

The Empress of Sound - 5 Soli für/von Alvin Lucier

Verena Eitel (Berlin)

Im Dezember 2009 fand im Rahmen von SOLOLALA, des 5. Internationalen Solo-Festivals Berlin unter der Leitung und Konzeption von Gregor Hotz, die Reihe *The Empress of Sound*, eine Hommage an Alvin Lucier, einer der Pioniere der Experimentellen Musik der 60er Jahre, statt. Fünf Solo-Stücke des Komponisten und Klangkünstlers Lucier wurden zu diesem Anlass von fünf Performerinnen neu interpretiert. Ihnen gegenüber stand die Solo-Reihe *The Man with the Horn*, die sich dem Saxophonspiel und fünf seiner männlichen Interpreten widmete. An fünf aufeinander folgenden Abenden wurden die Solo-Stücke Luciers jeweils in Kombination mit einem Saxophon-Solo in den sophiensaealen Berlin aufgeführt. In der Reihe *The Empress of Sound* performten Fernanda Farah (*Hymn*), Yvonne Harder (*Bird and Person Dying*), Adeline Rosenstein (*The Only Talking Machine of its Kind in the World*), Antonia Baehr (*I Am Sitting in a Room*) und Steffi Weismann (*Music for Solo Performer*). Für die technische Realisierung aller Performances war Sukandar Kartadinata verantwortlich, das Sound Design betreute Kassian Troyer. Das Lichtkonzept entwarf Ruth Waldeyer zusammen mit Florian Bach und Bruno Pocheron. Das SOLOLALA Festival war eine Produktion des ausland Berlin und der sophiensaele Berlin.

2011 feierte Alvin Lucier seinen 80. Geburtstag. Die folgende Interview-Collage widmet sich ihm, dem Festival und seinen PerformerInnen und versucht mit Vielstimmigkeit auf das Solo zu antworten.

Gregor Hotz' und Ruth Waldeyers Beiträge entstammen einem Email-Interview. Das Interview mit Antonia Baehr, Steffi Weismann und Sukandar Kartadinata führten Barbara Büscher und Verena Eitel im Dezember 2011. Die Statements der Performerinnen zu ihren Interpretationen wurden auf der Homepage des ausland Berlin anlässlich des SOLOLALA Festivals veröffentlicht.

Gregor Hotz: In der Konzeption des Festivals ging es um die Konfrontierung zweier Arten von musikalischem Selbstverständnis: das Saxophon/die Saxophonisten stehen für die erzählerische, ich-fixierte und absolut individualistische Herangehensweise. Luciers Performances stehen für den vom künstlerischen Ego befreiten Ausdruck. Emotion contra Wissenschaft. How to tell a story oder how to let a story be told. In der schwarz-weißen Gegenüberstellung wird aber auch klar, dass es Gemeinsamkeiten gibt – Luciers Konzepte haben auf viele Improvisatorinnen großen Einfluss gehabt.

Fünf Frauen für die Interpretation der Lucier-Stücke einzuladen war eine programmatische Entscheidung. Es ging darum, ein Gegengewicht zur "Machosphäre" des (Jazz-)Saxophons zu haben. Und ich will prinzipiell kein SOLOLALA mehr veranstalten, bei dem mehr Männer als Frauen auftreten.

Ich wollte, dass Alvin Luciers Stücke nicht von Musikern, sondern von Performern mit einem starken Bezug zur Musik interpretiert werden. Ich hoffte damit die performativen Qualitäten seiner Stücke mehr herauszuheben. Die Konzeption des Lichts, die ebenfalls auf die Stücke einging, betonte eine visuelle Ebene, die Lucier (so glaube ich zumindest) nicht so wichtig ist.

Wir haben die Performances gemeinsam erarbeitet – mit allen Beteiligten, also auch den Lichttechnikerinnen Ruth Waldeyer, Florian Bach und Bruno Pocheron und den

Tontechnikern Kassian Troyer und Sukandar Katardinata. Es war großartige Team-Arbeit, die mir sehr viel Spaß gemacht hat. Und nebenbei einen weiteren interessanten Aspekt des Solo-Spiels verdeutlicht hat, nämlich den, dass es gar kein Solo gibt.

Verena Eitel: War das SOLOLALA Festival für euch die erste Begegnung mit Alvin Lucier oder gab es zuvor schon Berührungspunkte? Und macht es aus eurer Perspektive einen Unterschied, ob es schon eine Vorgeschichte gibt?

Antonia Baehr: Bei mir gab es keine Vorgeschichte. Ich kannte das Buch [Alvin Lucier: *Reflections/Reflektionen*. Edition MusikTexte] und natürlich die berühmteren Stücke, aber ich hab mich nicht langjährig mit Alvin Lucier auseinandergesetzt.

Sukandar Kartadinata: Geht mir genauso. Ich kannte auch viele Stücke von ihm, auch in verschiedenen Varianten. Aber ich hab ihn auch nie persönlich getroffen.

Steffi Weismann: Das war bei mir auch so. Ich kannte vor allem die Instrumentalstücke und die Sachen, bei denen es um Raumwahrnehmung geht. Aber ich habe zuvor noch kein Stück von ihm selber interpretiert.

S. K.: Ich hab ihn mal in den 90er Jahren am STEIM^[1] gesehen. Da war ein großes Stück Ehrfurcht mit dabei, ich hab gedacht, so eine Größe, den quatscht man jetzt nicht mal so an.

S. W.: Seit wann hattest du Kontakt zu Nicolas Collins?^[2] Denn er war ja sozusagen die Schnittstelle zu Alvin Lucier und ihr habt sehr viel zusammengearbeitet.

S. K.: Ich war Mitte der 90er Jahre drei Jahre am STEIM. Während dieser Zeit hat dort auch Nic Collins Programm gemacht. Und er hat alle seine New Yorker Freunde mal eingeladen, auch Alvin Lucier.

V. E.: Alvin Lucier hat seine Stücke als eine Art Partituren, als präzise schriftliche Notationen formuliert, die 1995 in dem Buch *Reflections. Interviews, scores, writings 1965-1994*.^[3] erschienen sind. Habt ihr euch intensiv mit diesen schriftlichen Notationen auseinandergesetzt oder eher mit Videoaufzeichnungen seiner Performances von ihm selbst oder von anderen Künstlern? Gab es da einen prägnanten Referenzpunkt oder Ausgangspunkt für eure Arbeit?

