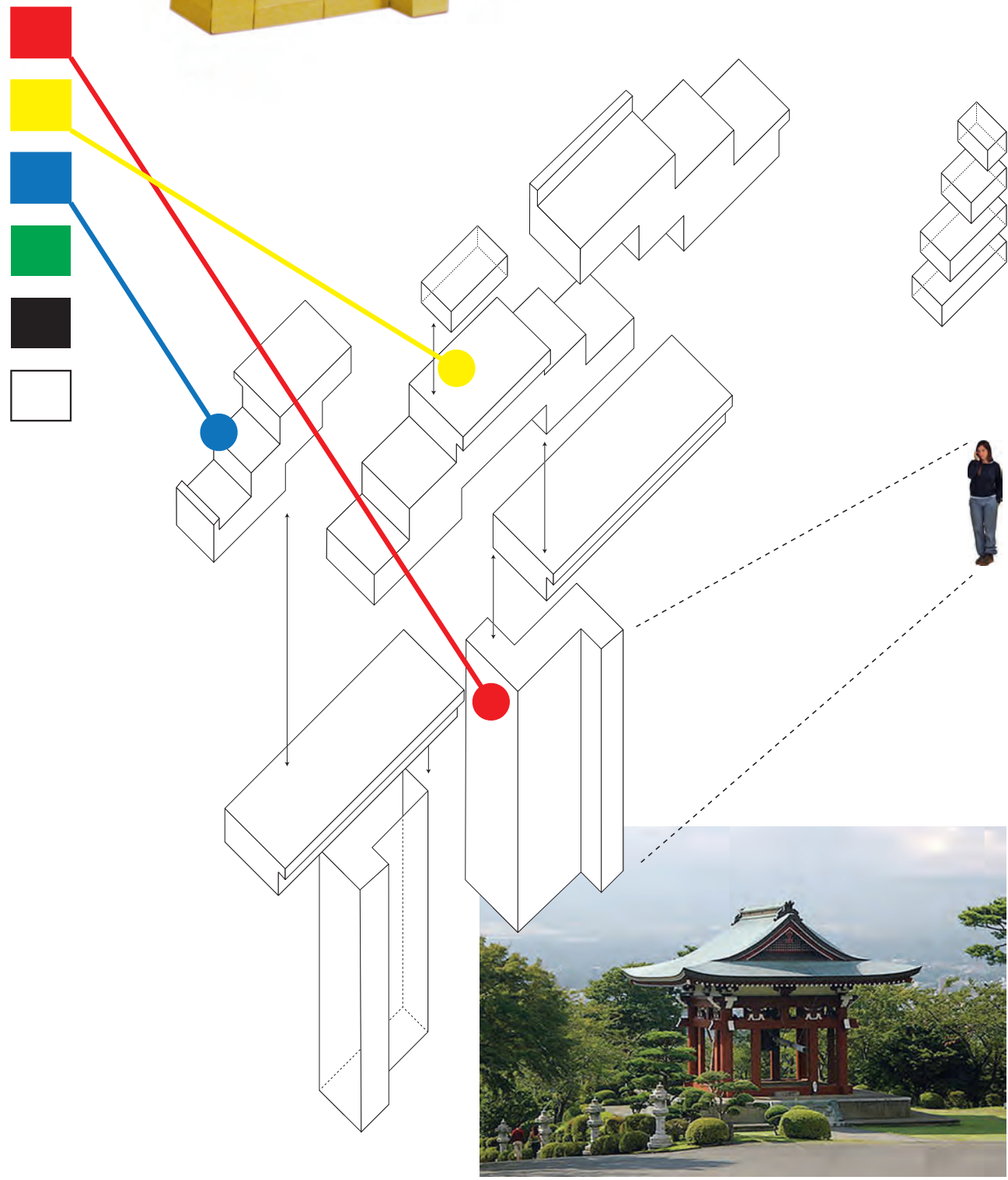
Andrea Caprez, S. 3  
Laura Kaehr, S. 5  
Helena Nicolao, S. 7  
Katja Gläs, S. 11  
Elizabeth Lee, S. 13  
Oliver W. Villiger, S. 15  
Klaasje Nieuwhof, S. 17  
Claudia Pfäffli, S. 19  
Christoph Gallo, S. 21



Das Spektrum der Motivationen, Ziele und Herkünfte, die sich im Master Transdisziplinarität versammeln und begegnen, ist bunt und ist breit. Es bildet sich ab in den vielfältigen Biographien der Studierenden; sie schliessen nun ihr Studium ab. Es zeigt sich an den Dozierenden und Gästen, die sich mit ihnen involvieren; sie stammen aus unterschiedlichen künstlerischen, gestalterischen und wissenschaftlichen Praxisfeldern. Und es wird sichtbar anhand der Themen und Praxen, die in den Masterprojekten entwickelt worden sind.

Eine ganze Reihe von disziplinären Baukästen also steht zur Verfügung: für Erkundungen, für gezieltes Fragen, für wegweisende Lösungen. Doch das problemgeleitete Zusammenführen disziplinärer Module hat eine ganz eigene Dynamik: Sie können sich gegenseitig in Dienst nehmen – oder aber übliche Hierarchisierungen und gängige Arbeitsteilungen befragen. Sie können sich zu bekannten Formen zusammenfügen – oder sie bewegen sich ins Offene, entwickeln unerwartete Perspektiven oder innovative Formate. Die Masterprojekte, die in dieser Diplomzeitung vorgestellt werden, erzählen von der jeweils zweiten Variante.

Transdisziplinarität erscheint dabei allerdings nicht als Selbstzweck. Sie ist keine neue Disziplin. Sie ist vielmehr ein Aufruf zu mehr Undiszipliniertheit – allerdings einer wohlüberlegten. Motiviert erscheint sie aus der Beobachtung, dass die Fragen, die uns beschäftigen, die Probleme, die uns umtreiben, sich nicht unbedingt nach den disziplinären Zurüstungen und Bausystemen richten. Das Spiel, die Konstruktion kann beginnen: eine Einladung.



# Das Projekt «Out of Somalia»

Das Medium Comireportage zwischen  
Auftragsarbeit und Kunst

Im Februar 2011 besuchte ich, der Zeichner Andrea Caprez, zusammen mit dem Texter Christoph Schuler im Auftrag der Organisation Médecins sans Frontières (MSF) das Flüchtlingslager Dadaab in Kenia, nahe der somalischen Grenze. Ziel der Reise war es, Material für eine Comireportage zu gewinnen, welche die medizinische Tätigkeit der Organisation und die Lebensumstände der Flüchtlinge beschreibt. Eine erste Publikation der Geschichte erfolgte im Sommer 2011 auf den Länderwebsites von MSF, im Frühjahr 2012 folgte eine Buchpublikation in drei Sprachen (D, F, E). Zudem wurde die Arbeit an verschiedenen Ausstellungen gezeigt (Luzern, Lausanne, Ferrara, Linz). Ausgehend von diesen Publikationen und den damit verbundenen Erfahrungen und Eindrücken habe ich das Projekt einer kritischen Analyse unterzogen. Untersucht wurden die Bereiche Konzeption (Interdisziplinarität), Recherche (Augenhöhe), Umsetzung (Das Dritte) und Veröffentlichung (Lebensweltlicher Bezug) hinsichtlich der Zusammenarbeit und der Herangehensweise der beteiligten Disziplinen. Grund für diese Analyse war eine Unzufrieden-

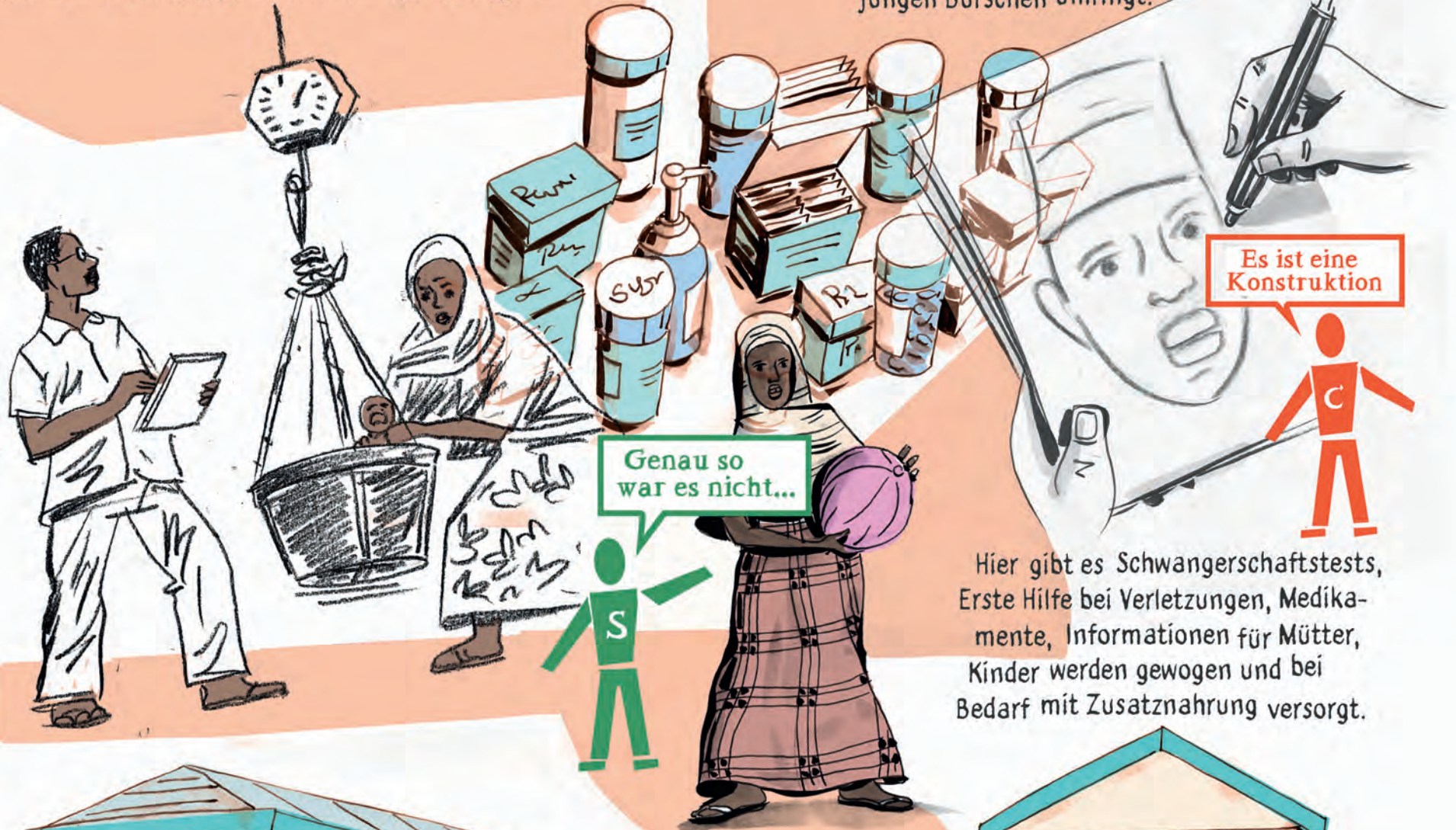
Andrea Caprez

heit mit Prozessen in der Konzeption (Freiheit in der Recherche) wie auch in der Umsetzung (Einflussnahmen auf Inhalte und Gestaltung) oder in der Publikation (fehlende verlegerische Erfahrung). Die Untersuchung stützt sich, nebst dem Studium der Standardwerke des Genres und einigen wenigen Quellen aus der Theorie (Susan Sontag und Niklas Luhmann) in erster Linie auf Tagebuchnotizen und beispielhaftes Bildmaterial aus sämtlichen Phasen des Projekts. Ausgehend von dieser Analyse thematisiere ich in einem letzten Schritt und im Medium des zeichnerischen Erzählens Aspekte und Fragen, welche in den Publikationen keinen Platz gefunden haben. Das dabei entstehende Produkt, eine grossformatige Arbeit mit dem Namen «Die Zeichnung als Zeuge» versucht die im vorhergehenden Prozess gemachten Erfahrungen und gewonnenen Erkenntnisse in ein neues Format zu transformieren, das sich von den Zwängen des Reportagecomic, der Auftragsarbeit und der Schere im eigenen Kopf zu befreien vermag.



Health Post 4 ist das älteste Ambulatorium im Flüchtlingslager Dagahaley, es liegt mitten in einem schon seit vielen Jahren besiedelten Teil des Lagers.

