

KATHARINA KLEMENT

WERKSTADT GRAZ in Zusammenarbeit mit dem Institut für Elektronische Musik Graz
in collaboration with the Graz Institute of Electronic Music

Konzept/conception: Joachim Baur

Organisation/organization: Andreas Platzer

Gestaltung CD-Label/CD-label design: Josef Klammer, Andreas Platzer

CD-Befestigung/CD-holder: ©Elisabeth Kopf; Herstellung/production: Rudolf Kopf

Satz/setting: Erwin Posarnig

Foto/photography: Andreas Platzer

Druck/print: Reha-Druck, Graz

Übersetzung/translation into English: Richard Watts

Auflage/number of copies: 300

Die WERKSTADT GRAZ verwirklicht mit dem GastkünstlerInnenprogramm einen wesentlichen Grundsatz: KünstlerInnen den *Produktionsraum* zu garantieren, der für die Umsetzung von Ideen und Konzepten notwendig ist.

In Zusammenarbeit mit den Instituten und Initiativen: Kulturaustauschprogramm Deutschland, Frauenmuseum Bonn, Forum für Schmuck und Design Köln, Bananenbüro, Montevideo Amsterdam, Magazin 4, Institut für Elektronische Musik Graz, Kunstlabor Wien, Skulpturenpark Katzow, Hochschule für Gestaltung Offenbach/Medienklasse Prof. Kriesche und Ultimate Akademie konnten bisher 19 künstlerische und wissenschaftliche Leistungen in dieser Programmreihe veröffentlicht werden.

Mit der Komponistin und Pianistin Katharina Klement wurde eine Künstlerin eingeladen, die sich konsequent im *Zwischenraum* von instrumentaler und elektroakustischer Musik bewegt.

Gemeinsam mit dem Institut für Elektronische Musik der Musikhochschule Graz editiert die WERKSTADT GRAZ das Vorliegende: KATHARINA KLEMENT - CD "BRANDUNG I/II", die Partitur und den Katalog mit einem Interview von Elisabeth Vera Rathenböck.

Joachim Baur, Robert Höldrich

With its Guest Artist Programme, WERKSTADT GRAZ is implementing a fundamental principle, to guarantee artists the *production space* they require to put their ideas and concepts into practice.

In collaboration with the following institutes and initiatives: Cultural Exchange Programme Germany, Frauenmuseum Bonn, Forum für Schmuck und Design Cologne, Bananenbüro, Montevideo Amsterdam, Magazin 4, Institute of Electronic Music Graz, Kunstlabor Vienna, Skulpturenpark Katzow, Academy of Design Offenbach/Prof. Kriesche's media class and Ultimate Akademie, so far we have been able to publish 19 artistic and scientific achievements in this programme series.

The composer and pianist Katharina Klement invited to take part is an artist working consequently in the *interspace* between electroacoustic and instrumental music.

The Institute of Electronic Music of Graz Academy of Music and WERKSTADT GRAZ are co-editors of KATHARINA KLEMENT - CD "BRANDUNG I/II", score and catalogue with an interview conducted by Elisabeth Vera Rathenböck.

Joachim Baur, Robert Höldrich

STILLE.ARBEIT.MUSIK./SILENCE.WORK.MUSIC.

**Katharina Klement und Vera Rathenböck
im Gespräch
über Musik im allgemeinen und
Elektroakustik im speziellen.**

Café Ritter, Wien; am 18. Februar 1996,
nachmittags

Vera Rathenböck: Wie läßt sich eine "Komposition der 90er Jahre" in Hinblick auf Instrument und Elektronik bestimmen?

Katharina Klement: Diese Frage ist schwer zu beantworten. Prinzipiell kann man sagen, daß noch ein großer Unterschied zwischen Instrumentalkomposition und elektroakustischer Komposition besteht. Rein elektroakustische Musik, konsequent betrachtet, verwendet den Lautsprecher als Instrument und verzichtet auf Musiker, die auf der Bühne spielen.

Nun ist es allerdings auch bei Instrumentalkonzerten gängig geworden, Elektronik zu verwenden - zumindest Tonabnehmer, vielleicht Zuspieldänder oder Live-Elektronik. Man kann sagen, daß sich die Voraussetzungen für instrumentale und elektroakustische Musik langsam annähern und ich persönlich wünsche mir, daß keine Trennung mehr gezogen wird. Die zeitgenössische Musik ist heute auf verschiedenste Weise von Elektroakustik geprägt, weitaus mehr als in den vorangegangenen Jahrzehnten.

Was sind die Aufgaben, die sich für die Elektroakustik ergeben? Einerseits ist Elektroakustik vorhanden, obwohl man sie nicht wahrnimmt, weil bei einem Instrumentalkonzert nach wie vor die Aktion der Musiker mit ihren Instrumenten im Vordergrund steht. Andererseits gibt es eine Verneinung von Bühnenpräsenz.

Das große Potential der Elektroakustik sehe ich darin, wie man mit Klang umgehen kann. Abgesehen von der unglaublichen Vielfalt an Transformationen und Synthese kann ich auch instrumentalen Klängen nachspüren und in sie eindringen.

Wenn ich z.B. einen Konzertmitschnitt von György Ligetis "Atmosphères" höre, stelle ich fest, daß die Aufnahme mehr oder weniger unbefriedigend klingt. Die Unzahl fein ziselierter Stimmen bei diesem Werk könnte durch eigene Tonabnehmer, die an jedem Instrument angebracht sind, besser und differenzierter hörbar werden. Ich kann mir eine eigene Abmischung von so einem Werk vorstellen.

**Katharina Klement and Vera Rathenböck
on the topic of music
in general and electroacoustic
music specifically.**

Café Ritter, Vienna; 18th February 1996,
afternoon

Vera Rathenböck: How can a "composition of the nineties" be determined with regard to instrument and electronics?

Katharina Klement: That's a question that is hard to answer. In broad principle, we can say that there is still a vast difference between instrumental composition and electroacoustic composition. Seen from a logically consistent point of view, music that is purely electroacoustic uses the loudspeaker as an instrument and does without musicians playing on stage.

However, it has become common practice to use electronics in instrumental concerts too - at least pick-ups, perhaps mixing tapes or live electronics. The prerequisites for instrumental and electroacoustic music are slowly converging and, personally, I would like to see all distinction done away with. Contemporary music is influenced by electroacoustic music in a variety of ways, much more so than in previous centuries.

What are the tasks of electroacoustic music? On the one hand electroacoustics does exist, although we do not actually perceive it because it is always the musician with his instrument who is in the limelight in an instrumental concert. On the other hand, stage presence is negated.