A. B.: Da kommen wir gleich zu einer heißen Frage. Ich komme ja eher aus dem Bereich Choreografie, Theater oder Performance. Der Unterschied zwischen diesem Bereich und dem musikalischen Bereich ist, dass Stücke gespielt werden, weil es eben Partituren gibt und weil es diese Aufführungstradition gibt und auch einen Kanon. Im choreografischen Feld wie auch im Performance-Bereich, im feministischen Performance-Bereich, gibt es im Moment sehr viele Re-enactments. Und ein Re-enactment ist nicht das gleiche wie ein Stück zu interpretieren. Wenn Stücke im Tanzbereich rekonstruiert werden, also z. B. Stücke aus den 80er Jahren, gibt es zuerst das Stück, dann wird es in Laban-Notation umgeschrieben und dann wird es neu-interpretiert, also re-enacted. Und das ist natürlich etwas ganz anderes, als wenn es zuerst die Partitur gibt, dann die Interpretation und dann die Aufführung folgt.

S. W.: Ist es dann strenger und näher am Original? Im Falle von Lucier gibt es ja den Text und dieser lässt einen gewissen Spielraum, weil er in seiner Beschreibung nicht bis in das letzte Detail hineingeht.

A. B.: Da wird sofort klar, dass es Werktreue im Tanzbereich nicht geben kann. Weil der Körper gealtert ist. Vieles können zwei unterschiedliche Körper nicht auf gleiche Weise machen. Du kannst nicht jemand anderen reproduzieren. Du kannst dich nicht selbst reproduzieren, wenn du älter geworden bist.

S. W.: Aber ein bestimmtes Timing oder die Bewegungsabläufe, wie genau werden die dann reproduziert?

A. B.: Es ist möglich. Aber es kann dazu führen, dass es wie eine Maske wird, wie eine "gebotoxte" Erfahrung. Ein Stück ist ja mehr als die Oberfläche. Und das ist auch interessant, dass vieles vom Video abgenommen wird und Video ist ja flach, zweidimensional. Dadurch wird es zu etwas anderem. Und hier hatten wir eben dieses Buch und die Konvention, dass man sagt, das Stück, das Werk, ist der Text.

Barbara Büscher: Hier stellt sich also noch stärker als bei klassischer Musik die Frage, ob das Werk der Text ist oder die Aufführung oder ob es sogar die drei Bereiche – den Text, die Aufführung und die technische Umsetzung – umfasst, in jeweils neuer Form. Luciers Texte sind ja letztendlich eine Handlungsanweisung und weniger eine Partitur, die ja vielmehr eine Abstraktion einer Handlungsanweisung ist.

Ist eine abstraktere Form der Vorgabe, eine klassische Partitur oder Laban-Notation, offener oder einschränkender für den Interpreten als ein Text, wie es ihn bei Lucier gibt?

S. K.: Für mich ist die Frage interessant, ob die Aufführungspraxis der letzten Jahrzehnte schon Teil des Stücks geworden ist. So, wie man es die letzten Jahre aufgeführt hat, könnte auch immer eine Referenz dafür sein, wie man es zu machen hat. Das haben wir nicht gemacht, sondern wir sind wieder ganz an den Anfang gegangen und haben uns tatsächlich nur die Anweisungen angeschaut und haben dann ganz neu gedacht. Von Null an.

B. B.: Kann man präzisieren, durch was sich eine solche Aufführungspraxis auszeichnet?

S. K.: Ich kann es vor allem für das Stück, das ich mit Steffi gemacht habe, sagen. Es war für jedes der fünf Stücke anders. Manche werden so gut wie nie aufgeführt. *Music for Solo Performer* oder *I am sitting in a Room* werden ja sehr häufig aufgeführt. Bei *Music for Solo Performer* haben die technischen Limitierungen der ersten Jahre die damalige Aufführungspraxis sehr geprägt. Die Grundidee ist, Alphawellen vom Gehirn abzunehmen. Ich kenne die originalen Schaltpläne und die Filter, die dort verwendet wurden, sind eigentlich viel zu simpel um tatsächlich Gehirnwellen zu dedektieren. Was dazu geführt hat, dass die ganze Idee des Stücks auch so doppeldeutig geworden ist, weil man gemerkt hat, nur die Hirnwellen als Motor des Stücks zu nehmen reicht nicht aus. Man braucht den Menschen am Mischpult, der im Verlauf des Stücks dirigiert, was passiert. Was fast soweit geht, dass man sagen könnte, der Mensch am Mischpult ist der eigentliche „Solo Performer“ und der, der auf der Bühne sitzt, liefert nur die Gehirnwellen bzw. das Spannungsfeld dazwischen.

S. W.: Das Stück ist zumindest ein Duo.

S. K.: Ist es ein Duo oder sind es zwei Solisten? Wer ist der Solist?

**Alvin Lucier: *Music for Solo Performer*
for enormously amplified brain waves and percussion (1965)**

The alpha rhythm of the brain has a range from eight to twelve hertz, and, if amplified enormously and channeled through an appropriate transducer, can be made audible. It can be blocked by visual attention with the eyes open or mental activity with the eyes closed. No part of the motor system is involved in any way. Control of the alpha consists simply of alteration of thought content - for example, shifting back and forth from a state of visual imagery to one of relaxed resting.

Place an EEG scalp electrode on each hemisphere of the occipital, frontal, or other appropriate region of the performer's head. Attach a reference electrode to an ear, finger, or other region suitable for cutting down electrical noise. Route the signal through an appropriate amplifier and mixer to any number of amplifiers and loudspeakers directly coupled to percussion instruments, including large gongs, cymbals, tympani, metal ashcans, cardboard boxes, bass and snare drums (small loudspeakers face down on them), and to switches, sensitive to alpha, which activate one or more tape recorders upon which are stored, pre-recorded, sped-up alpha.

Set free and block alpha in bursts and phrases of any length, the sounds of which, as they emanate from the loudspeakers, cause the percussion instruments to vibrate sympathetically. An assistant may channel the signal to any or all of the loudspeakers in any combination at any volume, and, from time to time, engage the switches to the tape recorders. Performances may be of any length. Experiment with electrodes on other parts of the head in an attempt to pick up other waves of different frequencies and to create stereo effects. Use alpha to activate radios, television sets, lights, alarms, and other audio-visual devices.

Design automated systems, with or without coded relays, with which the performer may perform the piece without the aid of an assistant.

[Original Prose Score taken from Alvin Lucier: *Reflections*. Köln 1995. Edition MusikTexte]



Steffi Weismann's Statement about *Music for Solo Performer*

Our making of Lucier's *Music for Solo Performer* went ahead with extensive preparations and technical research. The performance itself, however, is very open to the moment and demands nothing but deep relaxation. When I wrote the concept of the piece, I instantly loved that antagonism and welcomed the challenge to reduce my performative activities to a minimum. While working out my interpretation I slowly learned to be aware of my mental activities. I acquired a sensitivity for subtle changes in tension and the ability to switch the state of my brain from beta to alpha and back again. Nevertheless, the outcome is not completely controllable. This makes the live act quite thrilling.