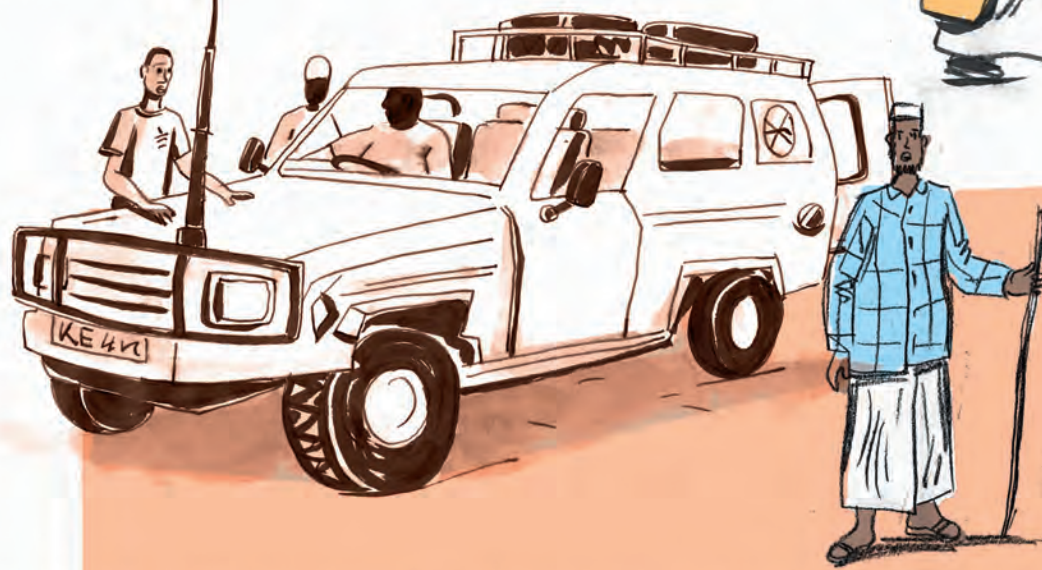
Als wir mit Zeichnen und Interviews beginnen, werden wir im Nu von neugierigen jungen Burschen umringt.



Hier gibt es Schwangerschaftstests, Erste Hilfe bei Verletzungen, Medikamente, Informationen für Mütter, Kinder werden gewogen und bei Bedarf mit Zusatznahrung versorgt.



Und zudem ist Health Post 4 ein wichtiger nachbarschaftlicher Treffpunkt für Jung und Alt.



Abu ist die Seele des Lagers. Vor zwanzig Jahren begann er in einem kleinen Dorf in der Wüste für MSF zu arbeiten, als die ersten somalischen Flüchtlinge eintrafen. Wir waren nur zu viert, ein Arzt, zwei Krankenschwestern und ich. Kaum Wasser, aber häufige Schiessereien. Es war ein Alptraum. Abu Bakrs Erinnerungen passen nicht recht in die friedliche Atmosphäre dieses Health Posts, und doch fordert der Bürgerkrieg in Somalia, nur wenige dutzend Kilometer von hier, noch immer unzählige Opfer.



**C** Andrea Caprez, Zeichnungen **S** Christoph Schuler, Text

Die hier gezeigte Seite ist eine Neuinterpretation von Seite 32 aus der Publikation «Out of Somalia». Ziel dieser Neubearbeitung ist die Suche nach Möglichkeiten, die gängige Wertung von «wichtigen» und «unwichtigen» Momenten in einer Szene aufzulösen, miteinander zu verschmelzen, einander gegenüberzustellen, um so den subjektiven Standpunkt des Betrachters transparent zu machen. Die beiden Piktogramm-Figuren sind eine separate Erzählebene, in welcher die Autoren ihre Arbeitsprozesse und ihre Betrachtungsweise kommentieren und reflektieren.



# Thank You For The Lovely Flowers

## Mein Name ist Laura Kaehr. Ich bin Künstlerin. Und ich strebe eine transdisziplinäre Verwandlung an. Vielleicht habe ich Transdisziplinarität in meinem Blut.

Auf dem Dachboden meiner Grossmutter stiess ich eher zufällig auf Dokumente meines Urgrossvaters. Er war der Gärtner des Monte Verità, jener Künstlerkolonie, die in den 1920er-Jahren alternative Kunst- und Lebensformen erprobte. Doch mein Urgrossvater, Friedrich Kähr, begründete auch eine Friedenspartei, er korrespondierte mit Franklin D. Roosevelt und erhielt Briefe des später ersten Präsidenten

Laura Kaehr

boden meiner Grossmutter allerdings fand ich das Libretto. Bereits zuvor befasste ich mich, aus Locarno stammend, mit dem Monte Verità. Und so beschloss ich, die Friedens-Oper zur Aufführung zu bringen. Daran arbeite ich noch heute. Ich bin sicher, dass ich die Oper einmal aufführen werde. Den Weg dahin dokumentiere ich in einem Youtube-Tagebuch, das bisher 54 Einträge umfasst. Ich habe mich mit Botanik, mit Gartenkunst beschäftigt. Unterwegs entstanden ist auch ein Kurzfilm, «Thank You For The Lovely Flowers», der mit Musik, Tanz, Schauspiel arbeitet. Darin spreche ich die Sprachen, die ich in meiner Tanz- und Schauspielausbildung kennen und schätzen lernte. Zusammen ergeben sie eine filmische Dokufiktion – die Geschichte einer Familie, die Geschichte einer Verwandlung. Die Verwandlung von mir, Laura Kaehr.

ten der Bundesrepublik Deutschland, Theodor Heuss. Und er schrieb eine Friedens-Oper. Sie sollte von Walt Disney verfilmt werden, doch dazu kam es nicht. Auf dem Dach-





While thinking of what transdisciplinarity meant to me and in what way I wanted to express it, I came to the conclusion that staging an experiment would be the best way for me to proceed in my process of defining it. I attempted to become transdisciplinary in my practice; starting from what I knew, which was dance and acting, to venturing into new artistic territory through research. While maintaining a journal of this transformation, I created a series of 54 youtube videos. From this, the idea to create a docu-fiction film titled "The Gardener of the Monte Verità" formed. It is through this medium I will tell the story of the cultural legacy of a family.

#### My family. My great-grandfather

In Locarno 1925, in between the two World Wars, Western European heads of state reunited to establish the Locarno Treaties. My great-grandfather was there: Friedrich Kähr. He was the gardener. Inspired by the ideals of peace and tolerance of the Treaties, my great-grandfather created a political party to in order to promote peace. He was also an artist. He wrote an opera that he sent to Walt Disney in hopes that he would turn it into a movie. The movie was never made; the opera never staged.

My great-grandfather continued with his political work by corresponding with both the German Prime Minister and the President of the United States, to ask them for assistance in his plight. In fact he founded a political party called L'Unione della Pace Europea, which was affiliated to the Youth Federation of Peace in Berlin. From my research, I discovered there was correspondence between my great-grandfather and both President Franklin D. Roosevelt and President John F. Kennedy. He reached out to many prominent figures in order to share his ideals of peace and tolerance. At the core of his work, the matter of world peace was ever present and he chose Art in order to express his beliefs. This is the story about his life and his role in the celebrated utopian artistic movement known as the Monte Verità. Even if he started as a humble gardener, he became a published author, playwright and an opera librettist ("Friedens-Oper", 1926), with the influence of artists who were present on Monte Verità (Rudolf von Laban, Hugo Ball, Isadora Duncan to name a few).

#### My story. Laura

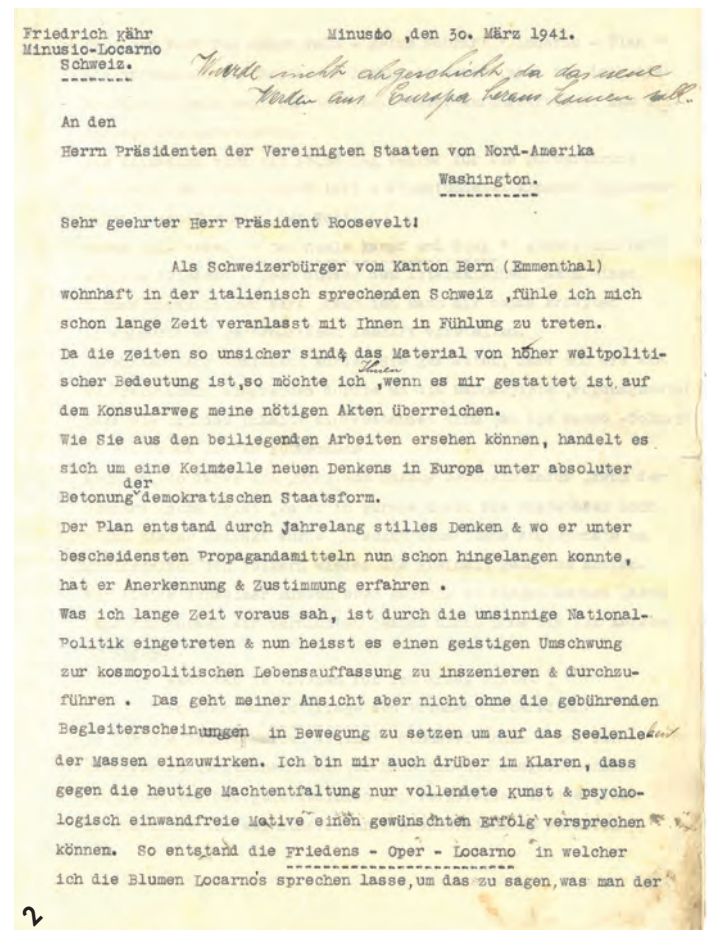
I also want to tell my story, my own discoveries and knowing my ancestors had an influence on who I am in the present day. This project developed further in 2010, when I ventured through my grandmother's house and discovered the archives of Friedrich Kähr. I read his letters to the German Prime Minister Theodor Heuss, to President Franklin D. Roosevelt and learned about the medal that President John F. Kennedy awarded to him for his fight for peace. I even uncovered his libretto of an opera. I started researching more and more and finally I came to the realization of the importance my great-grandfather had on his community in the 1920's.

That is why I have decided to integrate his story into my artistic work and research. Taking Friedrich Kähr, my great-grandfather, as an example of a transdisciplinary initiation. I have written a short film, "Thank You For The Lovely Flowers", based on his opera, filled with dance and music. I also documented my attempt to stage the opera for theatre and the making-of of the film in a youtube diary. My transformation.

My vision for the film is both to tell the story in a documentary-style method, but intercutting those parts with fiction, which in this case will be my own interpretation of the original Friedens-Oper. In the documentary portion of the film, I focus on expressing who Friedrich Kähr was and introducing the viewer into his worlds; the artistic one, the agricultural one and the political one.

For the fiction portion of the film, my idea is to interpret and stage the opera, using dance, music and acting. Here I will add two characters: Laura (myself) and Friedrich (at a young age). My stylistic vision for the film is richly inspired by my early education as a dancer in Cannes, where I was taught by one of the last stars of the Ballets Russes: Rosella Hightower. I am incorporating the well-known choreography of Busby Berkeley, but also making references to more contemporary dance films. The theme of nature is always very present in this work; I like to think of it as a natural stage. There will be water, as inspired by the films with Esther Williams and underwater choreography.

The autobiographical aspect of the film brings in the theme of reflection on our present times and on our current social and political situation(s). Have things changed or are we still very much in the past? I am addressing and documenting the changes on how these discoveries have effected me



as a person and in my own artistic transformation. The fact that meeting my great-grandfather made me understand who I am, but it also gave me the key to self-development and independence. I would even go as far to state that transdisciplinarity might also be a question of blood. My blood. My great-grandfather.





# Die Präsenz der

# Absenz

Eine künstlerische Recherche  
über die Materialität der Präsenz  
in der Performance

Im Zentrum meiner Arbeit steht der somatische Körper – als Träger subjektiver Wahrnehmung ebenso wie als kollektiver Resonanzraum. Um zu verstehen, was bei einer Performance mit den Künstlerinnen und Künstlern, den Zuschauerinnen und Zuschauern und dem sie umgebenden Raum passiert, reicht es mir nicht aus, Präsenz als pure Anwesenheit zu betrachten. Während meiner Masterarbeit habe ich meinen Fokus mehr und mehr reduziert, sodass dieses «Etwas», das sich Präsenz nennt, fassbarer wird. Es war, als würde ich durch Nebel gehen, um etwas zu sehen, zu berühren, zu hören, das zwar anwesend ist, aber im Moment meiner zielgerichteten Betrachtung sofort wieder verschwindet. Dann stellte ich fest: Je leiser und ruhiger

Helena Nicolao

ich wurde, umso deutlicher trat eine bestimmte Qualität von Präsenz in Erscheinung – und dies, ohne dass ich mit dem Finger darauf zeigen musste.

In zwei performativen Anordnungen untersuche ich in meiner Masterarbeit die Materialität der performativen Präsenz. Diese Anordnungen sind Verdichtungen, die aus meiner sowohl theoriegeleiteten wie künstlerischen Recherche hervorgegangen sind. Hierbei fokussiere ich auf Lautlichkeit und Taktilität. Ich untersuche die Wirkung dieser beiden spezifischen Wahrnehmungskanäle zusammen mit Künstlerinnen und Künstlern aus verschiedenen Disziplinen in zwei Performanceformaten: einer ortsspezifischen Performance und einem Bühnenstück.





«living room» (ortsspezifische Performance)

«living room» ist eine ortsspezifische, begehbare Performance in der Villa Sträuli in Winterthur. Beteiligt ist eine Gruppe von zehn Künstlerinnen und Künstlern aus den Bereichen Musik (Komposition, Interpretation, Improvisation), Tanz/Bewegung, Video, Gesang und Stimme.