I see the great potential of electroacoustic music in the way you can deal with sound. Apart from the incredible variety of transformations and synthesis I am able to trace instrumental sounds and penetrate them.

For example, when I hear a live recording of György Ligeti's concert "Atmosphères", I discover that the recording is more or less unsatisfactory. The vast number of finely chiselled parts in this work would be better audible and more finely differentiated if each instrument were fitted with its own pick-up. I can imagine a mix of this work that not only has documentary but also compositional value.

This mix, played back over a suitable installation of loudspeakers of orchestral dimensions, would probably have such an enormous acoustic presence that the question of stage

len, die dann nicht nur einen dokumentarischen, sondern einen eigenen kompositorischen Wert hätte.

Diese Abmischung, über eine dementsprechende Lautsprecherinstallation von orchesterlicher Dimension gespielt, wäre wahrscheinlich von einer solchen akustischen Präsenz, daß die Frage nach Bühnenpräsenz in den Hintergrund treten würde. Es könnte freilich eine Bühne inszeniert werden, aber das ist nicht mehr notwendig.

Damit eröffnet sich für die Elektroakustik zunächst eine übergreifende Aufgabe.

Ja, das rein technische Modell ist schon gegeben, wenn man einen Tonabnehmer einsetzt oder etwas synthetisch generiert. Ich brauche das Modell einer elektrischen Leitung, mit der ich mittels eines Verstärkers übertrage und das "letzte Instrument", den Lautsprecher, anschließe. Ich sage bewußt Instrument, da die Lautsprecher verschieden zu gestalten sind und auf die jeweiligen Wünsche angepaßt werden können. Ich kann im Design und damit im Entwurf der Form entscheiden, ob das Gewicht auf den Höhen, den Mitten oder den Bässen liegen soll. Ein Lautsprecher, der nur Bässe wiedergibt, muß eine andere Form haben als eine Hochfrequenzbox. Das ist gleich wie im Instrumentenbau und ich sehe hier eine Verbindung zur Plastik oder Skulptur.

Mit dieser plastischen Definition kommt die Komponente Raum hinzu. Ist elektroakustische Musik immer in Verbindung mit Raum zu denken?

Grundsätzlich - Musik ist ohne Raum nicht denkbar. Raum als Thema eröffnet natürlich endlos Möglichkeiten und es haben sich schon sehr viele MusikerInnen vor mir damit auseinandergesetzt. Die Veränderung von Raum oder die Veränderung des Tonortes ist in der Musik immer wesentlich. Ich zitiere damit aber auch Karlheinz Stockhausen, der den Tonort als eigenen Parameter in die Musik eingeführt hat.

Durch die Möglichkeit, Lautsprecher an jeder Stelle des Raumes aufstellen, hängen oder einbauen zu können, kommt es in der Elektroakustik zu einer neuen Formulierung von architektonischem und akustischem Raum.

Die Schallwellen loten den Raum aus und gestalten ihn auch. Wenn die Lautsprecher individuell zu gestalten sind, kann man sagen, daß

presence would be pushed into the background. Although you could, of course, stage a stage, this is no longer necessary.

This would then open up a comprehensive task for electroacoustic music.

Yes, the purely technical model already exists, using pick-ups or generating something synthetically. I need the model of an electric line with which I can transmit with the aid of an amplifier, connecting the "last instrument", the loudspeaker. I use the word instrument intentionally as the loudspeakers would have to be designed individually and adapted to the specific wishes. In designing, in the way I design the shape, I can decide whether the emphasis shall be on the trebles, the mediums or the basses. A loudspeaker that only reproduces basses has to have a different shape to a high frequency speaker. It's the same thing with instrument making, and I see a connection to plastic art or sculpture.

This plastic definition introduces the component of space. Must electroacoustic music always be perceived in connection with space?

Music is fundamentally inconceivable without space. Space as a subject does, of course, present an endless range of possibilities and a lot of musicians have already dealt with this aspect before me. Changing space or the sound site is always an important factor in music. I would also like to cite Karlheinz Stockhausen in this context who actually introduced the sound site in music as a separate parameter.

The fact that it is possible to set up, hang or install loudspeakers anywhere in a room means that architectural and acoustic space is reformulated in electroacoustic music.

Sound waves sound the depths of space and also form it. If the loudspeakers need to be designed individually, can we say that exposure to sonic waves is itself part of composition?

Yes, the concepts related to acoustic irradiation first appeared with electroacoustic music. My composition "13 Miniaturen" (13 miniatures) was conceived for eight loudspeakers and a piano. I used an eight-track tape for this, which means I distribute eight different parts in space on eight channels.

In contrast to a composition on a stereo tape that you want to divide among twenty

die Beschallung schon Teil der Komposition ist?

Ja, mit der Elektroakustik sind die Beschallungskonzepte aufgetaucht.

Meine Komposition "13 Miniaturen" habe ich für acht Lautsprecher und ein Klavier entworfen. Ich habe dazu ein 8-Spur-Tonband verwendet, das heißt, daß ich auf acht Kanälen acht unterschiedliche Stimmen im Raum verteile.

Hier ist im Vergleich zu einer Komposition auf einem Stereoband, das man auf zwanzig Boxen verteilen will, ein anderes Konzept notwendig.

Und man muß sich überlegen, wie man die Lautsprecher aufstellt. In einem Streichquartett hat die Anordnung der einzelnen Streicher ihren akustischen Sinn - für die Anordnung von Lautsprechern stellt sich diese Frage ebenso.

Sie arbeiten auch innerhalb der klanglichen Komposition mit dem Thema Raum. In den "Miniaturen" sind Klänge von "realen Räumen" zu hören. Wie führen Sie kompositorischen und realen Raum zusammen?

Ich nehme an, sie meinen mit "realen Räumen" nicht transformierte Außenaufnahmen. Solche Aufnahmen, über Lautsprecher in einem Konzertraum gespielt, sind ja damit wieder "virtuelle Räume".

In der Vielfalt an technischen Möglichkeiten stellt sich in der Elektroakustik die Frage: Wo fange ich an? Abgesehen von Beschallungskonzepten oder der Entscheidung für ein 8-, 4-, oder 3-Kanal-Stück - wie auch immer - kann und muß man beim Komponieren noch einmal mit Raum arbeiten.

Grundsätzlich bedeutet jede Klangtransformation auch eine Transformation im Räumlichen. Allein Unterschiede in der Lautstärke beeinflussen, ob man etwas als nah oder fern wahrnimmt.

Außerdem hat jeder Raum eine bestimmte Charakteristik. Dieser Raum, in dem wir gerade sitzen, ist relativ groß, mit Steinboden, man hört etwas Hall.