Sukandar Kartadinata and I decided to create a real solo version of the piece that will go without the aid of an assistant who usually channels the brainwave signals to particular speakers and instruments. That means that parameters like the occurrence, length and intensity of the alphawaves will be detected in real-time and disseminated randomly through a multichannel system to ten vibrating objects placed in the wide space. All sounds will be generated as amplified live-signals from the 4 electrodes that are placed on my head. [...]

S. K.: Unsere Herangehensweise war auch durch den aktuellen Stand der Technik begründet. Man kann ja durchaus Gehirnwellen dedektieren und wir haben es wirklich auf die Spitze getrieben und haben gesagt: Wir wollen sie sehen und wir haben sie auch gesehen. Und wir konnten sie dedektieren. Und daraufhin haben wir gesagt, wir machen das Stück jetzt so, wie es in den Notationen beschrieben ist und der Techniker macht im Verlauf des Stücks gar nichts.

B. B.: Dann ist also die Idee der Aufführungspraxis, dieser Tradition – so wie ihr sie als Folie beschrieben habt –, dass man es möglichst genau macht in Bezug auf die historischen Aufführungen?

S. K.: Genau. Und daher hatten viele Leute damit Probleme, weil sie gesehen haben, das ist jetzt komplett anders und ist das jetzt deswegen "falsch".

S. W.: Für mich war es wichtig - und ich glaube auch für die ganze Gruppe, ein Stück weit das Gesamtwerk von Lucier kennen zu lernen, seine Haltungen und Intentionen zu verstehen. Wir haben uns jedoch weniger damit beschäftigt, wie die Stücke schon aufgeführt wurden, wobei wir uns die Aufzeichnung von *Music for Solo Performer* von Lucier aus den 60er Jahren schon angesehen haben. Wir wollten diese Linie nicht ignorieren, aber wir wollten auch keine früheren Aufführungen wiederholen, sondern eigene und heutige Interpretationen finden.

S. K.: Ich bin nun einmal Techniker und wenn ich merke, etwas geht technisch nicht auf, stachelt mich das an, mich damit auseinander zu setzen. In diesem Falle Gehirnwellen tatsächlich dedektieren zu können.

S. W.: Meine Aufgabe war hierbei in diesen Entspannungszustand zu gehen, in dem die Alphawellen überhaupt erst wahrnehmbar gemacht werden können. Wenn sie nicht herausgefiltert werden können, dann ist das eine reine Pose. Ich habe nicht diese Geste gemacht, die Hand an die Stirn gelegt, wie es Alvin Lucier gemacht hat. Aber ich habe mich speziell mit Techniken der Selbsthypnose darauf vorbereitet in diesen Entspannungszustand zu kommen.

S. K.: Diese Geste stört, weil sie die Muskeln anspannt und dann die Gehirnwellen durch die Muskelspannungen überlagert werden. Das macht Lucier nur um zu illustrieren.

S. W.: Es ist ein Hinweis für das Publikum: "Schaut hier hin!" Für das Publikum ist es natürlich hilfreich, weil man merkt, es geht um Meditieren oder etwas ähnliches.

A. B.: Ich fand, du musstest die Geste nicht machen, da man sah, dass du dich konzentrierst und du diese Geräusche "erzeugt" hast. Und das Interessante ist, dass diese Dramaturgie dann nicht vom Willen gesteuert ist und das hat funktioniert. Einmal hat ein Zuschauer gehustet oder so und das brachte deine Alphawellen sozusagen "durcheinander", man hat nichts mehr gehört.

S. W.: Das stimmt, es kam so ein ironisches "Aha" von einem Zuschauer zu Beginn des Lichtwechsels, das hat mich tatsächlich kurz irritiert. In den letzten fünf Minuten der Aufführung gab es einen Wechsel von den Klängen zu der Lichtmatrix an der Decke. Das Stück hat also in der Stille geendet und man hat die Impulse der Alphawellen nur noch durch das Licht wahrgenommen.

Ich konnte den Klang auch nicht auf ein bestimmtes Instrument hin steuern. Es war für mich immer überraschend, welche Klänge und aus welcher Richtung sie kamen.

A. B.: Es geht ja gerade darum, dass dein kreativer Wille ausgeschaltet wird und die Alphawellen das Stück bestimmen.

S. W.: Ein "flow of consciousness", der einfach abläuft.

Ruth Waldeyer: Das SOLOLALA-Lichtfeld bestand aus 64 x 100 Watt Glühbirnen, die in einem 8 x 8 Raster angeordnet waren und einzeln angesteuert werden konnten. Es hing leicht abgeschrägt (hinten tiefer als vorn) in der Bühnenmitte über den PerformerInnen.

Uns war daran gelegen, ein für das Festival durchgängiges Lichtkonzept zu schaffen, deshalb das gleiche Setting für alle: das Lichtfeld, sowie ein simples Vorder- und Rücklicht, in dem alle Stücke stattfanden, sowie die Soli-Kompositionen. Vor dem Festival gab es eine Ausschreibung an LichtdesignerInnen, ein Solo für eine der Glühbirnen zu entwerfen. Intensität, Rhythmus und Länge des Solos waren komplett freigestellt. Diese Soli wurden zu Beginn des Festivals simultan gestartet und liefen als Loops bis zum Ende durch. Die Phasenverschiebung bedingt durch unterschiedliche Längen der Soli bewirkte, daß der Zyklus sich erst nach einem Zeitraum x wiederholen würde und sich so das Gesamtbild permanent verändern würde. Soli wurden von Peter Freeman (UK), Jan Fedinger (FI/NL), Maika Knoblich (D), Jan van Giesel (B), Holger Friese (D), Conrad Noack (D), Mona Jas (D) und uns beigesteuert.

Im Laufe des Prozesses stellte sich heraus, dass diese Licht-Soli für die meisten Stücke zu unruhig waren, deshalb wurde das Licht gemeinsam entwickelt: z. B. für Antonia Baehr mathematisch zeitbasiert, bei Steffi Weismann wurde das Licht von ihren Gehirnwellen gesteuert(realisiert von Sukandar Kartadinata), für Adeline Rosenstein und Fernanda Farah dramaturgisch unterstützend.

Das Licht war im Gesamtkonzept der Aufführung ein gleichberechtigter Teil. Im Prozess gab Gregor Hotz den Impuls, nach einem einleitenden Treffen begannen die KünstlerInnen und Florian Bach und ich unabhängig zu arbeiten und trafen uns dann wieder, nachdem wir unsere jeweiligen Konzepte entwickelt hatten, um gemeinsam an den Stücken zu arbeiten und sie zur Aufführung zu bringen.

Florian Bach, Bruno Pocheron und ich kooperieren in zahlreichen Projekten, in genau diesem Falle gab Bruno Pocheron die Ursprungsidee (das Lichtfeld). Danach wurde das Licht von Florian Bach und mir gemeinsam entwickelt.

