

# Sonorbit

Bewegliche 3D Licht-Raumpartitur mit Son-Icons 2002-2005



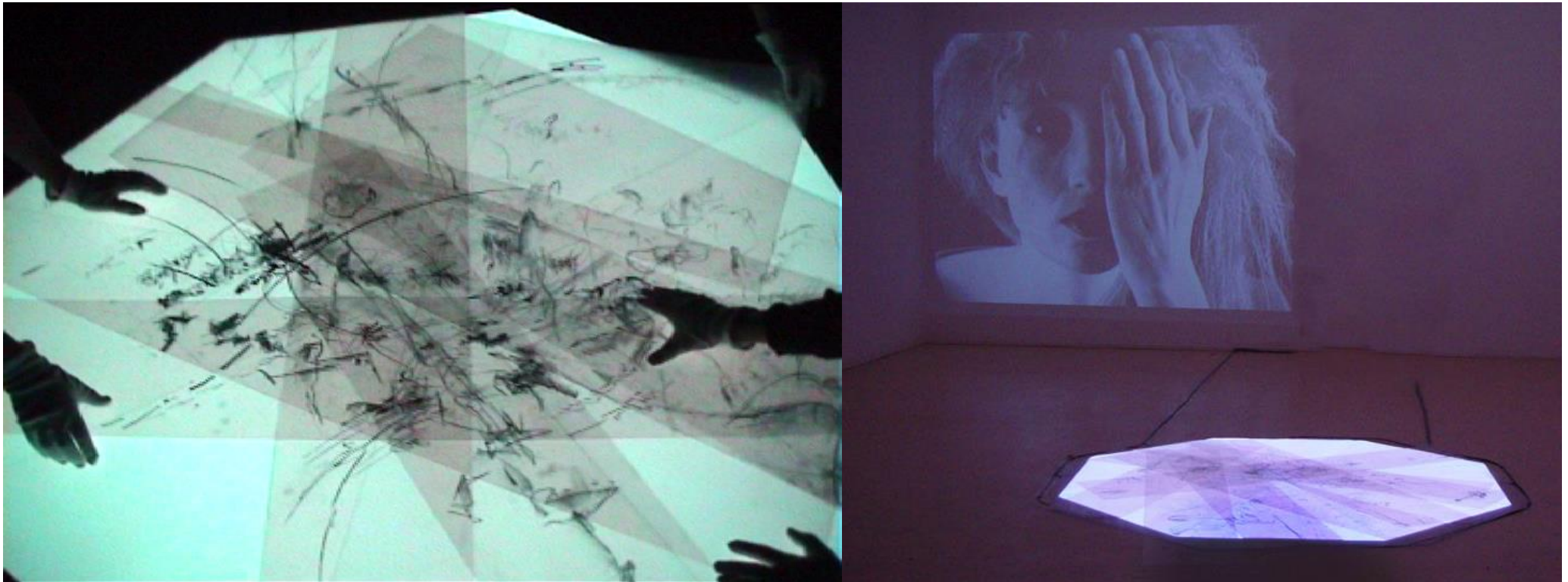
«Während Charlotte Hug in früheren Arbeiten von visuell oder emotional bedeutsamen Räumen ausging, auf sie reagierte und dem ganz eigenen Klangerlebnis nachforschte, stellt sie in Sonorbit einen starken Erfahrungsraum her: das Publikum hört nicht nur Klänge und Töne, es sieht die Son-Icons die Charlotte Hug als Partituren dienen, etwa im 2. Teil der Performance, in welchem sie auf dem Bühnenboden liegen, der leuchtet wie ein grosses Leuchtpult. Mehr noch: das Publikum erlebt, wie sich die Zweidimensionalität der Zeichnungen im Lauf der Performance ins Dreidimensionale dehnt. Auf bewegliche Wände aus Folien und spiegelnde Flächen werden die Son-Icons projiziert, es entsteht die dreidimensionale Partitur, in der sich Charlotte Hug bewegt, und damit Raum in mehrfacher Hinsicht: Visuell und begehbar auf der Bühne, akustisch als Klangraum – und in den Köpfen der Zuschauerinnen und Zuschauer, die ihre eigenen Raumerinnerungen und Assoziationen produzieren.» Zitat aus Pressetext von Nadine Olonetzky