Das sind Komponenten, die ich auch mit Filtern und delays (Zeitverzögerung) beschreiben kann. Mit den Filtern bestimme ich ungefähr die "Farbe", d.h. das bevorzugte Frequenzspektrum des Raumes, und mit den delays, wie der Schall reflektiert wird.

speakers, this requires a different concept.

And you have to consider how you are going to set up the speakers. The arrangement of the individual strings in a string quartet makes acoustic sense - and the same goes for the loudspeakers, too.

You work with the subject of space within sound composition, too. In the "miniatures", we can hear sound taken from "real spaces". How do you bring together compositional and real space?

I suppose "real spaces" is supposed to mean non-transformed outside recordings. These recordings are actually "virtual" spaces because they are played back into the concert room by loudspeaker.

Faced with the vast range of technical possibilities that electroacoustic music offers, the question is, where do I start? Apart from various concepts of acoustic irradiation or deciding on an eight, four or three channel piece - whatever - you are forced to work with space again in composing.

Basically, each sound transformation implies a spatial transformation, too. Only differences in volume influence whether you perceive something as near or far.

Besides, each room has its own special characteristics. This room we are sitting in is relatively large, with a stone floor, there's a bit of an echo.

These are components I can describe with filters and delays. With the filters I can approximately determine the "colour", i.e. the preferred frequency spectrum of the room, and with the delays I can determine how the sound is reflected.

In a natural space there is such a complex interplay of refractions and reflections with the effect that it is virtually impossible to make an exact acoustic reproduction. But that's not what it's about anyway. It's about the principle: If I am going to represent acoustically a sound in a small muted room, I will emphasise a different frequency spectrum than in representing a big room.

I would like to explain this with the aid of a concrete example, the "Miniatur 13"; here, I mixed outside recordings with highly transformed sounds. "Miniatur 13" is the last in a series of miniatures. As a basic material, I compressed the whole "Miniatur 11" composition, squashing it from two and a half minutes

In einem natürlichen Raum gibt es so ein komplexes Zusammenwirken von Brechungen und Reflexionen, sodaß eine genaue akustische Nachbildung fast unmöglich ist. Aber darum geht es ja nicht. Es geht um das Prinzip: Will ich einen Klang in einem kleinen gedämpften Raum akustisch darstellen, werde ich ein anderes Frequenzspektrum hervorheben als in der Darstellung eines großen Raumes.

Ich will es an einem konkreten Beispiel erklären, anhand der "Miniatur 13": da habe ich Außenaufnahmen mit stark transformierten Klängen gemischt. Die "Miniatur 13" ist die letzte in der Reihe der Miniaturen. Dabei habe ich als Grundmaterial u.a. die gesamte Komposition der "Miniatur 11" gestaucht, d.h. von zweieinhalb Minuten auf zwei Sekunden gequetscht. Damit wurde eine eigene Gestalt erreicht. In der Folge habe ich das mit jeder Miniatur gemacht und so diese Kleingestalten der "Miniaturen" erhalten, die in sich wiederum sofort einen Raum entwerfen. Diese Klänge sind räumlich aber schwerer zu definieren, weil man sie nicht kennt und sie deshalb nicht orten kann. Räumliche Wahrnehmung hat ja viel mit Erfahrung zu tun. Diese Kleingestalten habe ich mit Außenaufnahmen wie z.B. der eines Kirchenraumes in Kontrapunkt gesetzt. Die kleinen Gestalten dieser transformierten Miniaturen im doppelten Sinn heben sich vom Untergrund - den Klängen des Außenraumes - wie ein Relief ab. Das waren diese zwei Ebenen für die "Miniatur 13", ein eigentlich einfaches Konzept.

Dieses Denken in mehreren Ebenen, die sich gegenseitig stützen, kenne ich aus der Literatur. Man kann hier flächig-linear an der Fiktion arbeiten, dann aber mit der Sprache ins Dreidimensionale gehen und reliefartige Spitzen setzen. Ich meine, die Textstruktur kann ein Spiel zwischen starken und schwächeren Ebenen ergeben. Die "Textgestalt" kann dem Lesenden einen Körper oder einen Raum bieten, der widerstandsfähig ist und ein eigenes Tempo entwickelt, der flexibel bleibt.

Dazu fällt mir meine Komposition "Durchgänge" ein. Das ist eine Komposition mit zwei gleichzeitig laufenden Tonbändern, die mit eingearbeitetem Gelbband abwechselnd Stille erzeugen. Die Stille ist nur selten hörbar, denn wenn ein Tonband mit Gelbband pausiert, spielt meistens das andere. Während des Arbeitens daran habe ich mir Räume bildlich

to two seconds. This gave it its own form. After that I did this with all the "Miniatures" thus creating these miniature forms that, in turn, create a new space themselves. But these sounds are more difficult to define spatially because they are unfamiliar and thus cannot be localised. Spatial perception has a lot to do with experience. I placed these miniatures in counterpoint to outside recordings for example in a church. The small forms of these transformed miniatures in a double sense stand out against the background - the sounds of the outside space - like a relief. These were the two levels of "Miniatur 13", actually a very simple concept.

Thinking in several levels that each support one another is familiar from literature. You can work with fiction in a two-dimensional linear manner and then take language into the three-dimensional sphere setting relief-like highlights. I mean, the structure of a text can produce an interplay of strong and weaker levels. The "text form" can offer the reader a body or a space that is durable and that develops its own speed and still remains flexible.

That reminds me of my composition "Durchgänge" (passages). It is a composition with two tapes running simultaneously alternately creating periods of silence with the aid of white tape. This silence is not often heard, for when one white-taped tape pauses, the other is usually playing. During this work, I pictured spaces in my mind's eye. One space of "passages" is tubular, the next is a spherical, tall structure etc. - no-one will actually hear this but these were the props of my imagination in trying to "depict" five different sound spaces tonally on tape. On the other tape you can hear a so-called "fictitious wanderer": footsteps or pulsingly metrical elements striding through these sound spaces.

When it comes to silence, we immediately think of John Cage. What made you start to deal with silence?

Of course, I have studied Cage very closely. But I don't think it was just him who left his mark on the way I deal with silence.

Personally, moving to Vienna was very important for me. At first, living in the city was a rather confusing experience for me as I had grown up with woods and gardens on the outskirts of Graz. Not having a quiet place in

vorgestellt. Ein Raum der "Durchgänge" ist schlauchartig, der nächste ein kugelförmiges, hohes Gebilde usw. - das wird niemand hören, aber es waren für mich die Krücken der Phantasie, um fünf verschiedene Tonräume klanglich auf einem Band "abzubilden". Auf dem anderen Band ist ein sogenannter "fiktiver Wanderer" zu hören: Schritte oder pulshaft metrische Elemente, die diese Klangräume durchschreiten.