Alvin Lucier: *The Only Talking Machine of its Kind in the World*

for any stutterer, stammerer, lisper, person with faulty or halting speech, regional dialect or foreign accent or any other anxious speaker who believes in the healing power of sound (1969)

Ask friends to design a delay-system in the form of a totem pole, mandala, labyrinth, tree or any other visual configuration.

Talk to an audience through a public address system for a long enough time to reveal the peculiarities of your speech. After the peculiarities of your speech have been revealed, your friends may begin building the tape delay system into which your speech, tapped from the public address system, is fed. Talk, during the building of the tape-delay system, about that which will best reveal the peculiarities of your speech; but from time to time read from a text or tell a story of a people, real or imagined, who have not had or do not have now any idea about anxious speech. Continue talking after the completion of the tape-delay system until, due to the annihilation of the peculiarities of your speech by the tape-delay system, anxiety about your speech is relieved or it becomes clear that the tape-delay system is failing and will continue to fail to bring this about.

[Original Prose Score taken from Alvin Lucier: *Reflections*. Köln 1995. Edition MusikTexte]



Adeline Rosenstein über *The Only Talking Machine of its Kind in the World*

"... one of the crucial ideas is, that you don't make personal decisions ..." Alvin Lucier [4]

Keine persönliche Entscheidung treffen, welches ein Glück!

Nichts weiter tun (mit der Stimme oder der Körperbewegung) als flüchtige, aber dennoch vorhandene akustische Phänomene zu verstärken; in den technischen Gegebenheiten unterzutauchen und diese Phänomene sich entwickeln zu lassen, nichts weiter tun als das? Wie kann ich meine Dankbarkeit ausdrücken?

Nein, wiederum kein Glück gehabt.

Anfangs dachte ich noch mit *The Only Talking Machine of its Kind in the World* auf diejenige von Luciers Performances gestoßen zu sein, die am meisten Platz lässt für dieses unverdauliche Püree kreativer Fragestellungen (Struktur, Rhythmus, Dichte), auch "persönliche Interpretation" genannt, von der ich hoffte, dass sie mir erspart bliebe. Da kannte ich den Meister aber schlecht.

Was bei dieser Art Stücke Luciers sichtbar gemacht wird, ist eine beträchtliche Distanz zwischen der Performerin und der von ihr produzierten Sounds. Von da an (hat hier jemand "minimal" gesagt?) könnte man von einem Dispositiv heimlicher Komik sprechen. Die Beziehung des "Zuschauers" zum Klang ist von seiner Beziehung zur Performerin abgekoppelt; das Wechselspiel zwischen diesen beiden Beziehungen hängt nicht ausschließlich, aber in großem Maße von der Performerin ab, und bildet somit eine unfreiwillige Erzählung oder Komposition.

Dass mir das genau in dem Moment bewusst wird, in dem ich versuche, persönliche Entscheidungen zurückzuhalten und in der technischen Anordnung unterzutauchen, macht diese Darstellerin-Position zu einer der komplexesten und der witzigsten, die ich je einzunehmen hatte. [...]

B. B.: Findet sich diese Idee, den gestalterischen Willen abzustellen, auch in den anderen Stücken?

A. B.: Ja. Was wir alle festgestellt haben und alle Stücke verbindet, ist, dass die Person, die auf der Bühne sichtbar ist, die Performerin/der Performer, sich unglaublich zurücknehmen muss. Es sind Strukturen, Konstrukte, die dafür sorgen, dass das Ego sich total zurücknehmen muss. Und dennoch sieht man einen Körper, ist da ein Mensch, in diesem großen Saal in den Sophiensälen. Ich fand es

sehr klug von Gregor Hotz, dass er nur Frauen eingeladen hat, diese Stücke zu spielen. Denn wenn da ein weißer Mann steht, denkt man an Neutralität. Es ist kulturgeschichtlich so, dass wir weiß und männlich als neutral empfinden. Das kann durch gender, Kleidung, kulturellen Hintergrund gebrochen werden. Das ist deswegen so interessant, da es in diesem Musikbereich eine männliche Dominanz gibt, die nicht wirklich reflektiert wird.

Alvin Lucier: *I Am Sitting in a Room*

for voice and electromagnetic tape (1970)

Necessary Equipment: One microphone, two tape recorders, amplifier and one loudspeaker.

Choose a room the musical qualities of which you would like to evoke.

Attach the microphone to the input of tape recorder #1.

To the output of tape recorder #2 attach the amplifier and loudspeaker.

Use the following text or any other text of any length:

I am sitting in a room different from the one you are in now.

I am recording the sound of my voice and i am going to play it back in the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech. with perhaps the exception of rhythm, is destroyed.

What you will hear, then, are the resonant frequencies of the room articulated by speech.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.

Record your voice on tape through the microphone attached to tape recorder #1.

Rewind the tape to its beginning, transfer it to tape recorder #2, play it back into the room through the loudspeaker and record a second generation of the original recorded statement through the microphone attached to tape recorder #1.

Rewind the second generation to its beginning and splice it on to the end of the original recorded statement on tape recorder #1.

Play the second generation only back into the room through the loudspeaker and record a third generation of the original statement through the microphone attached to tape recorder #1.

Continue this process through many generations.

All the generations spliced together in chronological order make a tape composition the length of which is determined by the length of the original statement and the number of generations recorded.

Make versions in which one recorded statement is recycled through many rooms.

Make versions using one or more speakers of different languages in different rooms.

Make versions in which, for each generation, the microphone is moved to different parts of the room or rooms.

Make versions which can be performed in real time.

[Original Prose Score taken from Alvin Lucier: *Reflections*. Köln 1995. Edition MusikTexte]



Antonia Baehr über *I Am Sitting in a Room*

Das Stück ist von 1970. Das ist das Jahr, in dem ich geboren wurde. Wir sind beide bald 40 Jahre alt. Es werden keine Abweichungen zur Fassung von 1970 angestrebt, außer zweien. Die erste: ein technischer Apparat wird sich von Luciers "Verbalnotation" von 1970 unterscheiden. Das Tonband wird hier durch den Computer ersetzt, da dies keinen signifikanten Unterschied im erzielten Ergebnis hervorruft. Die zweite: ich bin nicht Alvin Lucier. Dieser nicht abzuleugnende Unterschied hat insbesondere auf den Schlusssatz Auswirkungen. Lucier: "I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have". Hier bezog sich Lucier auf sein Stottern. Dies ist eine Eigenschaft, die ich nicht besitze. Welche Eigenschaft hat wohl meine gesprochene Stimme, habe ich mich gefragt? Sie ist hoch. Sogar vielleicht besonders hoch. Meine äußere Erscheinung und Kleidung ist männlich. Oft werde ich in Frankreich, wo ich mich zur Zeit am meisten aufhalte, mit "Bonjour Monsieur" angesprochen. Wenn ich "Bonjour" antworte, heißt es daraufhin "Oh pardon! Bonjour Madame!!", mit häufigen Begleiterscheinungen bei der sprechenden Person, wie z.B. Kopfschütteln, Erröten, betretenes Lächeln.