In den Probenworkshops arbeiten wir mit Hörexperimenten. Wir erforschen die Akustik in sieben ausgewählten Innen- und Aussenräumen der Villa Sträuli. Es sind dies Hinterhof, Garten, Salon, Café, Küche, Treppenhaus und Terrasse. Dieses Hörexperiment führe ich mit den zehn Künstlerinnen und Künstlern einzeln durch. Zwei ca. 20 cm lange Röhren werden als eine Art Hörgangverlängerung an das Aussenohr gehalten. Es gibt zwei Durchläufe pro Person. Der erste Durchlauf findet ohne, der zweite mit den beiden Röhren statt. Am Ende dieser beiden Durchläufe werden die Hörerfahrungen von den Probandinnen und Probanden schriftlich aufgezeichnet. Wichtig dabei ist die Frage nach dem Klangunterschied während den beiden Raumerfahrungen. Was hat sich klanglich verändert und wie hat sich dies auf die Hörerfahrung, die Raumwahrnehmung und die Qualität der Präsenz ausgewirkt? Wiederholen sich bestimmte Ereignisse bei den verschiedenen Mitwirkenden?

Aufgrund der Resultate des Hörexperiments entscheiden die Beteiligten selbst, in welchen Räumen sie sich aufhalten und wo sie arbeiten möchten. Folgende Fragestellungen sollen die Verbalisierung einer subjektiven Präsenzerfahrung ermöglichen und für die Ausführenden, aber auch für die Betrachterinnen und Betrachter nachvollziehbar machen: Wie beeinflusst die spezifische Lautlichkeit eines Raumes (z.B. Treppenhaus oder Küche) die Bewegung in den verschiedenen Raumebenen, die Bewegungsdynamik, den Tonus des Körpergewebes und die daraus resultierende Bewegungs- und Klangqualität? Was genau verändert sich in der sensorischen Wahrnehmung?



«207» (Bühnenstück)

«207» ist eine Kooperation von zwei Performerinnen, einer Bildenden Künstlerin und 40 kg Knochen.

In Zusammenarbeit mit einer ehemaligen Studentin des Masters in Transdisziplinarität entwickeln wir ihre bereits begonnene Recherche gemeinsam weiter und fokussieren auf das Thema der Taktilität. In ihrer Masterarbeit hatte sie bereits 68kg Knochen über mehrere Wochen bearbeitet. Unter anderem wurden diese von ihr ausgekocht, um dann aus dem Extrakt Seife herzustellen; ausgewählten Resultaten aus Prozess- und Produktperspektive wurde in einer installativen Arbeit Form gegeben. Diese Knochen stellt sie uns nun zur Verfügung. Sie sind in ihrer physischen Anwesenheit Ausgangspunkt unserer Arbeit. In verschiedenen Versuchsanordnungen setzen wir uns mit der Textur der Knochen auseinander. 40 kg verarbeitete Rinderknochen sind so zerbrochen worden, dass jeder einzelne Knochen eine einzigartige Form angenommen hat. Dieser Knochenberg eines toten Rindes als einzig präsent und tastbares Material erinnert an ein vergangenes Leben. Die Grundstruktur der menschlichen Knochen ist dieselbe wie die der Rinder. Das Tasten der lebendigen Knochen am eigenen Körper ist dem Tasten der toten Materie ähnlich, impliziert aber eine andere Präsenz. Beide Knochen-substanzen, die tote und die lebendige, werden taktil erfasst und mit verschiedenen künstlerischen Mitteln wie Bewegung, Text und Klang dokumentiert und inszeniert.

Text: Wir untersuchen die Textur der Knochen und dokumentieren diese in «Tastprotokollen». Ein Tastprotokoll be-

schreibt möglichst genau und differenziert die Textur und Form einzelner Knochenteile, die wir über die Berührung unserer Hände ertasten können.

Bewegung: Wir choreografieren tänzerische Sequenzen, indem wir einzelne Knochen auswählen und die Form der Knochenteile in Bewegung übertragen.

Klang: Wir untersuchen den Klang der Knochen, so beispielsweise das Kratzen, wenn man sie aneinander reibt oder den Klang eingetrockneter Knochenhaut, die angezupft wird. Dabei verstärken und manipulieren wir diese Klänge mit elektronischen Mitteln.

Bewegung und Klang: Wir experimentieren mit spezifischen Berührungstechniken an der eigenen lebendigen Knochen-substanz, sammeln, vergleichen und dokumentieren die verschiedenen Bewegungs- und Stimmqualitäten, die sich aus dieser sensorischen Erfahrung heraus ergeben.

Die Ergebnisse aus den Probenworkshops, «living room», zeigen wir als öffentlich begehbare Performance am 18. und 19. Juni um 21 Uhr in der Villa Sträuli in Winterthur ([www.villastraegli.ch](http://www.villastraegli.ch)).

Arbeitsergebnisse für das Bühnenstück, «207», können in einem Showing im Tanzhaus Zürich am 7. und 8. Juli 2012 um 21 Uhr mitverfolgt werden. Die Zuschauerzahl für die beiden Vorstellungen im Tanzhaus ist begrenzt, wir bitten um Voranmeldung unter: [helena.nicolao@zhdk.ch](mailto:helena.nicolao@zhdk.ch).

**«Meint Präsenz die Anwesenheit des Körpers ohne Rücksicht auf bestimmte Verkörperungsprozesse, die er als werdender unablässig vollzieht? Oder ist Präsenz auf ganz spezifische Verkörperungsprozesse bezogen – auf Prozesse der Verkörperung des Leibseins etwa? Und wieso soll diese Präsenz im Stande sein, ein Glücksversprechen einzulösen?»**

Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen

**«Wenn sonst vom Geiste gesagt wird, er ist, hat ein Sein, ist ein Ding, eine einzelne Wirklichkeit, so wird damit nicht etwas gemeint, das man sehen oder in die Hand nehmen, stossen usf. kann, aber gesagt wird ein solches; und was in Wahrheit gesagt wird, drückt sich hiermit so aus, dass das Sein des Geistes ein Knochen ist.»**

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes

**«Ich streite ab, dass wir unser Gehirn sind. Aber ich leugne nicht, dass wir ein Gehirn haben. Und ganz gewiss bezweifle ich nicht, dass wir einen Geist haben. Doch braucht es mehr als ein Gehirn, um einen Geist zu haben. Gehirne haben keinen Geist, Menschen (und Tiere) hingegen schon.»**

Alva Noë: Du bist nicht dein Gehirn



# Splicing Translations

Eine transdisziplinäre Untersuchung zum  
Nichtsprachlichen in Bild, Klang und Text

## Drei unterschiedliche disziplinäre Zugriffe, ein ästhetischer Realisierungsgegenstand

Beobachtungen zu Nähe und Distanz /1

Speechlessness in Music /2

Der Einbruch des Unheimlichen /3

Wir sind drei Personen aus unterschiedlichen Disziplinen, die sich zusammengeschlossen haben, um ihre jeweilige ästhetische Praxis durch transdisziplinäre Zusammenarbeit zu schärfen und zu erweitern. Dabei entwarfen wir ein Setting, in dem die Komposition «temA» von Helmut Lachenmann eine Schnittstelle darstellt, die als Dreh- und Angelpunkt die unterschiedlichen disziplinären Zugriffe in ein produktives Verhältnis setzt und erweitert. Die beteiligten Disziplinen sind Hermeneutik (textgebende Ebene; Oliver W. Villiger), Musik (musikinterpretatorische Ebene; Elizabeth Lee) und Fotografie (bildgebende Ebene; Katja Gläss).

Den Ausgang unserer transdisziplinären Zusammenarbeit bildet: das gemeinsame Verhandlungsfeld des Nichtsprachlichen, das über unterschiedliche disziplinäre Zugriffe und begriffliche Eingrenzungen gegangen und über den gemeinsamen ästhetischen Gegenstand der Komposition «temA» in eine konkrete Form gebracht wird. Der transdisziplinäre Prozess ist so angelegt, dass sich jede Disziplin einerseits über die jeweils anderen am Projekt beteiligten Disziplinen positioniert und andererseits die so gewonnenen Ergebnisse zusammengeführt werden. «Splicing Translations» beschreibt die Zusammenarbeit auf der Ebene einer «ästhetischen Kommunikation» und «Übersetzung», wo wir die entstandenen Ergebnisse zusammenschliessen: Wo wir eine «ästhetische Kommunikation» zu führen versuchen, worin über den für die beteiligten Medien Text, Klang und Bild gemeinsamen ästhetischen Realisierungsgegenstand (die Komposition «temA» von Helmut Lachenmann) eine tiefer liegende Struktur herausgesetzt wird, die als «inframediale» Ebene «kommunikative» Strukturmomente sichtbar macht und weiterträgt.

/1 Katja Gläss, S.9

/2 Elizabeth Lee, S.11

/3 Oliver W. Villiger, S.13



Atem  
Objekt.

Atem und Sprache sind Materialität und Objekt

44 mel

Abbildung ~~alle~~ folgende sachen sichtbar gemacht werden:  
-Die Bedeutung der Partitur als einen lesbaren Representation oder Abbild von mehrere semantischen Ebenen (deren Umsetzung notwendig ist)  
-Thematisierung und bespielung des Atems auf eine Wort-sprachliche Ebene

zt der Dauer,  
lter Dauer sie blendet.  
Aufhellung trägt,  
s Erwarten fördern.

Sätze sind so aufeinander  
bezogen dass die logik  
amenale der Zeile, im  
Übergang zum nächsten  
gebrochen wird.

Nacht  
Morgen  
Ferne  
Erwarten  
Dauer  
Jetzt

Flöte  
Stimme  
Track  
"beim Ein-(a)-tmen da"  
ppp cresc. assai

Eine semantische Aussage 'beim Einatmen da' wird auf alle Ebenen gemacht

Klang/Ton	Bezeichnet durch Buchstabe "A", ersetzt die Buchstabe im Wort Ein-a-tmen
Sprache	Das Wort Einatmen kommt vor
Materialität des Atems	Atem ist

Ein syntaktisches Merkmale wird von einen anderen Objekt aufgenommen und im vordergrund gerückt  
Semantik und materialität treffen sich auf eine Stelle

~~Semantik + Materialität~~  
~~haben sich auf eine Stelle~~

Handwritten notes at the top of page 10.



Differenz  
d. Bruch entsteht durch  
Davor + Danach des Sa-u  
zB. danach in Kombi  
Nachbarschaft der Bilder

\* bis das Licht in verhüllter Dauer sie blendet.

Dauer, deren Jetzt die Aufhellung trägt,  
Geheuer von Partitur  
da es nicht weglassen wird  
aber durch Partitur jetzt  
überladen wird

zB. Video  
was wird von Flöte oder von  
Stimme übernommen, zurück  
bleibt beim Einatmen da  
Teppich + Lampion = Part d. Stimme  
mit den Drehen u. Lampionen  
Tücht d. Teppiche in Hüftengürtel  
+ Zeitl. Abfolge (Frischduschen)  
in Verknüpfung

Ebenen gemacht

Der Bruch wird nur innerhalb einen geschlossenen Systems sichtbar. Es braucht ein Davor und danach.

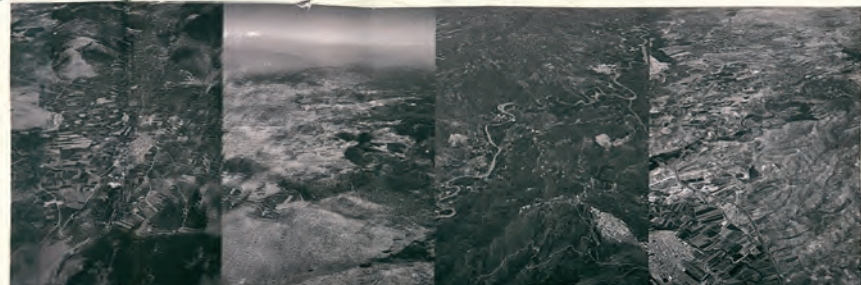
Geräusch

Klang

-Da wo die Stimme nicht mehr sagt, aber trotzdem im Bild ist.

Rauschen ist unklar / Geräuschen ist klar.

Klang der Landschaft ist weihn,  
die Bilder haben nichts anderes als einen Klang  
weil man sonst nichts erkennen.



was im Bild von Klang nur noch zum Geräusch  
so werden Bilder vom Klang zu  
Geräusch.  
Geräusch = unbestimmt  
Klang = bestimmt

Die Hitze des Bodens,  
die Wasseroberfläche,  
die stacheligen Füße,  
die geschwungene Beckenmauer ...

TRACH

Energetische Eigenschaften und  
konkrete Beschaffenheiten  
werden als Materialität betont  
und als Tropen aufgefangen.

(Geräusch + Klang sind Materialität)  
Miniatüren haben einen Klang,  
Sie vermitteln etwas konkretes.

~~zeigt stellen wo die Materialität betont wird.~~

dadurch dass Bilder  
aus dem Kontext genommen  
wird man nicht wo aufgenommen

im Stück eine Verwischung  
der Grenze zwischen Klang  
und Geräusch.