[VIDEO](#)

# Sonorbytes

Sonorbytes, Rauminstallation mit ambisonischer 3D-Klangdiffusion– ein bewegliches audio-visuelles Kaleidoskop

Sonorbytes ist ein Labor für Klang und Bild, ein Ideenkatalysator, ein sich ständig wandelnder Erfahrungsraum, indem das Publikum Bilder und Klänge teilweise selbst beeinflussen kann und so eigenen Assoziationen neu begegnet. Die transparenten Zeichnungen auf der achteckigen Leuchtfläche darf, ja soll man berühren und damit spielen, um eigene Bilder, neue Überschneidungen und Kombinationen zu finden und zu erfinden. Mit jeder Bewegung im Raum entsteht ein anderes visuelles und klangliches Erlebnis. Andere Schichtungen und Knotenpunkte sind zu sehen und dank der dreidimensionalen Klangdiffusion auch räumlich-immersiv zu hören.



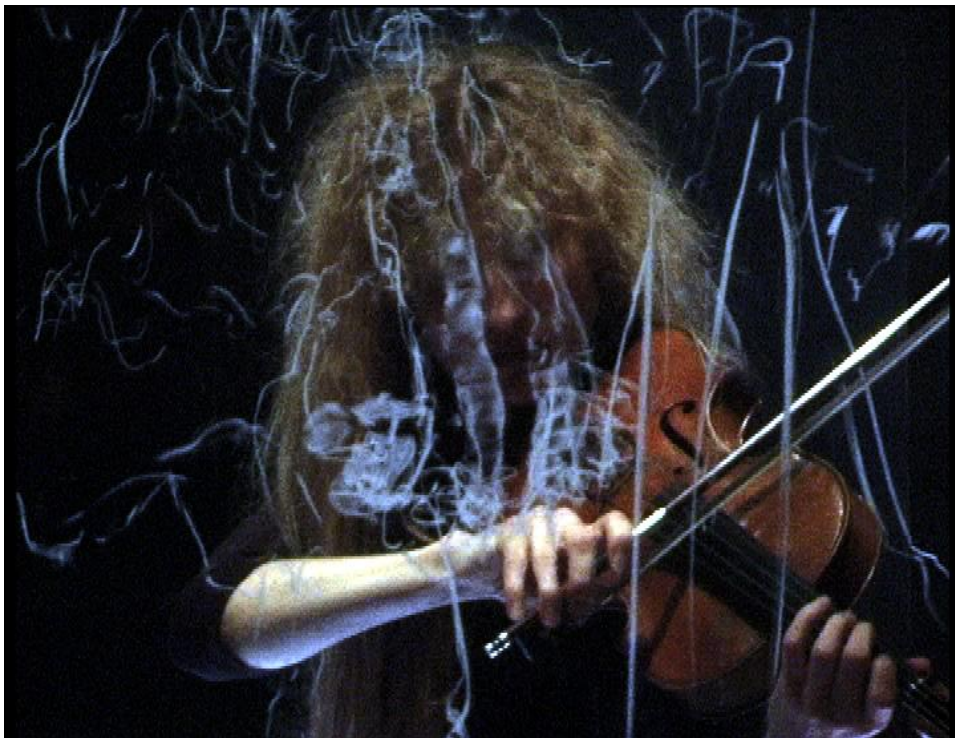
Im Sonorbit & Sonorbytes im Klang & Bild Labor waren folgende Gäste für transdisziplinäre szenische Kollaborationen eingeladen: John Edwards, Kontrabass, London / Fine Kwiatkowski, Tanz, Berlin, Nadine Olonetzky, Literatur, Zürich / Walter Küng, Schauspiel, Aarau / Institute for Computer Music & Sound Technology ICST Zürich : Johannes Schütt, ambisonische Spatialisation nach Vorlagen von Son-Icons, Martin Neukom, Klangsäulen, Peter Färber technisches Konzept / «light and motion», Wien, Lichttechnologie & Design  
Regie Heinz Gubler, Produktion Gubcompany, Produktion Küde Meier