Wenn man auf die Stille kommt, denkt man sofort an John Cage. Was hat Sie veranlaßt, sich mit Stille zu beschäftigen?

Cage habe ich natürlich genau studiert. Aber ich glaube, daß es nicht unbedingt nur er war, der meinen Umgang mit Stille geprägt hat.

Persönlich war für mich die Übersiedlung nach Wien ausschlaggebend. Die erste Zeit in der Großstadt war für mich irritierend, da ich mit Wald, Garten und am Stadtrand von Graz aufgewachsen bin. In Wien nirgends Stille zu haben, wo man sich zurückziehen kann, war mir eine Qual. Das hat zunächst eine verstärkte Suche nach Stille ausgelöst.

Für die Komposition "Durchgänge" habe ich zuerst den Versuch unternommen, verschiedene Stillen tatsächlich aufzunehmen. Ich bin mit dem DAT-Recorder ausgezogen, um irgendwo, wo es "still" ist, diese Stille aufs Band zu bekommen und habe dann genau die Erfahrung im Cage'schen Sinn gemacht: daß es eben nirgendwo still ist.

Im "einsamen" Wald prägten Wind, Vögel, entfernte Glocken und Flugzeuge unzählige Gestalten in den von mir gesuchten "stillen Raum". Ich suchte Kirchen auf, zu geeigneter Stunde, in der ich dort Stille vermutete. Da entdeckte ich die unterschiedliche Qualität von Innenräumen. Einmal konnte sogar ein Knacks zu einem lautstarken Ereignis werden und manchmal gab es tatsächlich gedämpfte Stille, Schweigen. Als nächstes legte ich das Aufnahmegerät in den Innenraum meines Backrohrs und in meinen Kleiderkasten. Ich glaubte, dabei vor unvermuteten Geräuschen doch relativ sicher zu sein. Ein Irrtum, denn im Moment der Aufnahme ging die benachbarte Klospülung oder der Aufzug wurde benützt.

Schließlich waren meine Aufnahmen eine Sammlung von unterschiedlichstem Rauschen und allen möglichen Profilen von "zufälligen" Klängen. Für das Stück verwendete ich

Vienna to withdraw to was sheer agony for me. That was something that initially made me start looking for silence.

The composition "Durchgänge" was my first attempt to actually record different types of silence. I set off with my DAT recorder to find a place where it was "silent", to record this silence on tape and I had this Cage-like experience, that it isn't silent anywhere.

In the "lonely" wood, the wind, birds, distant bells and aeroplanes shaped countless figures in the "silent space" I was in search of. I went to churches, at a time I expected to find silence. I discovered the various qualities of interiors. A creak could turn into a loud occurrence and sometimes there actually was muffled quiet, silence. Next, I put my recorder inside my oven and my clothes cupboard. I thought I'd be pretty safe from any unexpected noises. Wrong, because the moment the recording started, someone flushed the toilet next door or someone used the lift.

In the end, my recordings were a collection of a wide variety of noises and all sorts of profiles of "random" sounds. As I said, in the end I used white tape for this piece in order to depict the "silent spaces". There's enough going on in the room when you play back white tape anyway...

Especially in silence, steps are particularly evident as elements striding through space and time. They are illustrative of chronology, as it were. What role does time play in your work?

It's difficult to talk about space and time as easily as that.

There is no absolute space, no absolute time. You can create times in time, spaces in space. Only the relation to one another creates the measure. But the measure of time and space doesn't remain "long-short" or "high-low" but has to be conceived in a multi-dimensional manner, like a moving, constantly changing volume. I'm no mathematician so I can't give you the exact formula for it, but I am aware of this complexity in my musical work.

In one of my compositions, for example, two different times form the basic structure, always divided by clear cuts, so-called "time signals". In my written work* I have also

* Katharina Klement: Space and Music, final work in the Electroacoustic and Experimental Music course, Vienna Institute of Electroacoustic and Experimental Music, 1993

schließlich, wie schon erwähnt, Gelbband, um die "stillen Räume" darzustellen. Im Moment des Abspiels von Gelbband passiert ohnehin genau ...im Raum...

Gerade in der Stille heben sich Schritte als Elemente, die Raum und Zeit durchschreiten, besonders hervor. Sie verdeutlichen sozusagen die Chronologie. Was hat die Zeit in Ihrer Arbeit für eine Bedeutung?

Es ist schwierig, so locker über Raum und Zeit zu reden.

Es gibt keinen absoluten Raum, keine absolute Zeit.

Man kann Zeiten in der Zeit schaffen, Räume im Raum. Erst in der Relation zueinander ergibt sich ein Maß. Das Maß für die Zeit wie für den Raum bleibt aber nicht länger "langkurz" oder "hoch-tief", sondern muß mehrdimensional wie für ein sich bewegendes und sich permanent veränderndes Volumen angelegt werden. Ich bin ja keine Mathematikerin und kann das nicht genauer mit Formeln belegen, aber ich bin mir im musikalischen Schaffen dieser Komplexität bewußt.

In einer meiner Kompositionen bilden z.B. zwei unterschiedlich verlaufende Zeiten, immer durch eindeutige Schnitte, durch sogenannte "Zeitankünder" getrennt, eine Grundstruktur.

Ich habe das Thema "Raum und Zeit" in meiner schriftlichen Arbeit* u. a. auch von der philosophischen Seite her bearbeitet. Man findet unterschiedlichste Definitionen, wie z.B. die von Novalis: "...der Raum als Niederschlag aus der Zeit..."

Bleiben wir beim Raum, das kann ein Außenraum oder Innenraum sein. Doch auch der Außenraum ist letztlich ein Innenraum. Der musikalische Raum reicht, soweit ich das Signal hören kann, d.h. Klang kann Raum begrenzen.

Um ein Beispiel aus der Vergangenheit zu nennen: Der Einzugsbereich oder die Zugehörigkeit zu einer Gemeinde reichte, soweit der Klang der Kirchenglocke hörbar war. War man weiter draußen, war man sozusagen in der Wildnis. Der Einfluß der Kirche war also über die Glocke definiert, das war der Raum, in dem sie auch Macht hatte und das Zeitmaß, an dem man sich orientierte. Später kerbte sich durch die Fabriken und ihren "Lärm" ein neues Profil und Zeitmaß in die Gesellschaft ein, und die kirchliche Macht wurde durch die

dealt with the subject of space and time from a philosophical angle. There are a variety of definitions such as Novalis: "... space as a reflection of time..."