In Stimme  
lx  
[Tur]  
gs Geräusch.  
[Rach]

Hag  
n es  
ird,  
mes  
Hisches  
uro.  
j wird

Bilder haben nichts anderes als einen Klang  
werden zum Geräusch  
sind Karografie  
O: Hitze des Bodens ... Klang  
4 energetische Eigenschaften werden als Materialität  
betont  
in seiner Metapher greift es wie exemplarische eine  
Stelle im Bild auf  
L: Verwischung zwischen Klang u Geräusch  
Qetschen des Stuhls — Alltagsgeräusch wird zum  
Klang wenn es als solches behandelt wird und als  
Ästhetik Beachtung erfährt, als Ästhetisches Moment  
wahrgenommen wird  
Muss aber im Kontext gesehen werden und innerhalb  
der Musik  
Miniatüren sind keine Musik - muss im Zusammen-  
hang mit der Akustischen Wahrnehmung gesehen  
werden  
O: Miniatüren betonen das Geräusch des Bildes  
wenn sie daneben stehen und andersherum betonen  
die Bilder die Klarheit des Klanges der Miniatüren  
Bsp: Türquetschen, Tram, auf Metall  
Gegenüberstellung von Musik Konkret und Musik  
konkret Instrumental: Türquetschen  
Lachenmann will das auf Instrumente übertragen:  
Liz macht Gegenüberstellung von Tür tatsächlich  
und das Qetschen gesungen

Schön.

ZHdK  
Zürcher Hochschule der Künste  
Master of Arts in Transdisziplinariät  
Abschluss 2012  
S. 10/24  
Abbildungen  
Ausschnitte aus dem Skizzenbuch unseres Dialogs.  
Dieses Skizzenbuch bildet die Grundlage  
für die Printpublikation «Splicing Translations»,  
welche das Projekt auf der Ebene des  
Prozesses repräsentiert und zusammenschliesst.



# Beobachtungen zu Nähe und Distanz

Das Unheimliche als  
fotografische Strategie

**Ein Cowboy sitzt lässig auf seinem Pferd. Beide blicken in die Ferne. In der rechten Hand hält der Reiter am ausgestreckten Arm einen weit geöffneten goldenen Fächer. Das Pferd steht im Park, vor einer Palme.**

Die Fotografie «Untitled» (2005) von Annette Kelm wirkt auf den ersten Blick vertraut, erinnert an das bekannte Werbe-Motiv

eines Tabakkonzerns. Einige wohl arrangierte Details, wie der gepflegte Rasen, die seltsam starr wirkende Haltung des Reiters und der elegante Fächer, stören jedoch in ihrer Kombination naheliegende Assoziationen und hinterlassen beim Betrachter zunehmende Orientierungslosigkeit. Kelms Cowboy scheint hin und her zu jonglieren zwischen Wild-West-Image, einer neuen Identität und entleerter Hülle. Die realistische Darstellung des Bildes verführt den Betrachter dazu, gewohnten Lesarten zu folgen, visuelle und inhaltliche Bezüge herzustellen, löst diese Annahmen jedoch nicht ein und lässt den Betrachter konfrontiert mit seinen eigenen Assoziationen allein.

Über eine solche Fotografie nachzudenken heisst einer Idee zu folgen, was Fotografie auch sein könnte. In meiner Masterarbeit geht es um ein fotografisches Phänomen, das mit dem ambivalenten Begriff des Unheimlichen umschrieben werden kann. Während des Prozesses einer Bildrezeption bringt dieses Phänomen gewohnte Interpretationsmuster aus dem Gleichgewicht und kann in der Folge als ästhetische Erfahrung beim Rezipienten Irritation und Unbehagen auslösen. In Anlehnung an Roland Barthes' Konzept des punctum ist es «jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)».<sup>/1</sup> Mir geht es darum, das Unheimliche als ein Moment des Widerstandes während der Bildrezeption herauszustellen, indem ich es vor allem als «räumliche Konstellation» zwischen Subjekt und Objekt

Katja Gläss  
Splicing Translations 1

betrachte: «Unheimlich ist es, wenn sich die Positionierung von Subjekt und Objekt andauernd verändert, wenn Subjekt und

Objekt, Innen und Aussen, Vertrautes und Fremdes unabhängig die Plätze tauschen.»<sup>/2</sup>

In vergleichenden Bildanalysen soll das Unheimliche als Raum der Imagination und Assoziation aufgezeigt werden. In persönlichen Briefen analysiert die fiktive Person F. Fotografien unterschiedlicher Autoren, die dem Genre der Wirklichkeitsbeschreibenden Fotografie zugerechnet werden, lässt die Bilder auf sich wirken und fragt sich gleichzeitig, wie deren Bildsprache die subjektive Wahrnehmung konstruiert. Im zweiten Teil der Masterarbeit nutze ich die musikalische Komposition «temA» von Helmut Lachenmann als ästhetische Strategie, um eigene fotografisch-syntaktische Strukturen neu zu betrachten und zu konkretisieren. Das Unheimliche eröffnet mir in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, produktiv umzugehen mit der Differenz zwischen dem, was eine Fotografie vorgibt bedeuten zu können und dem, was ich mit ihr beschreibe. Daraus entstanden ist eine konzeptionelle fotografische Umsetzung bestehend aus einer Fotoserie und zwei Kurzvideos.

<sup>/1</sup> Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt am Main, 1989, S. 36

<sup>/2</sup> Johannes Binotto bezieht sich in seinem Aufsatz «Io sono sempre vista. Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes» aus dem Jahr 2011 auf Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums.





### Lieber H.

Einmal sagtest du mir: im Beobachten etwas bewusst wahrzunehmen, sehen zu können, wäre dein Interesse, um es zu verstehen – dazu müsstest du fotografieren. Deine Aussage hatte mich beeindruckt. Denn während du dein Verhältnis zu diesem Medium wie selbstverständlich formulieren konntest, gerate ich über meine eigene Position regelmässig ins Grübeln.

Zunächst einmal kann ich mit Bestimmtheit sagen: ich bin Fotograf, beruflich, wie man sagt, habe ich gelernt zu fotografieren. Das heisst, ich produziere Bilder, nach eigenem Konzept, auch auftragsgebunden, aber davon soll hier nicht die Rede sein. Die Beziehung zwischen mir und dem gelernten Medium ist freundschaftlich. Manchmal sind wir miteinander verbrüdet, oftmals langweilig alltäglich, zeitweise auch einander abgeneigt. Mitunter jedoch gibt es Momente, wo eine Trennung zwischen mir und dem Medium Fotografie aufgehoben zu sein scheint. Momente, in denen es mir gelingt, durch Fotografie – sei es durch das Fotografieren selbst oder durch eine Bildbetrachtung – etwas zu sehen, das wesentlich, im Kern genau getroffen zu sein scheint. Etwas, das dadurch sichtbar wird und sehr viel mit mir zu tun hat, ohne dass ich es jemals in Worte fassen könnte.

Weisst du noch, als wir uns die Michael Schmidt-Ausstellung in dieser kleinen Galerie in Berlin angesehen haben? Wir waren uns einig in etwas, das uns lediglich mit einem banalen «Genau das ist es, darum geht es!» zu beschreiben gelang. Kurze, gegenseitige Bestätigungsfetzen folgten: ja das ist Autorenfotografie in den 80ern, spannende serielle Zusammenstellung, Barytabzüge, hast du gesagt; und das läge am Thema, da finde ich meine eigene, persönliche Geschichte wieder, habe ich geantwortet. Das ist es, darum geht es. Wir hatten es beide gesehen in diesen Fotografien: etwas, das nicht abgebildet war, verborgen lag und doch unverhofft spürbar wurde und uns gleichermaßen berührt und begeistert hatte. Doch was es genau war, das uns so getroffen hatte, uns so logisch und faszinierend erschien, dafür fanden wir keine Antwort. Was hatten wir gesehen, wir, die Fotografen, die Produzierenden? In der Galerie waren wir die Betrachter. Wir hatten eine Spur gefunden. Dass wir es beide gesehen hatten, war das Indiz dafür. [...]

### Nehmen wir, lieber H.

zum Beispiel die Fotoserie «Uncommon Places» von Stephen Shore. Daraus eine beliebige Fotografie. Nein, nicht ganz beliebig, eine Stadtsicht. Die Serie besteht ja eigentlich aus drei Teilen. Aber sowohl die Detailaufnahmen als auch die Portraits sind den Stadtsichten thematisch untergeordnet, erforderten, würde ich mit ihnen beginnen, eine andere Betrachtungsweise.

Also eine Stadtaufnahme: Eine Fotografie von der Art, die eine unbestimmte Strassenszene einer amerikanischen Stadt dokumentiert. Jene, unmittelbar nach einem Regenschauer aufgenommene, die von der gegenüberliegenden Strassenseite den Blick in die kreuzende Querstrasse ermöglicht.

Grosse, volle Wassertropfen müssen es gewesen sein, denen es gelungen war, binnen kürzester Zeit den Staub des Sommers beiseite zu schieben. Nun, nachdem der Regen vorüber ist und die Gehwegplatten bereits wieder zu trocknen begonnen haben, sind Farben und Gerüche prall gefüllt, drängen sich in den Vordergrund. Luft zum Atmen. Es ist einer jener Tage im Hochsommer, an denen der Regen endlich Erleichterung verschafft hat. [...]

### Komische Anschnitte, lieber H.

Auf einem Tisch in einem Raum steht eine Blumenvase. Ich wäre der Einzige, den du kennst, hast du gesagt, der den Raum so fotografiert, dass der Bildrand die Vase in der Hälfte beschneidet. Das mache man doch nicht! Lieber H., wie könnte mir, wenn ich einen Raum fotografieren möchte, eine darin befindliche Vase so wichtig erscheinen! Wie fotografiert man einen Raum, in dem man selber drin steht, und wie wir beide wissen, wenn das Aufnahmemedium aus jeder Dreidimensionalität eine platte Fläche macht? Wenn ich fotografiere, so beschäftige ich mich mit dem Charakter des Raumes. Eine Blumenvase ist nur ein Detail. Die Gegenstände des Raumes, so hast du auch bemerkt, definieren ihn. Sie machen ihn zu einem Büro, einem Flughafen, einem Wohnzimmer. [...]

Du würdest in eine Zwickmühle geraten, wolltest du Fotografien anfertigen, die über das blosse zweckdienliche Abbilden des Raumes und der darin befindlichen Objekte hinaus gehen, statt dessen eine Vorstellung vom Charakter des Raumes – ich bezeichne ihn als Ort – transportieren. Dein Interesse am Raum, deine Sympathie gegenüber ihm als fotografischem Gegenstand ermöglicht dir eine Vorstellung von ihm als Ort zu entwickeln. Andererseits müsstest du aber Distanz einnehmen, um ihn fotografisch behandeln und beschreiben zu können. Du wirst also versuchen, das Wesen des Raumes, den Ort, für dich zu erfassen und fotografisch beschreibend zu dokumentieren.

Auf einer Fotografie kann immer nur ein Ausschnitt, ein Teil des Raumes abgebildet werden. Durch die Begrenzung des fotografischen Bildrahmens und die Zweidimensionalität des Bildes wird aus einem physischen Raum ein konkreter Ort. Bei der Umsetzung ins Bild sind Objekte deshalb zwar wesensbestimmend für den Raum, verlieren aber ihre physische Relation zu diesem, zu den ihn begrenzenden Flächen. Sie erhalten im Bild eine andere Aufmerksamkeit. Als Symbole verweisen sie zwar noch auf den Raum, tragen aber stärker zur Bedeutung des Ortes bei. Die Relation der einzelnen Objekte zueinander wird wichtiger: sie werden plötzlich bedeutsam als spezifische Objekte. Eine Blumenvase auf einem Tisch in einem Raum wird zu einer Blumenvase auf einem Tisch. Es geht also darum, eine Bildsprache zu formulieren, die die Bedeutung der Objekte für den Raum beachtet und andererseits ihr Verhältnis zueinander nicht mehr in Bezug zum Raum, sondern im Bild berücksichtigt. Und es geht in der Übersetzung der eigenen

Wahrnehmung des Raumes darum, dieses Verhältnis der Objekte auszuloten, indem man sie stärker oder weniger stark betont. Die Wahl des Ausschnittes wird demnach auch immer eine Bedeutung für die Darstellung der Objekt-Raum-Konstellation haben. Es ist immer eine Entscheidung, wie man diesen setzt – bewusst oder unbewusst.

Damals hast du mich gefragt, lieber H., warum ich einerseits bestimmte Gegenstände in den Bildausschnitt nehme, sie wichtig aussehen lasse, sie aber gleichzeitig mit dem Bildrand schneide. Alternativ, hast du gesagt, könnte man sie dann ja auch ganz weglassen. Damals habe ich vermutlich intuitiv gehandelt. Heute kann ich dir antworten: ich folge meinem Interesse, meiner Charakterisierung des Ortes im Bild, indem ich bestimmte Gegenstände zwar als wichtig erachte und deshalb abbilde, sie jedoch in ihrer objekthaften Bedeutung zurücknehme, sie anschneide und anders betone. [...]