Ich bin gespannt, ob dieses Experiment die Zuschreibungen und geschlechtlichen Adressierungen, die durch das Zusammenspiel von Kleidung und Stimme ausgelöst werden, aufweichen mag.

I am sitting in the same room as the one you are in now.

I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed.

What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to undo the gender attribution the pitch of my speaking voice might produce.

V. E.: Antonia, du hast bei deiner Interpretation von *I Am Sitting in a Room* den Text, wie er in der Notation von Lucier steht, an zwei Stellen leicht verändert. Zum einen den Anfangssatz, die Tatsache dass du dich im selben Raum wie das Publikum befindest und zum anderen, dass du Luciers Eigenheit seiner Stimme, sein Stottern, wie er es thematisiert, auf deine weibliche Stimme als Geschlechtermerkmal beziehst.

A. B.: Hierüber gab es große Diskussionen, da mir deswegen fehlende Werktreue vorgeworfen wurde.

V. E.: Ist das nicht genau der Punkt, an dem es spannend wird?

A. B.: Meine naive Herangehensweise war: Ich stottere nicht und dieser Raum ist dieser Raum und nicht ein anderer. Ich kann nicht schauspielern und so tun, als würde ich stottern und als wäre dieser Raum ein anderer.

V. E.: In *I am Sitting in a Room* geht es doch auch um die Spezifik des jeweiligen Raums, der zum Instrument wird, der in der Aufführung "hörbar" wird?

A. B.: Und ich fand es auch interessant, das es ein Trio war. Es ging an keiner Stelle um Selbstexpressivität, um Selbstausdruck, alle drei müssen der Sache dienen. Eigentlich sind es fünf Entitäten, die das Stück spielen: der Raum, das Publikum, Kassian Troyer, Sukandar Kartadinata und ich.

B. B.: Die Ausdrucksgestik wird ja in dieser Zeit auch in anderen Künsten durchstrichen und die Anordnung der Performer, der Technik, des Publikums zueinander wird zum Kern dessen, was hör- und sichtbar gemacht wird. Das ist dann auch eine Frage der Arbeitsweise, dass nicht der Autor/Komponist delegiert, wer was macht, sondern die Arbeit im Team stattfindet.

S. W.: Wenn es einen solchen Text gibt wie bei Alvin Lucier die Notationen, in denen er die Stücke in eine Form bringt, in eine Partitur, dann kann man den auch ernst nehmen. Er hat sich sehr genau Gedanken darüber gemacht, wie er die Stücke festhält und dann ist das eine Form von

Gebrauchsanweisung. Im Fall von *Music for Solo Performer* findet sich der Übergang von Sound zu Licht auch in der Notation. Dort gibt es den Vorschlag, die Geräuschebene auf die Lichtebene zu übertragen, das haben nicht wir uns ausgedacht. Und dann hat dies auch Priorität und sollte die erste Referenz sein, die man hat. Dann kann man sich auch der Aufführungsgeschichte zuwenden. Bei den Fluxus-Stücken ist es ähnlich, sobald es diese Form gibt, eines score oder einer Partitur, die die Künstler selber aufgeschrieben haben, ist man im Nachhinein dazu "legitimiert" anhand dessen zu interpretieren. Das ist mein Ansatz. Wenn es eine solche feste Form durch die Künstler nicht gibt und man sich an Videoaufzeichnungen oder Ähnlichem orientiert, ist das etwas anderes.

V. E.: Warum habt ihr euch für speziell diese Klangkörper in *Music for Solo Performer* – Weingläser, ein Kaffeeservice, Alufolie, Papier etc. – entschieden? Diese Gegenstände haben ja auch einen starken optischen Eigenwert.

S. K.: Das können immer andere sein. Bei den resonierenden Objekten hat man durch die Notation große Freiheit.

S. W.: Ich mag Alltagsobjekte und wollte nicht nur Schlagzeug auf der Bühne haben. Da wir viel mit Transducern, also mit der direkten Vibration gearbeitet haben, habe ich nach Materialien und Objekten gesucht, die durch Vibration sowohl klanglich als auch visuell interessante Ergebnisse hervorbringen. Ich sehe in den Dingen auch die performative oder manchmal theaterale Qualität.

A. B.: Ja, es gibt immer Entscheidungen, die getroffen werden müssen. Bei uns war dies die Frage, wo wir das "gain" reinlegen um ungefähr zu bestimmen, wie lang das Stück wird. Was wir dann nicht wirklich bestimmen konnten, da wir nicht mit dem Publikum proben konnten und das schluckt ja auch Ton.

S. K.: Und es ist sehr schwierig, so etwas nachzujustieren, während das Stück läuft. Wenn man es einmal mit dem Feedback übertrieben hat, dann ist es drin.

A. B.: Aber das mochte ich sehr. Man musste eine Entscheidung treffen, bevor das Stück gespielt wurde. Und sagen, wenn es 20 Minuten lang wird, dann ist es so, wenn es eine Stunde wird, dann ist es eben so. Es sind im Grunde genommen Experimente und das Publikum ist vielmehr Zeuge eines Experiments als ein "klassischer" Zuschauer.

B. B.: Steffi, du sagst auf der einen Seite gibt es die Handlungsanweisungen und man muss sie ernst nehmen, wenn man sich auf Lucier bezieht, und auf der anderen Seite gibt es doch eine Reihe von Entscheidungsmöglichkeiten, die Dinge, die es jedes Mal neu zu justieren gilt.

S. W.: Ja, die Entscheidungen, die man nur im Arbeitsprozess, in der Realisierung selber treffen kann. Man kann wenig theoretisch vorher entscheiden. Es ist eine Form von Prozess, der in den Proben und in der Zusammenarbeit stattfindet, du hast ja vorhin das Team angesprochen. Man kann an so einem Stück schwer alleine arbeiten.

S. K.: Um nochmals auf die Aufführungspraxis zurück zu kommen. Dadurch, dass Lucier seine Stücke oftmals selbst aufgeführt hat, wird es nochmals komplizierter. Es stellt sich die Frage, ob dies dann

auch als Teil der Partitur zählt. Es ist in diesem Fall, nicht nur irgendein Performer, der eine Partitur ausführt.

B. B.: Und was macht man mit diesem Problem?

S. K.: Für mich war das kein Problem. Ich fand es interessant, sich nur auf die schriftliche Partitur zu fokussieren, die eigene technische Herausforderung, die ich darin gesehen habe. Ich kümmere mich nicht darum, ob ein Kritiker nun meint, das ist werktreu oder nicht. Ich fand das eine interessante Performance und das zählt für mich. Aber da ist der Musiktheoretiker in mir vielleicht auch nicht so ausgeprägt.