But staying on the subject of space - that can be an outside or inside space. Although, in the end, an outside space is also an inside space. The musical space reaches as far as I can hear, i.e. sound can form the boundary of space. To give an example from the past: Affiliation to a community or its catchment area extended as far as its church bells were audible. If you were further away, you were in the wilderness, as it were. The influence of the church was thus defined by its bell, this was the space in which it had power and the measure of time people oriented themselves by. Later, with the advent of the factories and their noise, a new profile and measure of time came to mark society and the power of the Church was weakened by this violation of its acoustic space.

What role does rhythm play in your work?

An important role. I like to keep to the Greek model - the unity of music, motion and body or dance. The corporeal can be found directly in rhythm, and because I devote my attention to dance myself, it is very important to me. And I have a special affinity to jazz.

There are a range of different definitions of rhythm: from a large-scale time schedule to the shortest lengths of sound.

I am not afraid of composing rhythms that get you tapping your foot and moving to the beat. For example, the "Miniatur 8" is based on constantly changing patterns on a quaver rhythm so the piece might even be suitable for a disco. Of course, it doesn't have the formal schema of a pop composition, it would be a failure on that count.

But this approach is still enticing and I can imagine composing a series of electroacoustic pieces to dance to.

That would change the role of the audience. It could become active. How do you imagine audience participation in a "normal" electroacoustic concert?

Basically, audience participation depends on the individual. "Activity" here certainly means really getting into something that is happening at that moment. An electroacoustic concert is about unfamiliar and unheard

* Katharina Klement: Raum und Musik, Abschlußarbeit zum Lehrgang Elektroakustik und experimentelle Musik, Institut für elektroakustische und experimentelle Musik Wien, 1993

Verletzung ihres akustischen Raumes geschwächt.

Welche Rolle hat der Rhythmus in ihrer Arbeit?

Eine wichtige. Ich halte mich gerne an das griechische Vorbild - die Einheit von Musik, Bewegung und Körper bzw. Tanz. Gerade im Rhythmus ist das Körperhafte direkt zu finden, und da ich mich selbst mit Tanz beschäftige, ist mir das sehr wichtig. Und ich habe eine Affinität zum Jazz.

Man kann unterschiedliche Definitionen für Rhythmus finden: Von einem groß angelegten Zeitplan bis hin zu kleinsten Tondauern.

Ich scheue mich nicht, Rhythmen zu komponieren, wo es einen im Bein juckt und man Lust auf Bewegung bekommt. Die "Miniatur 8" basiert z.B. auf sich permanent ändernden patterns, die auf einem Achtel-Rhythmus durchgehen, sodaß das Stück vielleicht auch in eine Diskothek passen würde. Es hat natürlich nicht das formale Schema einer Popkomposition, da würde es rausfallen.

Dieser Ansatz bleibt für mich aber reizvoll und ich kann mir vorstellen, einmal eine Reihe elektroakustischer Stücke zu komponieren, zu denen man tanzen kann.

Damit würde sich die Teilnahme des Publikums wandeln. Es könnte aktiv werden. Wie stellen Sie sich die Teilnahme des Publikums bei einem "normalen" elektroakustischen Konzert vor?

Grundsätzlich hängt die Teilnahme des Publikums von jedem/jeder einzelnen ab. "Aktivität" heißt hier auf jeden Fall Sicheinlassen auf etwas, das gerade passiert. In einem elektroakustischen Konzert geht es um ungewohnte und noch ungehörte Klänge. Und hat man keine aktiven InstrumentalistInnen vor sich sitzen, fehlt einem vorerst auch das unmittelbar Nachvollziehbare. Andererseits kann ich mich bei einem, sagen wir "Lautsprecherkonzert" viel intensiver auf den Klang einlassen, der "nur" aus den schwarzen Boxen kommt.

Von Pythagoras erzählt man, daß er seine Schülerschule angeblich immer hinter einem Vorhang unterrichtete, um das eigentliche Hören zu schulen.

Im gängigen Konzertbetrieb ist man immer noch mit der Guckkasten-Situation, also Publikum als Block in Richtung Bühne gelenkt, konfrontiert. In vielen Konzerthäusern sind

sounds. And when people don't have any active instrumentalists in front of them, at first they tend to feel that something is missing, something they can relate to directly and understand. On the other hand, in a "loudspeaker concert", for example, I can get into the sound much more intensely because it is "only" coming out of these black speakers.

Pythagoras is said to have always taught his pupils behind a curtain so as to train their hearing.

In conventional concerts you are always in a sort of peep-show box situation with the audience as a block directed towards and confronted with the stage. A lot of concert houses have fixed furnishings. With the "Miniaturen" I wanted to have the piano in the middle of the hall, the loudspeakers spread out like an ensemble and the audience sitting wherever they wanted to.

Does that mean that audience participation requires a special kind of concept?

Yes, and it has been that way for a long time. We can see that with Stockhausen in the fifties, he designed a spherical concert hall with loudspeakers built into the walls. Stockhausen demanded that there be special rooms for electroacoustic music, rooms you could enter as you wished, just like the galleries of fine art you find in any town. That could of course give rise to a link between the individual branches.

Today, the question as to the ideal concert room for electroacoustic music is again outdated. A lot of composers assume that it doesn't matter where a concert is held. It could be an empty factory or any other room that isn't actually a concert room by definition. And it often is. There can be no such thing as the ideal concert room for the very reason that the artists pursue very different concepts.

Nevertheless, it would be a good thing to have special venues for electroacoustic music. It would change the politico-cultural conditions. The great disdain of electroacoustic music, the reluctance to deal with it and the fear of loudness could be reduced and people could become curious.

Incidentally, the fear of loudness from loudspeakers is ungrounded because traditional instrumental concerts and applause can often reach immense volumes. But it's not easy to

Bühne und Bestuhlung fix montiert. Gerade bei den "Miniaturen" wurde von mir vorgesehen, daß das Klavier in der Saalmitte steht, die Lautsprecher wie ein Ensemble verteilt sind und das Publikum nach freier Platzwahl im Raum sitzen soll.

Heißt das, auch für die Teilnahme des Publikums wäre ein eigenes Konzept notwendig?

Ja, schon längst. Das taucht schon bei Stockhausen in den 50er Jahren auf, der selbst einen kugelförmigen Konzertsaal entworfen hatte, in dessen Wände Lautsprecher eingebaut sind. Stockhausen hat dazu gefordert, daß es eigene Räume für Elektroakustik geben sollte, die man nach jeweiligem Bedürfnis betreten kann, so wie es in jeder Stadt Galerien für Bildende Kunst gibt. Daraus könnte sich natürlich auch eine Verbindung zwischen den Sparten ergeben.