Genauso wirkt Stephen Shores Fotografie «Twenty-First Street and Spruce Street, Philadelphia, Pennsylvania, June 21, 1974» auf mich. Keines der im Bild befindlichen Objekte wurde hervorgehoben oder gibt mir einen Hinweis darauf, dass es ausschlaggebend für die Entstehung der Aufnahme überhaupt war. Andererseits gibt es im Bild reine Informationsträger, die so abgebildet wurden, dass sie dem Anschein nach eine wichtige Bedeutung für die Intention des Autors tragen. Zwei Ampeln. Sie sind gelb – amerikanische Ampeln sind gelb. Es muss sich um eine Kreuzung handeln – Ampeln stehen an Kreuzungen. Aber diese Ampeln hier sind sehr präsent. Dafür, dass sie eigentlich reine Träger der Information «Kreuzung» sind, erscheinen sie sehr bedeutungsvoll. Was können sie mir noch sagen? Eine Ampel hätte vielleicht gereicht, dazu viel unauffälliger, weniger gross, weniger wichtig. Doch es sind zwei. Ich decke die Ampel rechts im Bild mit meiner Hand ab. Was passiert, ist erstaunlich. Die linke Ampel wird noch bedeutungsvoller, avanciert zum bildzentralen Objekt. Ich folgere aus dieser Beobachtung, dass sich für die Bildwirkung aus der Wiederholung eine Gegenbewegung ergibt: Die Ampel wird in ihrer Bedeutung für den Ort verstärkt, jedoch in ihrer Aussagekraft, die Kreuzung zu markieren, durch die Wiederholung zurückgenommen.

Die Ampeln geben vor, nicht nur eine Kreuzung zu markieren oder den Verkehrsfluss zu regeln, sondern mehr zu sein, gemeinsam mit den anderen Objekten im Bild die Bedeutung des Ortes aufzuladen. Ihre Bedeutung für diesen Ort führt jedoch ins Leere, lässt mich, den Betrachter, im Ungewissen. Alle Details im Bild geben zwar vor, in ihrer Funktion Teil einer Strassenszene und deshalb wichtig zu sein. Gleichzeitig lassen sie mich aber ins Leere laufen, sie sind Teil einer Beschreibung eines Ortes, der sich und seine Bedeutung nicht preisgeben will. Mir scheint, er sei, was ich in ihm sehen möchte, was ich in ihn hinein interpretiere. Kannst du mir folgen? [...]

# Speechlessness in Music

Dimensionen des Verstehens von Musik:  
Ein Gegenvorschlag

Meine Masterarbeit untersucht das **Thema der Sprachlosigkeit in**  
der Musik. In einer Theoriearbeit **Elizabeth Lee** **werden verschiedene Aspekte**  
des Themas anhand unterschiedlicher Texte und Werke aus den Bereichen **Splicing Translations 2** **Komposition**  
und Musikästhetik analysiert und dargestellt. In einem praktischen Teil setze ich mich  
mit der Interpretation und Aufführung eines Stückes neuer Vokalmusik auseinander.  
Diese beiden Teile werden in eine transdisziplinäre Konstellation geführt, in der ich mit  
einer Fotografin und einem Kunsttheoretiker zusammengearbeitet habe. Resultat ist eine  
innovative Kombination der Medien **Text, Bild und Klang.**

ZHdK  
Zürcher Hochschule der Künste  
Master of Arts in Transdisziplinarität  
Abschluss 2012  
S. 13/24

Am Projekt beteiligte Disziplinen  
Philosophie/Hermeneutik  
Musik  
Fotografie  
Literatur

Elizabeth Lee  
eliz.y.lee@gmail.com

Elizabeth Lee (\*1986) wurde in den USA geboren  
und wuchs in New York City auf.  
Sie absolvierte einen Bachelor in Operngesang an  
der New Yorker Manhattan School of Music.  
Nach dem Abschluss setzte sie ihre Studien in  
Stuttgart fort (belegte unter anderem Kurse in  
Germanistik und Romanistik) und war Hospitantin  
bei der Dramaturgie der Staatsoper Stuttgart.  
Diese Erfahrung regte ihr Interesse an disziplinen-  
übergreifenden Berufsfeldern an, weshalb  
sie sich für ein Studium in Zürich entschloss.



## New Approaches

Throughout its entire history, music has been perceived in an ever-shifting relation to language. Each step in this century-old discourse has yielded new direction for musical composition and performance, as well as for the broader understanding of the human condition. One may even assert that relationship between music and language has been the most fruitful in the history of music.

The ties are infinitely complex and call for a transdisciplinary approach, combining perspectives of the most abstract philosophical, to artistic and to concrete scientific disciplines. Time and again, there have been attempts to emulate or break away from verbal language, each era being marked by its position in this dilemma. Yet "what is language in music?" The answers to this question are in constant flux, just as the state of music itself. However, when one asks "What is language in music?" one must inevitably ask, "what is non-language in music?" The question can be focused on the concept of speechlessness; it is a figure which moves between both levels of language and non-language. When seen in the context of various musical epochs and their respective definitions of music, especially contemporary music, speechlessness represents the interplay of both levels (language and non-language).

Rather than seeing the question as the simple negated version of the first, we must be aware that the later variant

unlocks an entire complex of its own: Does music actually express that which is "inexpressible" in speech, or is this a romantic misconception? How is one speechless, when they attempt to articulate the experience and meaning of music? What is the speechlessness of an individual or a society and how is it reflected in music? Can music express the phenomena of speechlessness itself? Is a speech-less (in the sense of non-verbal speech), understanding of music possible? This thesis attempts to elucidate many questions about speechlessness in music. They have only been marginally or indirectly addressed as a sort of bi-product or undercurrent in the history of music, but never in its own right and at length. It is surprising, considering the euphoric exclamations echoing throughout the centuries that music goes beyond verbal language - beyond speech.

### The voice in new vocal works

The motivation for exploring the music-language dilemma with a focal point on speechlessness arises from a personal interest in modern vocal music. Vocal music is the merging point of spoken language and music. Today, the dynamic between speech and music in vocal works is astoundingly complex, and arguably abstract. How are musicians and listeners to come close to and understand this music? We believe that the idea of speechlessness plays an essential

role in understanding contemporary music. Two works are used to illustrate this idea; "temA" by Helmut Lachenmann (\*1935), and the opera "Prima...ins innere" by Chaya Czernowin (\*1957). Both pieces deal with speechlessness as subject matter and compositional-structural material. Music of the post-modern era is marked by a fear, whether justified or not, of extinction. It's highly intellectual and challenging aesthetic poses many dangers. The greatest and most obvious danger is that listeners may feel speechless or unable to make out what the music is trying to "say". As we leave an inter-subjective understanding of music and the world through language or verbal communication, we leave a mentality which dominated for hundreds of years, and this is difficult, no doubt, for listeners. Moreover, not only is there a difficulty or one might even say rupture in "communication" between the composer and listener, but also for interpreters of new music. Musicians who are classically trained may have difficulties recognizing the "meaning", interpreting and performing works of contemporary composers. This thesis is also an attempt to make a theme which has been significant in composition of the last 70 years more accessible to them.

### Theory set to work in practice

The practical part of this master project is concerned with exactly the above mentioned dilemma; How does one interpret new music? The central focus is realization of a piece of modern music. This musical interpretation is set, however, within the framework of a transdisciplinary method. Image, text and sound (contributed by a musician, photographer and theorist) share one blueprint - the piece "temA" by Helmut Lachenmann in graphic (score) and acoustic form. All three "interpretations" come together to form a new artistic product where this core is no longer apparent. In the process possible relationships between acoustic moments, structural elements of the piece, photos and miniature were reflected. I provide the musical interpretation. First, the significance of the piece's individual moments and main themes are explored, while generally considering its place in 20th Century music discourse. The demands on the vocalist are completely new, as a broad palette of sound production techniques ranging from a scream to incomprehensible whisper. This expansion of vocal technique includes the "rendering speechless" of the singer, in that words are bereft of their verbal-semantic meaning, and manipulated to become purely acoustic moments - thus, having a new purely musical meaning. It is an oscillation between the Sprachlichung and Entsprachlichung of verbal language and musical language.

How are these sounds represented in the score? How much of a composer's intention is communicated in the score, where is there space for liberties? I attempt to find as many diverse, but meaningful, interpretations of sounds from the piece as possible. Additionally, other sounds as inspired by the piece are seen in a new light. Parts and the whole come into play: each acoustic moment must be seen as a part of the greater structure, and changing one moment effects the entire character of the piece. The possible interpretation are endless. One example is the rendering of a section of "temA" which has a decidedly violent character, and changing the focus to the erotic undertone of that passage. The end product is a collection of varying musical moments whose essence has been interpreted and reinterpreted so that new dimensions are visible. Variations on a musical moment is the focus of some clips, while for others it is the relationship to a photo or text. Ultimately, the very diverse moments are sewn together to create a new whole. This final version inquires: Does the musical interpretation still portray the spirit and intention of the piece?

# Der Einbruch des Unheimlichen: Hermeneutische Reflexion als ästhetische Praxis

Oliver W. Villiger  
Splicing Translations 3

Drinnen

**Reich geschmückte Wände umspielen den Saal, bleiben,  
bis das Licht in verhüllter Dauer sie blendet.  
Kein Brocken der Nacht bleibt im Jetzt stehen,  
von dem der Morgen der Ferne erzählt.**

(Miniatur aus dem hermeneutischen Bericht)

Hermeneutische Reflexion führt ein Paradox mit sich, wenn sie nicht umhinkommt, eine diskursive Versicherung der Verständigung darüber abzulegen, was es an diskursiv nicht einholbarem Sinn zu bergen gilt, wenn sie ihrem Geltungsanspruch nur dann gerecht werden kann, sofern sie sich in ihrer Artikulation gleichzeitig negiert. Hermeneutische Reflexion gerät in einen Widerspruch, da sie sich durch ihre Verlautbarung von ihrem eigenen darin verteidigten Verstehensideal entfernt.

Wie kann es ihr gelingen, diesen Status produktiv zu überführen, ihm eine Form zu geben? Muss sie nicht ein Format zu begründen versuchen, in dem sie sich selbst transzen-

diert? Eine Transzendierung, die sie gerade als Frage nach der Sprache, der Sprache hermeneutischer Reflexion im integrativen Bezug ästhetischer Praxis angehen kann? Hermeneutische Reflexion als ästhetische Praxis, eine transdisziplinäre Herausforderung, die ihren Ausgang in einem Setting fand, das die Frage nach Bedeutungsmöglichkeiten des Nichtsprachlichen in der Figur des Unheimlichen einfindet und innerhalb der Disziplinen Hermeneutik, Fotografie und Musik zur Verhandlung stellte. Das Unheimliche markiert einen Bruch, indem es Innen und Aussen, Subjekt und Objekt in Spannung setzt: Eine Spannung, die das Format trägt und weitergibt, als hermeneutische Reflexion in verstehenspraktischer Perspektive.



### Disziplinärer Hintergrund

Die Masterarbeit stellt eine transdisziplinär ausgerichtete Weiterführung eines Befundes dar, der sich als Fazit aus einer Arbeit ergab, wo ich bereits die hermeneutische Frage stellte, wie darüber gedacht werden kann, was es heisst, Kunst zu verstehen. Dabei versuchte ich den als positive Verstehenslehre anzusehenden Ansatz Hans-Georg Gadamer mit der negativen Perspektive des Dekonstruktivismus Jacques Derridas zu verbinden. Daraus ergab sich eine Ausgangslage, die ich hier aufnahm und als transdisziplinäre Herausforderung weiterverfolgte: dass nämlich hermeneutische Reflexion an einem bestimmten Punkt ihren selbst begründeten Geltungsanspruch nur einlösen kann, wenn sie in ein Verhältnis zur Kunsterfahrung tritt, sich aber dadurch gleichzeitig von ihrem eigenen darin verteidigten Verstehensideal entfernt.