Sonorbit & Sonorbytes konnte dank der «Artist in residence» im Kunstlabor Forum Claque entwickelt werden 2002-2003 mit Uraufführung am BBI Belluard Bollwerk International 2004.  
Folge-Ausstellung von Charlotte Hug im Progr Bern und Solo Ausstellung im Kunstkeller Bern 2005

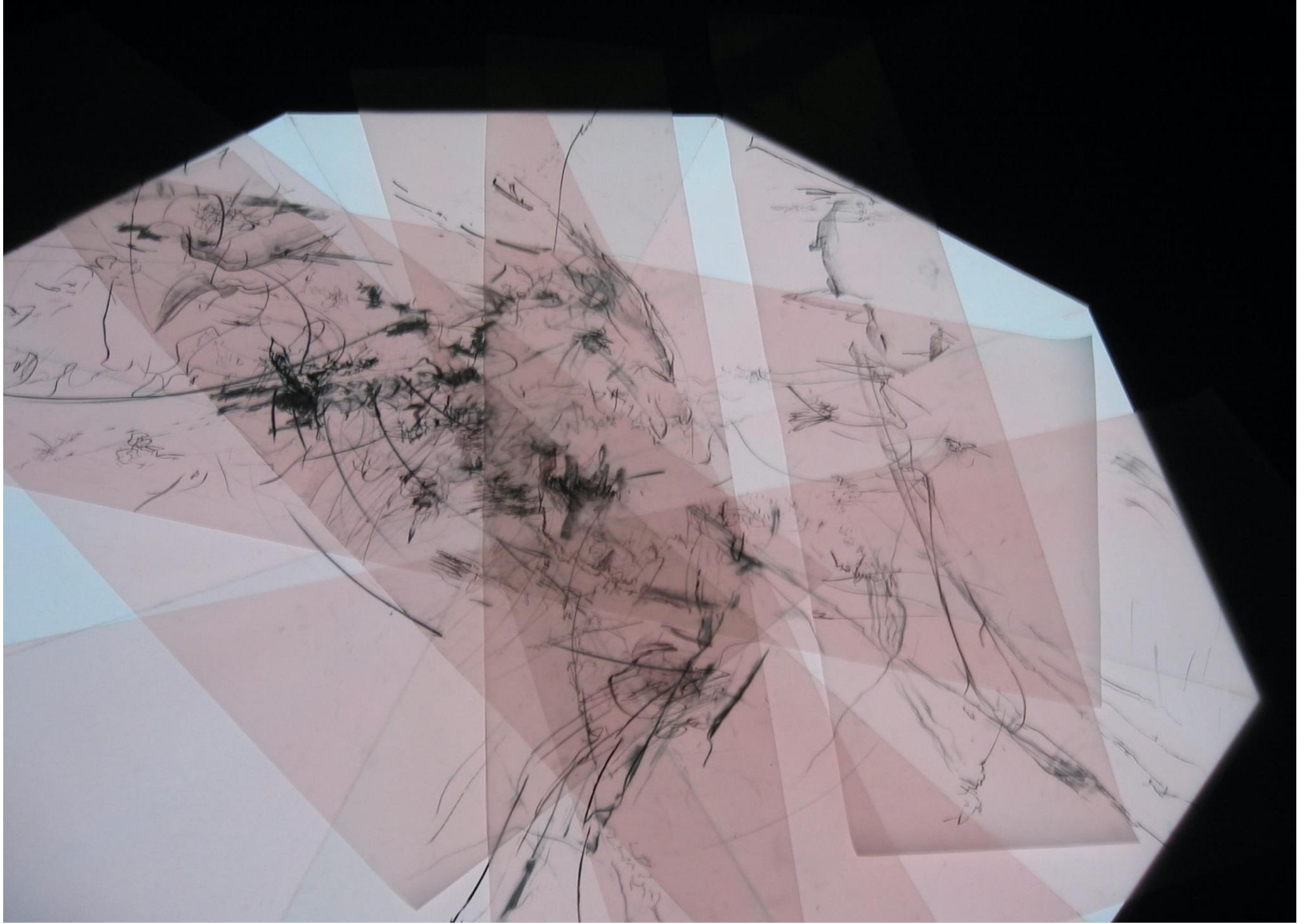
Dank an Pro Helvetia für den Kompositionsauftrag Sonorbit und dem BAK für den Medienpreises «sitemapping», mit dem Sonorbyte realisiert werden konnte