A. B.: Da würde ich mich anschließen. Und gleichzeitig die Herausforderung einen Text, der nicht von mir stammt, der in einem Buch steht, wirklich ernst zu nehmen und das auch genau auszuführen, im Sinne des Textes. Weil man dadurch gefordert ist, sich nicht zu wiederholen, nicht zu reproduzieren, was man sowieso schon immer macht und kennt.

B. B.: Ist es also sozusagen das Gegenteil von Improvisation? Cage hat immer gesagt, er will keine Improvisation, weil das Subjektivismus ist. Wie du gesagt hast, man reproduziert das, was man sowieso schon kann und macht.

S. K.: Das ist eine interessante Frage, gerade in Berlin. Weil sich diese gesamte Echtzeitmusikszene in dem Spannungsfeld zwischen der Cage'schen Klangwelt und dem Improvisieren, das sich aus dem Freejazz entwickelt hat, bewegt.

S. W.: Und dieses Spannungsfeld kreativ nutzt um auf neue Klänge, neue Techniken zu kommen, dort wo die Offenheit der Improvisation da ist. Bei Lucier gibt es auch eine Offenheit, weil die Wahrnehmung ja im Moment stattfindet. Es hat viel mit Hören und Wahrnehmen zu tun. Und mit Präsenz. Es ist eine Reduktion da, aber eine sehr hohe Aufmerksamkeit.

A. B.: Ich glaube, es geht bei Lucier mehr darum, Selbstaussdruck zu kritisieren, weniger das Improvisieren. Wenn ich da sitze und das mache, improvisiere ich die ganze Zeit. Denn nichts tun, ist wahnsinnig kompliziert, da muss man sehr viel für tun und das ist eine Improvisation. Aber sie beruht auf keinen Fall auf Selbstaussdruck. Ich muss total mit der Sache sein. Ich muss mich vergessen, ansonsten funktioniert es nicht.

B. B.: Ist das Publikum auf andere Weise gefordert als bspw. ein "normales" Konzertpublikum. Wird das Publikum auf andere Weise adressiert?

A. B.: Ich finde, das Publikum spielt mit. Es ist ein Interpret. Bei *I Am Sitting in a Room* ist es der Raum und das Publikum.

S. W.: Aber merkt das Publikum das? Denn es gibt die verbreitete Meinung, dass es schwer ist zu sagen, ist das jetzt live, ist das vor-produziert oder nicht. An was macht sich das fest? Wie ist das spürbar?

Alvin Lucier: *Hymn*

for female dancer and amplification system (1970)

Study carefully the webs of common spiders.

Using them as models, weave snares, orbs, meshes, sheets, networks, labyrinths and retreats in such places as bushes, trees, boxes, rooms and across the tops of cities.

Use several sizes and weights of thread, silk, string, fish line, cable or any other web-building material.

Amplify the building of the web - including all sounds that result as bridge-lines are fastened, radii tightened and other tensions ascertained - by placing vibration microphones at the points and on the surfaces to which first-order foundation lines are attached or by deploying air microphones in such a way as to sense the whole environmental situation.

Test relationships by stretching, pulling, scraping and plucking.

All proportions are determined by the conventions of the particular web-style, the physical characteristics of the space and the real-time decision-making processes of the web-builder. The lengths and weights of the strands plus the density of the total construction determines the pitch and timbral structure of what could be thought as a human-scale-harp-like string instrument.

In Collaboration with Mary Lucier

[Original Prose Score taken from Alvin Lucier: *Reflections*. Köln 1995. Edition MusikTexte]



Fernanda Farah über *Hymn*

Bei *Hymn* geht es, wie in vielen Stücken von Alvin Lucier, meiner Meinung nach darum, dass das Klangphänomen, das sich in der Performance entfaltet, so klar wie möglich wahrgenommen wird.

In diesem Sinne isoliert Lucier das Klangphänomen von den Wünschen des Komponisten sowie der Performerin.

Das erste Bild, das in meinem Kopf auftauchte, während ich das Stück skizzierte, waren Dinge, die ich als Kind gebastelt habe. Ich baute immer Schiffe aus Stühlen und Wollfäden, welche durch das Wohnzimmer gespannt waren und die Möbel miteinander verbunden haben. Ich fand das Bild schön und erhellend, und dachte: 'Fertig, ich habe verstanden, welche Erkenntnis Lucier beim Betrachten von Spinnennetzen hatte.'

In Luciers Kompositionen scheint es mir wichtiger, dass der PerformerIn die Idee, die dem Stück zugrunde liegt, verinnerlicht, als dass er oder sie den Anleitungen der Partitur einfach folgt. Vielleicht sind sie deswegen so poetisch geschrieben.

Nun gut: als ich anfing, Netze zu spinnen, konnte ich kein Stück imaginieren: die Fäden klangen nicht, (das Material habe ich oft getauscht), ich konnte keine Musik hören, keine Performance sehen – ich sah nur das Netz, fertig am Ende der Arbeit. Aber woraus besteht das Stück? Irgendwann erinnerte ich mich dann daran, dass damals das Bauen der Schiffe das Spiel war und nicht das Fahren mit ihnen, nachdem sie fertig gebaut waren. Ich habe mich dann an die Stille und die Konzentration, die die Geometrie des Spinnennetzes verlangt, gewöhnt.

Klar, wenn Kassian Troyer nicht dabei gewesen wäre, um die Fäden zum klingen zu bringen, wäre es vielleicht viel zu still geblieben. [...]

S. K.: Ich wollte noch mal herausstellen, was du vorhin gesagt hast, Steffi, dass bei Lucier das Hören das Wichtigste ist. Dass der Performer selbst hört, was im Raum passiert, dass er sich auf den Raum einstellt, und nicht einfach die Noten spielt. Auch ein Geiger hört, was er macht. Aber ein Gefühl und

ein Bewusstsein für die akustische Gesamtsituation zu haben, das gehört einfach für alle Lucier-Stücke dazu.

S. W.: Da sich dann diese Konzentration des Hörens durch den Performer auch auf das Publikum überträgt. Es wird zu einem Gemeinschaftserlebnis, denn alle sind in einem Raum, in einem Moment.

V. E.: Das Publikum kann dich beim Zuhören beobachten. Ist es also ein Betrachten und Betrachtet werden? Antonia, hast du im Falle von *I Am Sitting in a Room* wiederum das Publikum beim Hören betrachtet?

A. B.: Nein, ich hab mich eigentlich ganz auf das Hören konzentriert und keine Beobachterhaltung eingenommen.

S. W.: Ich glaube, es ist auch bei allen Stücken außer vielleicht bei *The Only Talking Machine of its Kind in the World* so, dass man sich zurück nimmt, man schaut nie direkt ins Publikum. Man spricht es nie direkt an.