Die Frage nach dem idealen Konzertraum für Elektroakustik ist heute dennoch wieder überholt. Viele Komponistinnen und Komponisten gehen davon aus, daß es egal ist, wo man ein Konzert veranstaltet. Es könnte ein leerer Fabriksraum sein, oder ein anderer selbstgewählter Raum, der nicht als Konzertsaal deklariert ist. Und das wird auch gemacht. Den idealen Konzertraum kann es schon deshalb nicht geben, weil die Künstlerinnen und Künstler sehr unterschiedliche Konzepte verfolgen.

Trotzdem wäre es angebracht, daß es eigens für Elektroakustik bestimmte Aufführungsorte gibt. Es würde die kulturpolitischen Verhältnisse ändern. Die Mißachtung der Elektroakustik, die Berührungängste und die Angst vor Lautstärke könnten abgebaut werden, die Leute könnten Neugier entwickeln.

Die Angst vor der Lautstärke aus Lautsprechern ist übrigens unbegründet, denn in einem traditionellen Instrumentalkonzert oder beim Applaus werden oft immense Lautstärken erreicht. Aber gegen die Gewohnheit, gegen die Aura, die Sicherheit in der traditionellen Aufmachung und die Rahmenbedingungen im Konzertwesen ist schwer anzukommen.

Das heißt, die Aufgeschlossenheit des Publikums läßt sich gern vom Gewohnten der Ereignisse bestimmen?

Ja, natürlich. Es gibt Veranstaltungsorte, an denen meist ganz bestimmte Musik, sei es Jazz, Klassik oder Volksmusik aufgeführt wird und die damit Grenzen ziehen. Das Pu-

take it up with the familiarity, the aura and the security in the traditional outfit and setting of conventional concert performances.

Does that mean that audience receptiveness tends to depend on the familiarity of events?

Yes, of course. There are venues where a certain type of music is usually performed, jazz, classical music or folk music, venues that set their own boundaries. The audience becomes accustomed to this and sets its own borders as a result. It is primarily down to the organisers to mix the different branches. For me, a concert, be it instrumental or electroacoustic, is and remains a unique event of interpretation.

If electroacoustic music has such difficulties in concert performance, has it actually been recognised?

Electroacoustic music is still generally in a ghetto. People know it exists, you can't do without it, but purely electroacoustic concerts still scare a lot of people. Perhaps it is also partly to blame itself, because when there are a few concerts that aren't particularly good, people soon say: electroacoustic music is no good.

But I can object that there are also a lot of bad instrumental performances, too. Instrumental music has a longer tradition and an established status in society so that devastating appraisals are not made that quickly.

Another point is that there are no conventional scores in electroacoustic music, apart from perhaps realisation or studio scores. Someone else will hardly ever be able to understand these. Graphical notations for instrumental music could be adopted here, too. This disapproving attitude towards music that does without scores is primarily proof of how much our society is based on writing and how little on hearing.

Does the notion of interpretation still exist in electroacoustic music?

There are no interpreters in the traditional sense in electroacoustic music, particularly with tape recordings, but the interpreter is at the mixer. I have a special room for concert performances in which I arrange loudspeakers. Arranging the loudspeakers is actually the first step of interpretation. This often leads to discussions in electroacoustic circles: To what extent can you interpret a composi-

blikum gewöhnt sich und grenzt sich in der Folge auch ab. Ich kann trotzdem versuchen, unterschiedliches Publikum zu erreichen. Es liegt vor allem an den Veranstaltern, die Sparten zu mischen. Das Konzert, egal ob instrumental oder elektroakustisch, bleibt für mich das einmalige Ereignis einer Interpretation.

Wenn die Elektroakustik im Konzertwesen solche Schwierigkeiten hat, ist sie eigentlich anerkannt?

Die Elektroakustik fristet im allgemeinen noch ein Ghetto-Dasein. Man weiß, daß es sie gibt, man kommt nicht ohne sie aus, aber rein elektroakustische Konzerte sind für viele immer noch abschreckend. Vielleicht kann man teilweise von Selbstverschuldung sprechen, denn wenn ein paar Aufführungen hintereinander nicht sehr gut sind, heißt es schnell: Elektroakustik, das ist nichts.

Allerdings kann ich entgegenhalten, daß es ebenso schlechte Instrumentalaufführungen gibt. Instrumentalmusik hat aber eine längere Tradition und einen gefestigten Status in der Gesellschaft, sodaß vernichtende Urteile nicht so schnell ausgesprochen werden.

Ein weiterer Punkt ist, daß es in der Elektroakustik keine Partituren im herkömmlichen Sinn gibt, außer vielleicht Realisations- oder Studiopartituren. Diese sind für jemand anderen meistens kaum nachvollziehbar. Grafische Notationen für Instrumentalmusik könnte man auch hier hereinnehmen. Diese ablehnende Haltung gegenüber Musik, die ohne Partitur auskommt, beweist vor allem, wie sehr unsere Kultur auf Schrift fixiert ist - und wie wenig auf Hören.

Gibt es den Begriff Interpretation in der Elektroakustik noch?

In der Elektroakustik, besonders wenn man ein Tonbandstück hat, gibt es im traditionellen Sinn keinen Interpreten/keine Interpretin, aber es gibt ihn/sie am Mischpult. Ich habe einen bestimmten Raum für die konzertante Aufführung, in dem ich Lautsprecher verteile. Mit dem Anordnen der Lautsprecher beginnt eigentlich schon die Interpretation. Das führt innerhalb der elektroakustischen Kreise oft zu Diskussionen: Wie weit kann man eine Komposition durch Verteilung über die Lautsprecher im Raum interpretieren? Ansätze, die aus Frankreich kommen, lauten: "Mein Tonbandstück ist so etwas wie Material für mein

tion by arranging loudspeakers in a room? In France there are approaches that say: "My recording is something like the material for my concert. While I am sitting at the mixer, a new space-sound composition is created." Others again are more purist and say: "The composition or interpretation is already on the tape and the concert is performed with a pre-selected setting". That shows that there are many different views on this.

"You make music with pots and pans" is a popular saying. What is your music for you?

I always say, everything that is audible is music. That's hard for a lot of people to understand. People then often tend to turn to the debate about "sound" and "noise", i.e. periodical and non-periodical acoustic vibrations. The out-dated definition of music says that only a very low amount of noise in sound is acceptable, perhaps the scratching of a violin string. That's how I learnt it at school.

Of course, that is a blow to electroacoustic music.

From a purely scientific point of view, this definition has long been untenable for all sounds and noises can be broken down to sine oscillations, i.e. into a periodical movement.

What does the trend towards computers mean for electroacoustic music?

At the Academy of Music in Vienna, for example, they have renamed "Electroacoustics and Experimental Music" to "Computer Music and Electronic Media". So the future of technology is clearly going in the direction of computers here, too, today tapes are virtually out of use, all sound processing and transformation, right up to the final mix, is done on computer which is a great advantage but also involves some disadvantages.