# Sonorbit & Sonorbytes Galerie













**ZEITUNG  
AARAUER  
KULTUR**

NUMMER 11, NOVEMBER 2004

**World New Music Days 2004**

# **Keine Trends in Sicht?**

**Zur Geschichte und Situation der Neuen Musik**



## Welt-Klang-Festival in der Schweiz mit Haltestelle in Aarau

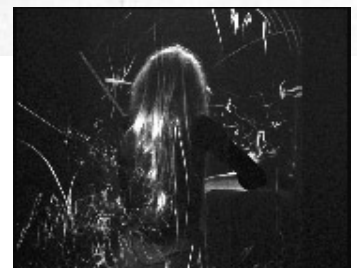
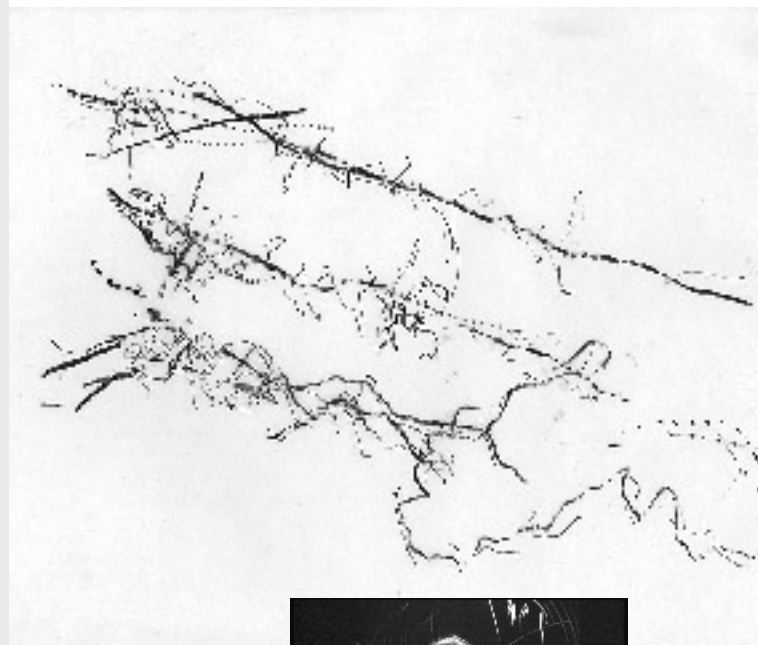
Die World New Music Days 2004 bringen dieses Jahr Neue Musik unter dem Motto „Trans-it« aus aller Welt in die Schweiz. Auch Aarau hat eine Haltestelle. Am 10. November morgens um 11.29 Uhr fährt der Klangzug im Bahnhof Aarau ein. Der Sonderzug verkehrt zwischen der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Schweiz. Gemeinsam reisen Delegierte, MusikerInnen, Komponisten und Komponistinnen, Musikinteressierte und MedienvertreterInnen von Ort zu Ort.