Eine wesentliche Erkenntnis aus der Gegenüberstellung war, dass das von Gadamer in «Wahrheit und Methode» entfaltete Ideal des Kunstverstehens nicht gelingen kann, zumal er Bedingungen setzt, die nicht gegeben sind und jedes Erfahrungsmoment von Alterität und Nichtverstehen methodisch zurückgewiesen wird: Eine Zurückweisung, die der Erfahrung von Kunst zuwider läuft und eine Kunstideologie exponiert, deren Dogmatismus mit dem darin verankerten phänomenologischen Wahrheitsverständnis zusammenfällt. Ich recurriere hier auf eine Schlüsselkategorie der Gadamerischen Ästhetik, auf die ich mich wesentlich stütze und deren Bedeutung ich als eigentümliche Ambivalenz herausstellte. So ist das Unternehmen letztlich Verteidigung in der Verschiebung und Neuverhandlung dieser Kategorie. Es ist dies die Kategorie der «ästhetischen Nichtunterscheidung», die ich gerne als «unverstellte Unmittelbarkeit» übersetze, zumal damit die lebensweltliche Bedeutung herausgestellt werden kann, die Gadamer damit im Sinn hatte. Die entscheidende Voraussetzung dafür ist aber, dass nichts Trennendes da sein darf, nichts, das uns von der Kunst und ihrem Spiel, in das wir hineingezogen werden, trennt. Es ist dies das Ideal eines selbstverständlichen Umgangs mit Kunst und einer Klarheit, die von der Kunst bzw. ihren Werken selbst ausgeht, worin das Ideal als Fiktion eines gleichsam absoluten Innens der Kunsterfahrung hervortritt. Die Ambivalenz liegt darin, dass im Ideal einerseits ein Verstehen von Kunst verteidigt wird, das attraktiv ist, das andererseits aber unter Bedingungen steht, die es als reflexives Sprachmoment exponieren und damit als «ästhetische Unterscheidung» verunmöglichen. Das «unmittelbare Sprechen» der Kunst, so das paradoxe Postulat der Argumentation, braucht Sprache, die das heraussetzt und Verständigung darüber ermöglicht, was Kunst an «sprachlosem Sprechen» mit sich führt. Das Reflexive, das Gadamer aus der Kunsterfahrung gerade ausschloss, wird zu einem Konstituens von Verstehen in der Ambivalenz des Ideals der «ästhetischen Nichtunterscheidung».

### Der Einbruch des Unheimlichen

Es ist die Widerständigkeit der Kunst, die dem hermeneutischen Ideal der «ästhetischen Nichtunterscheidung» zuwider läuft und das Unheimliche einbrechen lässt, wenn wir darunter im äusseren Sinne einer Unheimlichkeitserfahrung das plötzliche Aufscheinen einer Widerständigkeit verstehen, die uns affiziert und herausreisst aus der Vertrautheit, der «Heimlichkeit», gleichsam jener «Seinsgründigkeit», die Gadamer so am Herzen lag: Noch Wortgeschichtlich bricht das Unheimliche mit dem Sein, wenn wir uns das altgriechische Wort für Sein, «Ousia», das in seiner ältesten Schicht auf das Häusliche, das Gadamer mit «das Anwesen», die landwirtschaftliche Liegenschaft, [...] ein Haus oder ein einzelner Hof» übersetzt, in Erinnerung rufen. Doch verbirgt sich im Unheimlichen eine tiefere Etymologie, die Freud im Rekurs auf Schelling erblickte und die die einfache Opposition heimlich/unheimlich aufhebt: «Also heimlich ist ein Wort», so Freud in seinem 1919 veröffentlichten Aufsatz «Das Unheimliche», «das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt.» Und so verweist das Unheimliche auf etwas «Heimliches», das hervorgetreten ist und darin eine «Heimlichkeit» markiert, die ein Aussen mit einem Innen ins Verhältnis setzt und, so die verfolgte Interpretation, darin in die Hermeneutik zurückzuspiegeln vermag. Das Unheimliche lässt sich als Verstehensfigur dahingehend bestimmen, dass es die herausgestellte Ambivalenz des Ideals der «ästhetischen Nichtunterscheidung» da betrifft, wo es mit der Widerständigkeit der Kunst zusammenfällt, ein reflexives Moment exponiert und im Aspekt der Wiederkehr Verstehen in einen schwebenden Zustand überführt, der auf Sprache verweist und dennoch nicht auf ihrer Ebene aufgelöst werden kann. Das reflexive Moment der Widerständigkeit behält einen Rest an Resistenz, an dem das Wiederkehrende seinen gleichsam «unsagbaren» Ort in der Verteidigung der «unverstellten Unmittelbarkeit» erhält. Eine Verteidigung, die als rezeptive Verstehensbedingung auf Sprache verweist, die die hermeneutische Reflexion aufnimmt und in der herausgestellten begrifflichen Zuspitzung des Unheimlichen im Spannungsfeld zwischen Widerständigkeit und Wiederkehr zur interpretativen Verhandlung stellt. Das Unheimliche wird zu einer Interpretationsfigur, die in der Integration der Widerständigkeit der Kunst Verstehen in ein Zwischen überführt, an dem es sich realisiert.

### Zusammenhang von Theorie und Praxis

Wenn die Widerständigkeit der Kunst die eigentliche Herausforderung für das hermeneutische Verfahren darstellt und darin in einen Übersetzungszusammenhang mündet, so gilt es ein Format zu begründen, in dem die Reflexion selbst als Teil des Übersetzungszusammenhangs in Erscheinung treten kann. Und so kann die «Wirkungsmechanik» der dem Unheimlichen eigentümlichen Verhältnissetzung von Aussen und Innen als eine Schnittstelle herangezogen werden, worin ein verallgemeinerndes Aussen theoretisch-diskursiver Begründung mit einem konkretisierenden Innen ästhetischer Praxis in der Weise der dem Unheimlichen inhärenten Spannung verbunden wird. Das so gewonnene «Format» stellt auf einer weiteren Ebene das zur Verhandlung, was es als hermeneutische Vermittlungsarbeit in die Waagschale zu werfen hat: als ein Bericht, der das in der konkreten Auseinandersetzung sprachlich heraussetzt, was dem Verstehen als Verführung gilt, die Widerständigkeit der Kunst, die in der Bestimmung auf das Unheimliche in Verstehen zurückzuspiegeln vermag, wenn wir bereit sind, so legt es die Hermeneutik nahe, uns von der Kunst etwas sagen zu lassen, sie sprechen zu lassen, in der Weise eines «Sprechens», das die Sprache in der Vermittlung ihrer Komplementarität integriert.

### Hermeneutische Reflexion als ästhetische Praxis

Und so verfährt das Innen: ist Reflexion in der Bewegung des Unheimlichen zwischen Verstehen und Nichtverstehen, ist Verhandlung der Ambivalenz des Ideals der «unverstellten Unmittelbarkeit» als Herausstellung und Verinnerlichung. Die Sprache trägt und gibt zurück, ist Verständigung im Moment des Zwischen der Ambivalenz. Hermeneutische Reflexion wird konkret, gewinnt die Verinnerlichung in der Auseinandersetzung am Gegenstand ästhetischer Praxis und ist dennoch Abstraktion, indem sie die Ambivalenz des Ideals im Allgemeinen zu vollziehen versucht. Ich nenne das einen hermeneutischen Bericht, der sich als hermeneutische Reflexion darin legitimiert, dass er die Konkretion zum Massstab der Artikulation des Allgemeinen macht. Hermeneutische Reflexion als transdisziplinäre Herausforderung verstehe ich als Transzendierung des philosophisch getragenen Diskurses über die Bedeutungshaftigkeit der Kunst, die als Bedeutungsmöglichkeit des Nichtsprachlichen herausgestellt wird, an deren Einlösung sie als Paradoxie ihrer eigenen Voraussetzungen arbeitet. Und es ist die Komposition «temA» von Helmut Lachenmann, die im transdisziplinären Setting eine Setzung markiert, an der ich das Format in kooperativer Auseinandersetzung mit den disziplinären Feldern Musik und Bild entlang führte und die Konkretion als «Interpretation» realisierte.

# Ist die Flötistin da?

Von der Schallquelle zur Performerin

Musik ist zum Hören gedacht. Sie ist nicht zum Sehen gemacht. Grundsätzlich ist die ganze klassische Musikpraxis darauf ausgerichtet. Auch wenn es etwas zu sehen gibt, wie bei einer Oper oder einem Schauspielstück mit Musik, sitzen die Musikerinnen und Musiker im Orchestergraben oder sind sogar durch ein Tonband ersetzt. «Ein Text kann lügen, ein Körper erzählt die Wahrheit», hat ein Schauspielprofessor mir gesagt (und gezeigt). Im Schauspiel ist diese Behauptung sehr einsichtig und sogar eine Voraussetzung für diese Kunst. Was würde es aber heissen, wenn man sie auf die Musik überträgt? Man könnte lange darüber diskutieren und sich viele interessante Fragen stellen: Kann Musik überhaupt lügen? Was ist in der Musik der Text? Ist es die Partitur oder die klingende Realität an sich? Was ist der Körper? Die Spieltechnik, der Klang, oder ist sogar alles Musikalische körperlich? Solche Fragen eröffnen für mich ein Feld, in dem noch wenig gesetzt ist. Ein Raum also, der zum Experimentieren einlädt. Und zu was werde ich als Interpretin, als Flötistin, wenn ich diese Perspektive einnehme? Es gibt verschiedene Künstlerinnen und Künstler, die sich dem Zusammenspiel von Körper und Klang in der Musik

Klaasje Nieuwhof

gewidmet haben, wie zum Beispiel Karlheinz Stockhausen oder Xavier LeRoy, um Beispiele aus der Musik und dem Tanz zu nennen. Doch wo sind die wirklich gelungenen Beispiele? Oft macht das einseitige Training es klassischen Musikerinnen und Musikern schwer, die notwendige Präsenz und Aussagekraft zu erreichen. In meiner Masterarbeit erkunde ich für mich die Möglichkeiten der performativen Aspekte von Musik, indem ich Musikerinnen und Musiker choreografiere oder die Präsenz der Interpretinnen und Interpreten in den Vordergrund stelle. Ich arbeitete mit Komponisten, Sprecherinnen, Tänzern oder Schauspielerinnen zusammen, ausserdem hatte ich Schauspiel- und Tanzunterricht, um in meiner Arbeit und im Zusammenspiel von Klang, Körper, Sprache und Bewegung eine bühnenreife Qualität zu erreichen. Als eines der Resultate habe ich eine einstündige Aufführung im Tanzhaus Zürich entwickelt. Diese Performance setzte sich aus sehr verschiedenen Stücken mit jeweils anderen Körper- und Klangverhältnissen zusammen, die fast ausschliesslich durch Musikerinnen und Musiker gespielt wurden.



# Bewegte Musik – Tönende Choreografie



Die Performance zwischen Klang, Körper, Bewegung, Tanz, Theater wurde im Tanzhaus Zürich aufgeführt und bestand aus den folgenden Teilen:

## Eine stumme Choreografie für Musikerinnen und Musiker

Bewegungsgestaltung: Klaasje Nieuwhof

Körper sind da, Klang ist abwesend. Musikerinnen und Musiker führen, ohne Klang oder Instrument, einen Bewegungsablauf auf, der aus Elementen aufgebaut ist, die ihnen als Musiker innewohnen. Es geht nicht um das Mimen von Spiel, sondern um die musikalisch-tänzerisch belebten Bewegungsabläufe der Spieltechnik und die inneren Impulse des Musizierens. Musik spricht durch die Körper, ohne dass sie klingt.

## «Next to Beside Besides #5» für verstärktes Piccolo solo Komponist: Simon Steen-Andersen (\*1976), komponiert 2003/2006

Der Körper macht den Klang. Spezifische Körperbewegungen werden in diesem Stück im Spiel eines Instrumentes so weit in den Vordergrund gerückt, bis es kaum noch zum Klingen kommt und elektronisch verstärkt werden muss. Im Stück wird die Positionierung von Kopf und Händen am Instrument, die üblicherweise nur Mittel zum Zweck sind, zur aktiven Spieltechnik. Dadurch wird die gängige Spielweise des Piccolos so gut wie unbrauchbar, die Herangehensweise an das Instrument ist eher vergleichbar mit derjenigen an ein Streichinstrument: eine choreografische Übersetzung von Spielgesten. Hier spricht die Bewegung der Körper, der Klang ist seine Begleiterscheinung.

## «De Mares Imaginados» für Flöte solo Komponist: Pedro Alvarez (\*1980), komponiert 2010

Der Körper spielt, der Körper verstummt. Klang und Stille wechseln sich brüsk ab; die Interpretin muss dazu eine Beziehung entwickeln. In der Komposition ereignen sich plötzliche Stillen, die verfremdend, unromantisch wirken und ein grosses Gewicht bekommen. Zwischen den Stillen erklingen vogelartige Melodien und mechanisch tönende Strukturen. Da sich die Musik den Linien herkömmlicher Dramaturgie verweigert, erfordert sie von der Spielerin viel körperliche Kraft und Präsenz. Der Körper pendelt zwischen reiner Präsenz und klanglicher Repräsentation.

## Largo aus dem Konzert C-Dur für Piccolo Komponist: Antonio Vivaldi (1678–1741), komponiert vor 1729

Klang und Körper tanzen zweistimmig. Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters ist in erster Linie Tanzmusik, die sich im Fall dieses Largos in einem ruhigen Sechachteltakt bewegt. Die Musik verhält sich also eigentlich schon von sich aus tänzerisch, und diesen Tanz braucht die Spielerin nicht zusätzlich zu zeigen. Zum Stück ist nun ein zweiter, realer Tanz der Interpretin hinzugefügt. Zusammen tanzen sie ein Duo, die Tanzstimme verhält sich dabei kontrapunktisch, kommentierend zur Musikstimme. Der Körper der Spielerin wird zum Tanzpartner der Musik.