Personally, I would prefer a professional analogue studio in many cases but it would seem that we have got to defer to technological developments, at least for the time being.

The digital view of the world is different to the analogue one. It involves the quantized scanning of phenomena, representing their individual components in an ordered series of discrete symbols. That demands certain abstract thinking. Thinking in terms of comparative physical variables - as in analogue representation - no longer does the job here. At first I had trouble with this and I felt more at home in the "analogue world".

Konzert. Während ich am Mischpult sitze, entsteht noch einmal eine eigene Raum-Klang-Interpretation." Andere sind wiederum puristischer und sagen: "Die Komposition bzw. Interpretation ist schon am Band vorhanden und mit einer einmal gewählten Fixeinstellung wird das Konzert bestritten". Das zeigt, daß es unterschiedliche Meinungen dazu gibt.

"Du machst Musik mit Kochtöpfen" meinte ein unwissender Volksmund. Was ist für Sie Ihre Musik?

Ich sage immer: Alles Hörbare ist Musik. Für viele ist das schwer verständlich. Gerne kippt man dann in die Debatte um "Ton" und "Geräusch", d.h. um periodische und nicht-periodische Schallschwingungen. Die veraltete Definition von Musik geht dahin, nur einen ganz geringen Geräuschanteil im Klang zu akzeptieren, vielleicht das Ankratzen einer Violinsaite. So habe ich es noch in der Schule gelernt.

Natürlich ist das ein Schlag gegen die Elektroakustik.

Rein wissenschaftlich ist diese Definition längst nicht mehr haltbar, denn alle Klänge und Geräusche lassen sich in Sinusschwingungen zerlegen, also in eine periodische Bewegung.

Was bedeutet der Trend zum Computer für die Elektroakustik?

An der Musikhochschule in Wien wurde beispielsweise der "Lehrgang für elektroakustische und experimentelle Musik" in "Lehrgang für Computermusik und elektronische Medien" umbenannt. Die technische Zukunft geht also auch hier eindeutig in Richtung Computer, man arbeitet fast nicht mehr mit dem Tonband, die gesamte Klangbearbeitung und -transformation bis hin zur Endabmischung geschieht heute am Computer, was teils mit großen Vorteilen, sicher aber auch mit Nachteilen verbunden ist.

Ich persönlich würde in vielen Bereichen ein professionelles Analogstudio vorziehen, aber man muß sich den technischen Entwicklungen, scheint's, vorerst fügen.

Das digitale Weltbild ist ein anderes als das analoge. Da geht es um das quantisierte Abtasten von Phänomenen, um deren Darstellung in Einzelteilen und zwar in einer geordneten Folge von diskreten Symbolen. Das verlangt ein bestimmtes abstraktes Denken. Mit einem

Does digital work with music require a special type of thought?

Yes, a computer works according to a hierarchical system and needs inputs that require the same thinking upon which the computer is based. And the fundamental principle of the computer is based on logic. I certainly would classify that as a special type of thought. There definitely are different ways of thinking the world, as we know.

Working with music and computers demands certain inputs of musical parameters in specific values, i.e. numbers. So you have to work closely with acoustics and mathematics.

Personally, I am coming to see more and more how closely linked music and mathematics are, in a wonderful context. Mathematics can be something blossoming and must not necessarily be reduced to formulae as I was taught at school. Precisely in connection with acoustics and processing music on computer this can give rise to creative work.

I have also occupied myself with basic harmonical research. Roughly speaking, this involves the idea that the whole cosmos is based on (numeric) proportions and is made perceptible by the sense by means of music. It is about the old Pythagorean definition of a science in which measure (number) and value (sound), i.e. quantity and quality, form a unified whole. Here again is the old Greek tradition of combining mathematics and music.

This has certainly influenced my work. I have always seen a connection between mathematics and music, not only in a quantitative, but also in a qualitative sense.

Do you intend to open up to other lines of art by means of your work?

I have always been open to a lot of different areas. My first projects were so-called multimedia events combining dance, theatre, language, slide projection, sculpture ... with music. But my real development has been in music up to now. Not only in composing, the piano is part of me. I never want to leave behind the piano because I need work with my hands and haptic perception.

As opposed to the past, I have deliberately reduced my scope, I have decided on music and I tend more towards the notion of the work and say: "I create a piece."

A composition in connection with other

nach physikalischen Größen vergleichendem Denken - wie in der Analogdarstellung - findet man sich hier nicht mehr zurecht. Das hat mir vorerst Schwierigkeiten bereitet und ich habe mich in der "analogen Welt" sicher wohler gefühlt.

Ist für den digitalen Umgang ein grundsätzlich anderes Denken notwendig?

Ja, ein Computer funktioniert nach einem hierarchischen System und verlangt Eingaben, die natürlich dasselbe Denken fordern wie das, auf dem der Computer aufgebaut ist. Und das Grundprinzip des Computers basiert auf Logik. Das würde ich schon als bestimmtes Denken klassifizieren. Es gibt sehr wohl andere Möglichkeiten, die Welt zu denken, wie man weiß.

In der Arbeit mit Musik und Computer werden bestimmte Eingaben nach den musikalischen Parametern in Werten und damit in Zahlen gefordert. Dazu muß man sich verstärkt mit Akustik und Mathematik auseinandersetzen.

Ich selbst erkenne immer mehr, wie sehr Musik mit Mathematik verbunden ist, und das in einem durchaus schönen Zusammenhang. Die Mathematik kann etwas Blühendes sein und muß nicht nur als Reduktion von Formeln begriffen werden, wie ich das von der Schule her kenne. Gerade in der Verbindung mit Akustik und in der Verarbeitung am Computer kann daraus schöpferische Arbeit entstehen.

Ich habe mich auch mit harmonikaler Grundlagenforschung auseinandergesetzt. Grob gesagt geht es um die Vorstellung, daß der ganze Kosmos auf (Zahlen-) Proportionen aufgebaut ist und über die Musik sinnlich wahrnehmbar wird. Es geht um die alte pythagoreische Definition einer Wissenschaft, in der Maß (Zahl) und Wert (Ton), also Quantität und Qualität eine Einheit bilden. Auch hier die alte griechische Tradition der Verbindung zwischen Mathematik und Musik.

Die Auseinandersetzung damit hat meine Arbeit sicher geprägt. Ich habe immer schon eine Verbindung von Zahlen und Musik gesehen, nicht nur in quantitativer, sondern auch qualitativer Bedeutung.