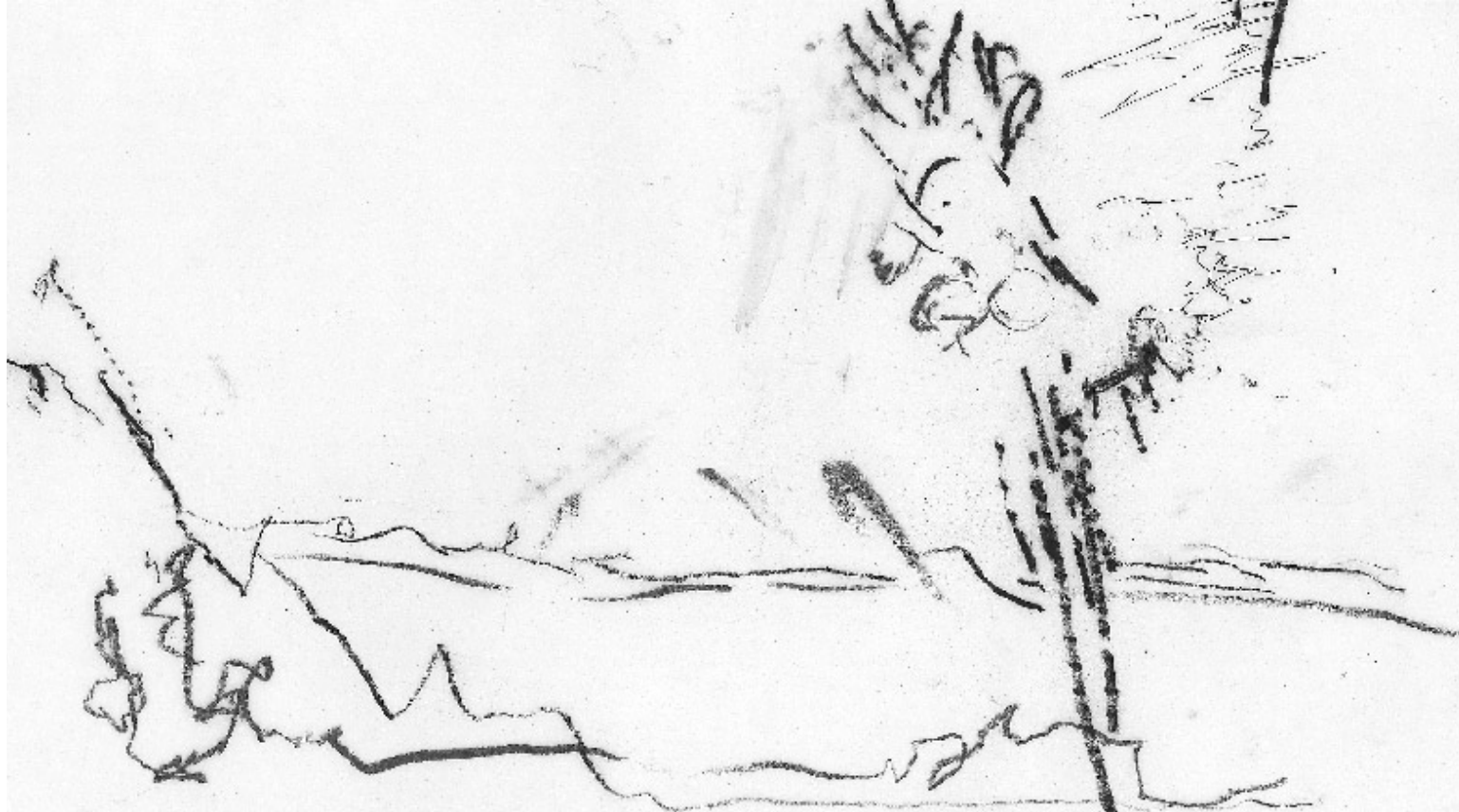
Nicht unwichtig dabei: das Reisen im Zug. Die Veranstaltungen finden nicht zentral an einem Ort, sondern in vielen Regionen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander statt. Für 825 Franken ist es möglich, zehn Tage lang vom 3. bis 12. November im Klangzug zu reisen und 30 Konzerte, eine grosse Vielfalt von Kompositionen aus den verschiedensten Kulturen dieser Welt anzuhören und in den Genuss von unzähligen klanglichen Performances zu kommen (siehe Klangnovember, Seite 8). Auch Aargauer und Aarauer MusikerInnen bestimmen den Weltklang mit. Der in Aarau wohnhafte Jürg Frey beispielsweise ist mit einem Kompositionsbeitrag in der Roten Fabrik in Zürich (12. November, 15.30 Uhr) vertreten.