A. B.: Es ging darum, nicht das Zuhören zu performen, sondern wirklich zuzuhören. Und zu erlauben, dass man dabei angeguckt wird.

S. K.: Ganz stark ist das bei dem Stück *Bird and Person Dying*. Da hört man das Hören des Performers, da er die Mikros in den Ohren hat. Der Performer muss extrem darauf achten, wie er den Kopf hält, da das, was er hört, auch das Publikum hört.

B. B.: Das heißt also, das Hören ist das Zentrum. Und so auch eine andere Form der Konzentration, von der du, Steffi, vorhin gesprochen hast. Eine Konzentration, die nach innen geht. Aber es gibt keine direkte Adressierung des Publikums, sondern eine andere Form von Kommunikation.

Alvin Lucier: *Bird and Person Dyning*

for performer with microphones, amplifiers, loudspeakers and electronic sound producing objects (1975)

Route a binaural microphone system with long cables through amplifiers with limiters to one or more pairs of loudspeakers. Place an electronic bird or similar sound-producing object anywhere in the performance space. Plug it in. Set the amplifier's volume levels so that the sound of the twittering bird, picked up by the microphones, can be heard through the loudspeakers, and feedback, controlled by the limiters, occur.

Stand away facing the bird. Listen to it, wearing the binaural microphone system, a miniature microphone in each ear. Walk in very slow motion, passing the bird and/or loudspeakers, mapping the acoustic characteristics of the space in terms of the pitches, intensities, and shape of the encountered strands of feedback. Turn, dip and tilt your head to make corrections and fine adjustments and to move the sounds of the twittering bird from loudspeaker to loudspeaker. Stop from time to time to catch and hold single and multiple strands of feedback so that interactions, if any, between them and the twitters can more clearly be heard.

Search for phantom twitters, including mirror images above and below the originals, caused by heterodyning.

Use the directional properties of the binaural system to localize the phenomena for the listeners.

[Original Prose Score taken from Alvin Lucier: *Reflections*. Köln 1995. Edition MusikTexte]



Yvonne Harder's Statement about *Bird and Person Dyning*

Tickle the speakers with your ears

In the performance piece *Bird and Person Dyning*, a performer equipped with binaural headphones makes the soundscape, generated by 4 loudspeakers and a birdlike sound source set up in their centre, decipherable for the audience.

The difficulty, as often in Lucier's pieces, lies in the simplicity of the prescription that demands a great deal of precision in the execution.

I move through the space, cautiously, the binaural headphones on my head like antennas make the invisible sound waves intelligible. I oscillate between the sheer catching and amplifying of the present sound waves and the processing of sound by moving through space and sound. By slowly and carefully inclining my head I explore the point where the binaural headset, bird sound and speakers interact - as a finger explores another person's ganglions, until the ticklish body collapses by overstimulation, rolling across the floor wincing, laughing and panting.

And then back again to the utter experience of sound.

S. W.: Sukandar, du warst für uns Performerinnen die Schnittstelle zwischen den einzelnen Stücken. Könntest du deine Arbeit und die von Kassian Troyer noch mal kurz beschreiben? Gab es Stücke, in denen Kassian Troyer stärker beteiligt war und welche, in denen du weniger beteiligt warst?

S. K.: Grundsätzlich war er für den Sound zuständig und ich für die technische Realisierung. Er saß am Mischpult und ich saß am Computer bzw. ich war derjenige, der Sachen entwickelt hat. Und es war interessant in der Zusammenarbeit zu sehen, dass es jedes Mal ein wenig anders gewichtet war. Bei *Music for Solo Performer* gab es sehr viel technische Entwicklungsarbeit für mich. Das war auch das

Stück, mit dem ich mich am intensivsten beschäftigt habe, u. a. auch Platinen entwickelt habe. Und Kassian hat sich dann vor allem um die Lautstärke gekümmert.

S. W.: Er kam in diesem Fall erst in den Endproben, beim Aufbau dazu.

S. K.: Bei *Bird and Person Dying* war Kassian allein am Mischpult und hatte die Aufgabe, den Sound so auszubalancieren, dass das Stück überhaupt funktioniert. Ich habe mich nur um die Vogelstimme gekümmert, wie man die umsetzen kann. Ich habe eine Vogelstimme in den Raum gespielt, die die Performerin hört und sich dann das Feedback ergibt. Bei *I Am Sitting in a Room* ging es darum, wie man die Tonbandschleife realisiert. Das Original macht das mit zwei Tonbandmaschinen um diese lange Verzögerung hinzukriegen. Das wurde nun rein digital gemacht und ist dann eben Computerarbeit. Da habe ich live nichts gemacht und das gilt eigentlich für alle Stücke. Live musste ich nicht mehr viel machen.

S. W.: Bei *Music for Solo Performer* hast du die Abläufe live überwacht.

S. K.: Live habe ich den Ablauf immer überwacht, weil man bei einem solch komplexen technologischen Aufbau nie weiß, ob alles funktioniert. Deswegen war ich bei dem Stück auch live am meisten gefordert, weil man nicht vorhersehen kann, was kommt jetzt rein, was passiert gerade, funktionieren die Algorithmen.

S. W.: Von dir kam eigentlich die Vorbereitung und die Entscheidung mit welchen technischen Mitteln die Dinge umgesetzt werden und Kassian hat dann das Mischen des Sounds während der Aufführung übernommen.

S. K.: Ich bin immer froh, wenn bei solchen Projekten ein richtiger Soundingenieur mit dabei ist. Es gibt Projekte, bei denen muss ich das selber übernehmen und dann schwimme ich schon manchmal.

S. W.: Ja, das sind zwei verschiedene Aufgabenbereiche.

V. E.: Ich würde gerne nochmal zur Frage des Archivs und zum Thema der Werktreue zurückkommen. Könnte man es in euren Augen so sehen, dass eure Interpretationen der Stücke eine Aktualisierung, eine Fortschreibung darstellen, sowohl was den technischen Stand betrifft als auch mit einer anderen Fragestellung an das Stück heranzutreten?

Könnten eure Interpretationen so zur Referenz für zukünftige Auseinandersetzungen werden?

S. K.: *I Am Sitting in a Room* wurde ja schon in so vielen Varianten gespielt: in zwei Räumen und da wurde es dann hin- und hergespielt oder über das Telefon. Jede Soundartklasse interpretiert dieses Stück irgendwann mal als Übung. Da finde ich es schwer, eine neue Referenz zu schaffen. *Hymn* und *The Only Talking Machine of its Kind in the World* sind zwei Stücke, die sehr selten aufgeführt werden, da ist sowieso nicht von einer Referenz zu sprechen. *Bird and Person Dying* war meiner Meinung nach sehr klassisch interpretiert in seiner Aufführung. Insofern betrifft es eigentlich vor allem *Music for Solo Performer*, weil hier am stärksten versucht wurde, es neu zu machen. Es gibt zwar eine Interpretation von Nic Collins, die auch schon versucht hat, die Gehirnwellen genauer herauszuarbeiten und auch, es automatisiert ablaufen zu lassen.