## Neues Werk für Flöte, E-Gitarre, Sprecher und Megaphon Komponist: Ricardo Eizirik (\*1985), komponiert 2012, Uraufführung

Körper und Klänge werden hier zu Personen, es geht nicht um Tanz, sondern um Theater. Das Stück kann als reines Musiktheaterstück bezeichnet werden. Die Spielerinnen und Spieler werden zu Bühnenfiguren, die durch ihr Klingen und Handeln zueinander in Beziehung kommen. Thematisch werden Machtverhältnisse reflektiert, in denen das Zusammensein mit Anderen verhindert, sich äussern zu können. Die Texte, die durch einen Schauspieler gesprochen werden, stammen aus Interviews mit Musikern und sind Antworten auf die Frage: «Wie tönt Armut?» In diesem Stück sind musikalischer Klang und theatral-körperliche Handlung in die szenisch agierende Komposition integriert.

## «Mekka» für Flöten, Lupophon und Kontrabass Komponistin: Rena Gely (\*1977), komponiert 2012, Uraufführung

Tänzerische, theatrale und klangliche Handlungsweisen der spielenden Körper werden in diesem Musikstück in neue Mischungsverhältnisse gebracht. Das Zentrum der Komposition ist ein einziger Ton, zu denen die Musikerinnen und Musiker auf verschiedene Arten in Beziehung treten. Man erinnere sich an das Bild der Pilger in Mekka: Ein schwarzer Würfel, die Kaaba, wird von weissen, bewegten Punkten umkreist, bisweilen auch von schwarzen oder farbigen. Aus der Ferne wirkt es als fast unbewegliches, sich nur leicht veränderndes Bild. Bewegt man sich darauf zu, erkennt man plötzlich: Es sind Menschen, viele Menschen, die ständig in Bewegung sind. Das Bild ist zugleich statisch und bewegt. Diese zweidimensionale Wirkung wird im Stück durch die Choreografie und die Musik vermittelt.

## Komposition Nr. 1 «Dona Nobis Pacem» für Piccolo, Tuba und Klavier Komponistin: Galina Ustwolskaja (1919–2006), komponiert 1970/71

Stillstand: dieses Stück erscheint als der unbewegliche Teil des Programms. Es verweigert jede Ausschweifung; es ist dort angekommen, wo es sein will – und bleibt dort stehen. Die erschütternde Intensität der Musik erzeugt auch bei den Zuhörenden eine gewisse Erstarrung: aus Angst, Stauen, Sprachlosigkeit. Dieser Zustand hat Ähnlichkeiten mit archaisch-religiösen Erfahrungsräumen. Scheinbar paradox swingt die Musik wie ein Tanz: Bewegung im Stillstand.

## Musik aus dem Off, Flöte solo

Klang ist da, der Körper ist abwesend. Musik klingt, doch die Spielerin ist Off-Stage. Die Körperlichkeit ist nur hörbar, und der Tanz wird der Vorstellungskraft des Zuhörers überlassen.

# Violence. My Home. My Family

Ein Dokumentarfilm und eine  
Videoinstallation zum Thema  
häusliche Gewalt in Indien

Im Herbst 2010 initiierte und realisierte ich in einem Frauenhaus in Indien eine Theaterprojektwoche zum Thema der häuslichen Gewalt. In dieser Woche inszenierten sechs von häuslicher Gewalt betroffene Frauen unter der Anleitung einer indischen Theaterpädagogin ein Theaterstück. Darin arbeiten die Frauen ihre Lebensgeschichten auf und machen erste Schritte in Richtung eines Emanzipationsprozesses, der sie aus ihrer Gewaltspirale herausführen könnte. Am Ende der Woche führten sie das Stück den Dorfbewohnerinnen und -bewohner einer benachbarten Gemeinde vor und diskutieren es ausführlich mit ihnen. Ich habe diese Woche mit der Kamera begleitet und mit den Protagonistinnen regelmässig Interviews geführt. In diesen Gesprächen sind Zeichnungen entstanden, die die Lebenssituationen der Frauen verdeutlichen. Zeichnen und Theaterspielen habe ich in diesem vielsprachigen Projekt als zusätzliche Kommunikationsmittel eingesetzt, um damit die Verständigungsmöglichkeiten zu verbessern. Ich habe versucht, die künstlerischen Ausdrucksformen mit der gesprochenen Sprache auf Augenhöhe zu bringen, als Alternativsprachen quasi, die alle mehr oder minder sprechen und verstehen. Aus dem rund vierzigstündigen Filmmaterial habe ich in der Schweiz einen Film und eine Videoinstallation gemacht. Der Film gibt die Theaterprojektwoche fast protokollartig wieder. Sein erstes Ziel: Die Frauen möglichst authentisch zu zeigen, sie «sichtbar» zu machen, sie sprechen zu lassen und ihnen zuzuhören. In der Videoinstallation setze ich

Claudia Pfäffli

mich mit den Tücken dieses Unterfangens auseinander und versuche der Mehrperspektivität des Themas auf die Spur zu kommen. Dabei werden verschiedene Beziehungsebenen problematisiert und befragt: die Frage der Geschlechterrollen in Indien, die Dimensionen der Gewaltspirale, die Probleme des Postkolonialismus, die Thematik der ständig anwesenden Kamera und die Grundsatzfrage nach den Problemen, die sich durch die Beziehungen zwischen einem Industrie- und einem Schwellenland ergeben. Konkret haben mich die folgenden Fragen durch den gesamten Prozess begleitet: Ist es möglich, diese Frauen sichtbar zu machen? Wenn ja, wie? Wenn nein, warum nicht? Habe ich als privilegierte Schweizerin die Möglichkeit zu verstehen, was in Indien geschieht? Und kann ich es anderen verständlich machen? Wozu? Und: Ist häusliche Gewalt privat oder öffentlich? Was ist dieses Private, was das Öffentliche? Welche Rolle spielen die Medien? Was sind die Grenzen und Möglichkeiten des Berichtens über häusliche Gewalt aus fremden Kulturen – im Besonderen aus ehemals kolonialisierten Ländern? Und dann ist da die eine Frage, die für Videoinstallation und Film gleichermaßen gilt: Es ist mein Anspruch, mit dieser sensiblen Thematik in dieser heiklen Konstellation anständig und reflektiert umzugehen. Kann das gelingen?

Filmpremiere:  
Sonntag, 3. Juni, 11 Uhr, im Kino Riffraff 4, Neugasse 57–63, Zürich

ZHdK  
Zürcher Hochschule der Künste  
Master of Arts in Transdisziplinarität  
S. 19/24  
Am Projekt beteiligte Disziplinen  
Film  
Theater  
Kunst- und Theaterpädagogik  
Claudia Pfäffli  
www.pfaefflifilm.com  
Geboren im Luzerner Hinterland,  
lebt und arbeitet in Zürich.  
Seit 2005 freie Projekte in den Bereichen  
Theater/Video/Texte.  
Seit 1997 Video-Editorin für diverse  
Fernsehsendungen.  
Ausbildungen  
2010 Fachjournalismus, MAZ,  
Schweizerische Journalistenschule, Luzern.  
2007 Kunsttherapie, SIS,  
intermodale Kunst- und Ausdruckstherapie, Zürich.  
1997 Bildende Kunst- und Ausdrucks-  
Schule für experimentelle Gestaltung, Zürich.





**«Die Frauen mit den Kameras sind unsere Freundinnen. In ihrem Land haben sie ähnliche Probleme wie wir hier. Sie möchten verstehen, was genau in Indien geschieht.»**

Gayatri, Betroffene und Protagonistin im Film «Violence. My Home. My Family» (Dritte v.l.), mit den anderen fünf Protagonistinnen des Theaterstücks und der Theaterpädagogin unmittelbar nach der Aufführung des Theaterstücks im Nachbardorf.



**«Wir haben heute der ganzen Welt gezeigt, was bei uns Frauen und Kindern angetan wird. Sie (die Nachbarn) müssen verstanden haben, dass sie das nicht tun dürfen.»**

Die Mitorganisatorin Celine anlässlich der Eröffnung der Konferenz von häuslicher Gewalt betroffener Frauen im Frauenhaus der Hilfsorganisation Vimochana, Südindien 2010. Aufführung des Theaterstücks im Nachbardorf.



# Transform

Eine Aufführung als  
transdisziplinäres Experiment

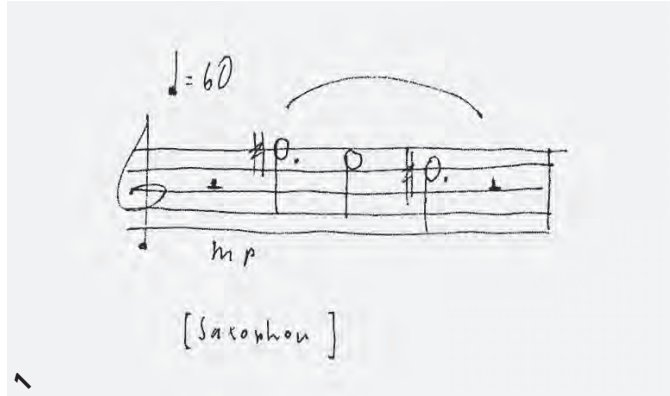
Die Performance «Transform» ist der Versuch, **Christoph Gallio** **Publikum (die Experten des Alltags)** sowie **Komponistinnen und Komponisten (die Experten der Kunstrichtung Musik)** in einem transdisziplinären Sinne gleichwertig zu behandeln. Experten des Alltags, die sich in ihrem alltäglichen Leben zwischen High und Low bewegen, vermischen sich mit Experten der Neuen Musik, die sich – auch heute noch – traditionsgemäß im Bereich des High, der E-Musik verorten. In einer Werkstattatmosphäre soll High und Low transformiert, unkenntlich gemacht und aufgelöst werden. Die Zurücksetzung oder Auflösung von Hörgewohnheiten soll für Insider und Outsider zugleich und zeitgleich neue Erfahrungen im Umgang mit Neuer Musik ermöglichen. Die Frage «Für wen komponieren sie eigentlich?» (Hansjörg Pauli, 1971) ist für mich als Musiker bis heute relevant. Viele Komponistinnen und Komponisten der Neuen Musik haben einen politischen Anspruch, finden mit ihren Werken aber oft nur ein kleines, eingeweihtes Publikum. Dies steht in einem Widerspruch, dem ich immer wieder mit Unbehagen begegne. Die Performance «Transform» ist der Versuch, musikalische Darbietung, Information als Zuspiel und Rezeption als Publikumsbefragung zusammenzuführen.



## Vorgeschichte

«Transform» versteht sich als Sequel des Projektes «Soziale Musik», das 2010 realisiert worden ist ([www.soziale-musik.ch](http://www.soziale-musik.ch), [www.vexer.ch](http://www.vexer.ch)). Beim multifunktionalen Produkt «Soziale Musik» ging es um die Problematik der Trennung von Produzent und Rezipient. Es wurde versucht, diese Grenze durch ein (Kompositions-)Spiel aufzubrechen und zu verwischen.

Das Bühnenprojekt «Transform», das im Dezember 2011 im Vortragssaal der ZHdK aufgeführt wurde, versucht Aussagen, die durch eine Reihe von Interviews mit Komponistinnen und Komponisten unserer Zeit gewonnen wurden, Neue Musik und das Publikum in einer neuen Aufführungsform auf angewohnte Weise zusammenzuführen.



## Vorbereitung

In einer Vorbereitungsphase wurden aus allen Altersgruppen eine Komponistin und neunzehn Komponisten aus der Schweiz, aus Deutschland, Brasilien und Südafrika in sechzigminütigen Interviews befragt. Die Fragen kreisten um das Politische in der heutigen Neuen Musik, die Motivation der Komponistinnen und Komponisten, die Beeinflussung der kompositorischen Arbeit durch aktuelle politische Ereignisse, um das Publikum und etablierte Aufführungsorte und mögliche Alternativen.

## Musik und Originaltonzuspiel

Die in der Performance live gespielte Musik stammt von den interviewten Komponistinnen und Komponisten. Es sind Zwölfsekundenminiaturen für Sopransaxophon, die eigens für «Transform» geschrieben worden sind. Über ein Zuspieldband werden Sequenzen aus den Interviews im Originalton in den Saal gespielt. Die Auswahl der Antworten und Bemerkungen erfolgt nach subjektiven Kriterien. Sie versucht, zwischen den einzelnen Aussagen eine Spannung herzustellen, die zu weiteren Fragen anregen soll. Material zum Weiterdenken. Text wird zu Musik.



## Publikum

Während der Performance richtet sich ein Schauspieler mit einem Mikrophon an das Publikum. Er stellt ausgewählten Zuhörerinnen und Zuhörern ähnliche Fragen, wie sie in den Interviews auch den Komponistinnen und Komponisten gestellt worden sind. Die Aussagen des Publikums werden aufgezeichnet und in den Saal zurückgespielt. Durch das Einbeziehen des Publikums als Akteure löst es sich gleichsam auf; zumindest hat es eine Doppelrolle inne, ist Akteur und Rezipient in einem.