Haben Sie vor, Sich mit Ihrer Arbeit für andere Sparten der Kunst zu öffnen?

media is something different from the very beginning and in such cases I insist on the equality of media. Basically, I am open to other areas but there are times when I "only" want to make music.

Film, for instance, is something that really interests me, as opposed to video. Film is similar to tape, you can take the tape out of the camera, cut it and stick it. I can imagine composing film structures like a piece of music and creating a composition to go with it which is probably not in sync with the images.

You get composition jobs and your concerts are increasing. Seeing that your work is so well accepted, I would be interested to know what your artistic objectives are. What are the perspectives?

If I say that I haven't got an objective, it might be misunderstood. But what I mean is that there is no limit to what you can do.

To put it differently. At the beginning we spoke about the definition of music in general and electroacoustic music specifically. What is your definition of music for your work?

Everything that is audible. It's a short definition.

What phenomena are you searching for?

I try to say what I have to say in my pieces. The perspective here is to reduce even more and to filter out the musical ideas more precisely. That implies searching, scanning and listening closely to the material.

With the "miniatures" you take themes and compress them into a smaller form. Compression can also be seen as a form of reduction. At a certain speed, a wheel is no longer recognisable as a wheel. It looks like a disc and seems to stand still. If it were possible to condense sounds completely, would the result be silence?

Yes, exactly. That is a good border point. That is exactly what I am looking for, compression to transformations in a musical sense. One of my ideas was to transform a complex sound in the frequency spectrum higher and higher, beyond the range of human hearing. Human beings cannot hear frequencies above 20 kHz.

I calculated these transformations on the computer, there were impurities in the system of

Ich war immer schon für viele Sparten offen. Meine ersten Projekte waren sogenannte "multimediale" Ereignisse, in denen Tanz, Theater, Sprache, Diaprojektionen, plastische Arbeiten... mit Musik verbunden waren. Meine eigentliche Entwicklung ist bis jetzt aber in der Musik passiert. Nicht nur in der kompositorischen Arbeit, zu meiner Person gehört das Klavier dazu. Das Klavier möchte ich nie verlassen, weil ich das Arbeiten mit den Händen, und damit das haptische Empfinden brauche. Im Gegensatz zu früher habe ich mich bewußt reduziert, ich habe mich für die Musik entschieden, und da tendiere ich zumindest bis jetzt zum Werkbegriff und sage: "Ich mache ein Stück."

Eine Komposition in Verbindung mit anderen Medien ist von vorneherein etwas anderes, und ich bestehe in solchen Fällen auf Gleichwertigkeit der Medien. Grundsätzlich bin ich anderen Sparten gegenüber offen, kenne aber Zeiten, in denen ich "nur" Musik machen will.

Film ist z.B. etwas, das mich sehr interessiert, im Gegensatz zu Video. Film hat eine Ähnlichkeit mit dem Tonband, man kann das Band aus der Kamera nehmen, schneiden und kleben. Ich kann mir vorstellen, so zu arbeiten, daß man Filmstrukturen wie ein Musikstück komponiert und dazu eine Komposition setzt, die nicht synchron zu den Bildern ist.

Sie erhalten Kompositionsaufträge und Ihre Konzerttätigkeit nimmt zu. Bei dieser positiven Annahme Ihrer Arbeit, würde mich interessieren, wie Sie Ihre künstlerischen Ziele sehen. Was sind die Perspektiven?

Wenn ich sage, ich habe kein Ziel, so kann man das mißverstehen. Ich meine damit aber: nach vorne hin ist alles offen.

Andersherum. Wir haben am Beginn über die Definition von Musik im allgemeinen und Elektroakustik im speziellen gesprochen. Wie definieren sie Musik für Ihre Arbeit?

Alles, was hörbar ist. Die Definition ist kurz.

Welchen Phänomenen spüren Sie nach?

Ich versuche, das, was ich zu sagen habe, in meinen Stücken zu sagen. Die Perspektive dabei ist, noch mehr zu reduzieren und immer präziser die musikalischen Gedanken herauszufiltern. Das hat ein Nachspüren, ein Abtasten und Hineinhören in das Material zur Folge.

course, it wasn't perfect, and certainly neither was the analogue transformation into sound. What I ended up with was noise, i.e. a fundamental element of music, especially of electroacoustic music.

The "white noise" that covers the entire human hearing range could be seen as an unformed raw material of music. Just as unformed "clay" (German Ton = clay/sound) can be the raw material of a sculpture. And inversely, the silence forms the space of the noise and thus of music.

Or it creates the space inside.

By trying to find answers to these questions, I can certainly say I will find myself.

Elisabeth Vera Rathenböck

1966 born in Linz, lives and works in Linz
1993 diploma in the master sculpture class,
Academy of Artistic and Industrial Design Linz;
freelance journalist and authoress
Main areas of interest: Art and culture between
theory and application

Bei den "Miniaturen" nehmen Sie u.a. Themen und komprimieren diese zu einer kleineren Gestalt. Komprimierung kann man auch als Form der Reduktion sehen. Bei einem Rad ist ab einer gewissen Geschwindigkeit das Rad als solches nicht mehr zu erkennen. Es wirkt wie eine Scheibe und hat augenscheinlich Stillstand. Wenn man Klänge total verdichten könnte, würde man auch Stille erhalten?

Ja, genau. Das ist ein guter Grenzpunkt. Gerade das Komprimieren oder Einlassen auf Transformationen im musikalischen Sinn, das suche ich. Eine meiner Ideen war, einen komplexen Klang im Frequenzspektrum immer höher zu transformieren, bis über die menschliche Hörgrenze hinaus. Frequenzen über 20 kHz hört der Mensch nicht mehr.

Ich habe diese Transformation am Computer gerechnet, das System hatte natürlich Unreinheiten, war nicht perfekt, schon gar nicht die Analog-Umwandlung in Klang. Ich bin schließlich im Rauschen gelandet. Bei einem Grundelement der Musik also, speziell der Elektroakustik.

Das "Weiße Rauschen", das den gesamten menschlichen Hörbereich abdeckt, könnte man ja als ungeformtes Rohmaterial für Musik verstehen. Genauso, wie ungeformter "Ton" Rohmaterial für eine Plastik sein kann. Und andererseits bildet die Stille den Raum fürs Rauschen und damit für die Musik. Oder sie schafft sich Raum darin.

Wenn ich diesen Fragestellungen oder Phänomenen nachspüre, da kann ich schon sagen: Da finde ich mich.

Elisabeth Vera Rathenböck

1966 in Linz geboren, lebt und arbeitet in Linz
1993 Diplom in der Meisterklasse Bildhauerei,
Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz; seither freie Kulturjournalistin
und Autorin
Interessenschwerpunkte: Kunst und Kultur zwischen Theorie und Anwendung