Und Nic meinte auch, es ist nicht ganz so gut bei Lucier angekommen. Da hab ich natürlich überlegt, machen wir jetzt das Richtige.

A. B.: Das ist natürlich allgemein die Frage, ob man es so betrachten will, dass der Autor das Stück sieht und sagt, es war gut oder nicht. Daumen hoch oder eher runter. Seine Meinung ist natürlich interessant und macht uns wahnsinnig neugierig. Vielleicht kann man aber eher mit der Fiktion eines Autors oder einer Autorin arbeiten. Wenn ich mir das Stück als Text angucke, was würde der fiktive Autor dazu sagen, nicht der biologische.

B. B.: Wie habt ihr die Frage der Autorschaft im Programmheft gelöst?

S. W.: Lucier ist als Autor genannt, wir als Performer und Sukandar unter "Technische Realisierung".

S. K.: Es geht um die Frage, wie sehr ich mich als Techniker an der Interpretation beteiligt habe?

B. B.: Ja, und ob du dich überhaupt als Techniker verstehen solltest. Wenn man es historisch betrachtet, ein Teil dieser Composer-Performer, die ihre Instrumente selbst gebaut haben, die sind ja im Grunde beides. Da ist die Komposition auch das Bauen der Technik.

S. K.: Ich bin hier für mich noch zu keinem Schluss gekommen, wie ich das bewerten soll. Ich gehe da lustgesteuert vor und mache das, was mir Spaß macht und frage dann weniger, was ist das eigentlich, was ich hier mache.

B. B.: Auch in der Medienkunst seit den 1990er Jahren brauchen Künstler einen Partner, der die technische Realisierung übernimmt oder betreut. Handelt es sich dann nicht eigentlich um eine Gemeinschaftsarbeit? Es gibt immer wieder Wellen, in denen das thematisiert wird und dann verschwindet der Anteil der Techniker wieder in die Fußnote ... Welche Form könnte es geben um das kenntlich zu machen?

S. K.: Es ist natürlich eine Gemeinschaftsarbeit, deren Erarbeitung im Prozess stattfindet. Und die Frage ist dann, was steht im Programmheft, wie wird es dann öffentlich sichtbar. Und das interessiert mich eben gar nicht, am Ende steht das Werk, die Performance und darum geht es.

Fernanda Farah

Arbeitet im Schnittfeld Theater, Tanz und Musik. Neben ihrer Soloarbeit kollaboriert sie mit verschiedenen Künstlern. Sie ist Co-Kuratorin der Improvisations- und Performance-Reihe *LaborSonor* in Berlin.

www.fernandafarah.com

Yvonne Harder

Begann Anfang der 90er Jahre ihre künstlerische und organisatorische Arbeit als Performance-Künstlerin, Sängerin und Galeristin und gründete den Veranstaltungsort *Mutzek*, den sie vier Jahre leitete.

www.ausland-berlin.de/yvonne-harder

Adeline Rosenstein

Theaterregisseurin, Schauspielerin, Autorin von dokumentarischen Dingen. Schreibt Stücke u. a. in enger Zusammenarbeit mit Forschern der Sozialwissenschaften.

www.ausland-berlin.de/adeline-rosenstein

Antonia Baehr

Choreografin, charakteristisch für sie sind eine nicht-disziplinäre Arbeitsweise und eine Form der Zusammenarbeit, in der die Beteiligten wechselnde Positionen des Produktionsprozesses einnehmen. 2001-2003 Co-Kuratorin des *LaborSonor* in Berlin.

www.make-up-productions.net

Steffi Weismann

Künstlerin in den Bereichen Performance, Video und Klangkunst.

Siehe auch den Beitrag *FRÜHER-GESTERN-VORHER-GERADE-JETZT ...* von Steffi Weismann über ihre künstlerische Arbeit in dieser Ausgabe.

www.steffiweismann.de

Sukandar Kartadinata

Konzipiert und realisiert Musikinstrumente, die auf Mikroelektronik und Computer-Codes basieren, Musiker, studierte Informatik und Elektrotechnik, arbeitete während seines Studiums am STEIM (Studio for Electro-Instrumental Music) in Amsterdam.

www.glui.de

www.sukandar.de

Ruth Waldeyer

Lichtdesignerin, technische Leitung von Performances und Festivals. Häufige Kooperation mit Bruno Pocheron und Florian Bach so auch bei *Gangplank*, einem Netzwerk zu intermedialer Kommunikation und der Beziehung zwischen Kunst und Technologie.

www.leslaboratoires.org/en/artiste/gangplank/gangplank

Gregor Hotz

Mitbegründer des 2002 eröffneten *ausland Berlin*, einem unabhängigen Veranstaltungsraum für experimentelle Musik, Performance und Kunst. Kuratiert und produziert in diesem Kontext unterschiedlichste Veranstaltungs- und Programmreihen.

www.ausland-berlin.de

[1] Studio voor Elektro-Instrumentale Muziek in Amsterdam, siehe hierzu auch den Beitrag *STEIM Geschichten. Kurzschlüsse zwischen Klang und Körper seit den 70ern* von Andi Otto in dieser Ausgabe.

[2] Nicolas Collins ist Komponist und Klangkünstler, studierte bei Alvin Lucier Komposition und übernahm bei zahlreichen von Luciers Stücken die technische Realisierung.

[3] Lucier, Alvin. *Reflections/Reflektionen. Interviews, scores, writings 1965-1994. Interviews, Notationen, Texte 1965-1994*. Edition MusikTexte. Köln 1995. www.musiktexte.de

[4] Alvin Lucier über eines seiner Stücke für Echolot und Tänzer, im Gespräch mit Robert Ashley - "Music with Roots in the Aether", VHS 1976.

Videos

The Empress of Sound. Alvin Lucier: 5 Pieces for Solo Performer. DVD Documentation. Berlin 2009.

Videolinks

I am Sitting in a Room

<http://www.youtube.com/watch?v=mngBRKEw-Ws&feature=related>

Bird and Person Dying

<http://www.youtube.com/watch?v=nPmgrXqan0w>

The Only Talking Machine of its Kind in the World

<http://www.youtube.com/watch?v=q2PxgkiLeUU>

Hymn

<http://www.youtube.com/watch?v=vGMWkJrC858>

Music for Solo Performer

<http://www.youtube.com/watch?v=Q73ZbDhQsb4>