## Performance

Neue Musik ist in ihren Strukturen oft komplex. Die Möglichkeit des mehrmaligen Hörens in einer Livesituation ist selten. Die Performance arbeitet stark mit Wiederholungen, mit Loops. Die Wiederholung bietet Chancen, Verpasstes nachzuholen und Gehörtes nochmals zu hören. Auch die Möglichkeit, Aussagen der Urheber der live gespielten Musik mehrmals hören zu können, ist gegeben. Durch die Gleichzeitigkeit von Musik, Originaltoninformation und Publikumsbefragung nähert sich die Performance dem Modus des Alltäglichen, in der die Überlagerung verschiedener Informations- und Wahrnehmungsebenen permanent eine Rolle spielt. Die Musik, ein Block von sieben Minuten, wird mehrmals wiederholt. Auf einer zweiten Ebene ertönen die Originaltonzitate, die einen Loop von zehn Minuten bilden. In dieser Gleichzeitigkeit wird das Publikum von einem Moderatoren befragt. Die Antworten werden gesampelt und von einem Samplingspezialisten in den zeitlichen Ablauf gespeist. Auch die Livemusik wird aufgenommen, gesampelt und langsam in den Kreislauf der Performance einverleibt.

## Transformation und das Neue

Die Transformation erfolgt durch die Gleichzeitigkeit, die Überlagerung dreier Ebenen, die mit der Zeit und am Ende der Performance in eine dreischichtige Samplesequenz als Loop mündet.

Das Resultat dieser Herangehensweise, Musik als Prozess zu verstehen, der Widersprüche, Überlagerungen, Abgrenzungen und Bezugnahmen ermöglicht und widerspiegelt, wird ein musikalisches sein. Eine Polyphonie, die Mitwirkende, Publikum und Aufführende nach einer Phase der gemeinsamen Aktivität zum Publikum des gemeinsam Hergestellten werden lässt.

Musik, Information und Rezeption werden zu etwas Neuem vereint, das sich verselbständigt und zu einer neuen Komposition wird.

## Beteiligte:

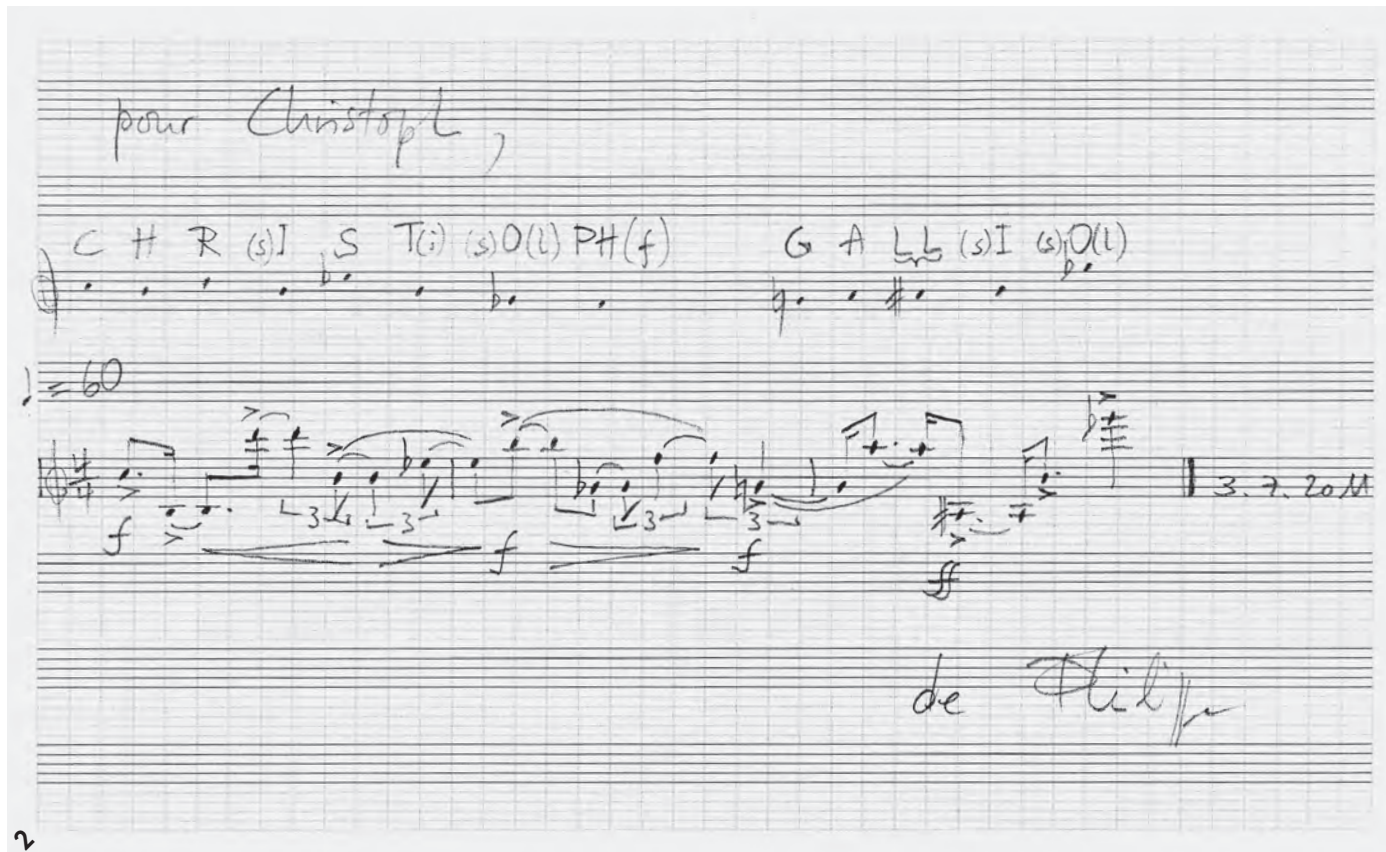
Tobias Gerber Sopransaxophon  
René Peier Schauspiel  
Raimund Vogtenhuber Livesampling und Elektronik  
Publikum Alltagsexperten  
Christoph Gallio Sopransaxophon und Konzept  
Sebastian Hofmann Mix

## «Transform» auf YouTube:

<http://www.youtube.com/watch?v=OSqW8MLC-bl>

## Komponistinnen und Komponisten:

Dietrich Eichmann  
Ricardo S. Eizirik  
Beat Fehlmann  
Walter Feldmann  
Hans-Peter Frehner  
Jürg Frey  
Dominique Girod  
Rico Gubler  
Edu Haubensak  
Francesco Hoch  
Max Eugen Keller  
Martin Lorenz  
Daniel Mouthon  
Philippe Racine  
Michel Seigner  
Annette Schmucki  
Dieter Schnebel  
Urs Peter Schneider  
Alfred Voster  
Alfred Zimmerlin

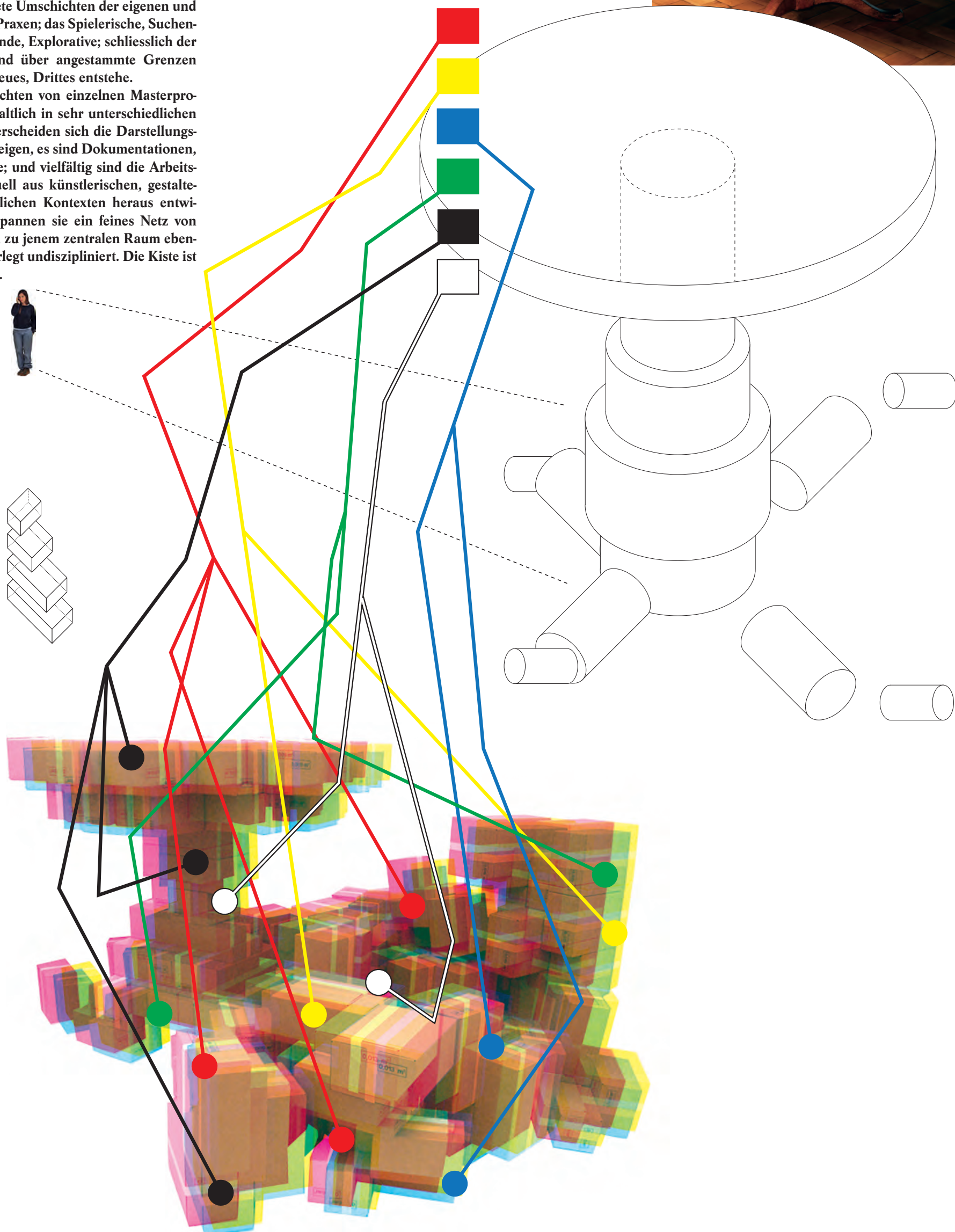




Die Kiste mit den bunten Klötzchen ist ausgeleert. Das Spiel, die Konstruktion kann beginnen. Das Ziel kann sein, eine Ausstellung zu bauen: Einen Tisch, ein Tor, ein Bild, einen Gedanken. Auf dem Weg dahin entsteht aber plötzlich mehr: Anderes, Unvorhergesehenes, der Anschein eines Tempels, Besseres, bisweilen auch einfach ein Chaos. Eine Einladung zum Weiterbauen.

Modulare Bauweisen spielen mit der Illusion, dass mit ihnen alles konstruierbar sei, abhängig nur von der Geschicklichkeit des Konstrukteurs, der Konstrukteurin. In unserem Fall: man baue einen zentralen Raum, der etwas davon repräsentieren will, was den nun abschliessenden Studierenden wichtig schien: Das stete Umschichten der eigenen und fremden Denkweisen und Praxen; das Spielerische, Suchende, doch auch Konstruierende, Explorative; schliesslich der Dialog auf Augenhöhe und über angestammte Grenzen hinweg – auf dass etwas Neues, Drittes entstehe.

Man baue, zweitens, Ansichten von einzelnen Masterprojekten: Sie halten sich inhaltlich in sehr unterschiedlichen Regionen auf; ebenso unterscheiden sich die Darstellungsformen, in denen sie sich zeigen, es sind Dokumentationen, Produkte, Prozesseinblicke; und vielfältig sind die Arbeitsweisen, die sie je individuell aus künstlerischen, gestalterischen oder wissenschaftlichen Kontexten heraus entwickeln. Doch gleichzeitig spannen sie ein feines Netz von Bezügen und Geschichten, zu jenem zentralen Raum ebenso wie untereinander. Überlegt undiszipliniert. Die Kiste ist ausgeleert: eine Einladung.



ZHdK  
Zürcher Hochschule der Künste  
Master of Arts in Transdisziplinarität  
Abschluss 2012  
S. 23/24  
Diplomausstellung  
Konzept und Szenographie  
Nicole Henning, Frank Hyde-Arthwi  
Studierende Master Transdisziplinarität  
Konzeptionelle Begleitung  
Basil Rogger, Sonke Gau, Irene Vögeli  
Bauten  
Werkstatt Museum für Gestaltung,  
Herausgeberin und Veranstalterin  
Zürcher Hochschule der Künste  
Departement Kultur, Museen und Vermittlung  
Master of Arts in Transdisziplinarität  
Limmatstrasse 47, CH-8001 Zürich  
<http://trans.zhdk.ch>



Beobachtungen

zu Nähe

und Distanz

da?

Flötistin

Ist die

Transform

Somalia»

«Out of

Das Projekt

Speechlessness

in Music

«Splicing  
Translations»