Der Klangzug erinnert an die roten Agitationszüge, die im bolschewistischen Russland unterwegs waren. Seit es die Eisenbahn gibt, steht sie für die Bewegung im Raum am Boden. Sie wurde nach der Oktoberrevolution von 1917 als Sinnbild für die Dynamik der Revolution enthusiastisch gefeiert. Die Erfindung des Bürgerkriegs waren mobile Agitationszüge, die auf dem Schienennetz verkehrten. Die rasend schnell drehenden Zugräder trugen die neue Botschaft vorerst in die befreiten Gebiete, wo die Rote Armee Siege über die Weissen Garden errang. Das Anliegen der Künstler, die auf Reise gingen, war damals, die Bedeutung und die Funktion der Kunst in der Gesellschaft durch die veränderte künstlerische Praxis neu zu bestimmen. So fuhren die Futuristen im „Roten Oktober« aus den kulturellen Zentren Sowjetrusslands in die entfernten Regionen los, wohin die Schienen eben führten, zu den und Landleuten, um die neue Ästhetik zu propagieren. Mit Regierungs-, aber auch Theater- und Literaturwaggons und schliesslich mit dem Kinowaggon, in dem Dziga Vertov Filme projizierte. Ebenfalls eine Erlebnis- und Begegnungsplattform.

Wie neu ist Neue Musik? Worin besteht das Neue? Das haben wir den Musikwissenschaftler und Journalisten Thomas Meyer gefragt. Charlotte Hug stellte ihre Zeichnungen - Sonicons - zur Verfügung.

*Madeleine Rey*





## Keine Trends in Sicht?

### Zur Geschichte und Situation der Neuen Musik

«Polyphonie X» und «Kreuzspiel» hies- sen die Stücke, mit denen Pierre Boulez bzw. Karlheinz Stockhausen im Herbst 1951 hervortraten. Gewiss ging es ihnen damals unter diesem Titel vor allem darum, zwei komplexe Bewegungsabläufe an einem Punkt kreuzen zu lassen und sie danach wieder auseinanderzuführen. Solche Spiegelungs- prozesse hatten sie begeistert aus der Zwölf- tontechnik Arnold Schönbergs, aber vor allem aus den reduzierten Klangkonstellationen von dessen Schüler Anton Webern übernommen. Darüber hinaus aber führten sie in diesen und weiteren Werken die Musik der beiden Wiener Vorbilder ins Extrem und damit auch an einen Kreuz- und Wendepunkt in der Musik- geschichte. Sie brachten die Musik tatsächlich auf den Punkt, sie konzentrierten sich darauf, die kleinste Einheit, den Einzelton, musi- kalisch zu formen. Jeder Punkt unterschied sich in diesen Arbeiten möglichst vom ande- ren, nichts wiederholte sich, aber dennoch bestand ein komplexes Gefüge. Weil damit die Reihentechnik Schönbergs noch radika- lisiert wurde, sprach man von Serialismus. Alles, selbst die Lautstärke oder die Klang- farbe, wurde Reihen unterworfen und so organisiert.

Natürlich verharret kein einigermaßen kreativer Komponist lange an einem solchen Kreuzpunkt. Er bzw. sie wird einen Ausweg suchen. Das spürten auch die Protagonisten des Serialismus bald, Pierre Boulez und

Karlheinz Stockhausen, diese beiden neben dem Italiener Luigi Nono wichtigsten Vertre- ter der sogenannten Darmstädter Schule – dort fanden und finden die wegweisenden Sommerkurse statt. Sie suchten bald erwei- terte Gestaltungsmöglichkeiten, dehnten die Strukturierung von Punkten auf grössere Gebilde aus, integrierten Elektronik, experi- mentierten mit Formen etc. Dabei allerdings kamen ihnen einige schockartige Ereignisse in den Weg.

1955 Etwa wurde beim Festival von Donau- eschingen, einem der berühmtesten Foren Neuer Musik, das Stück eines jungen Griechen aufgeführt: «Metastaseis». Es überraschte dabei mit gedehnten Glissandi und unge- wohnten Klangmassierungen. Iannis Xenakis war Assistent des Architekten Le Corbusier, und er gelangte unter anderem zu seinen neuen Klängen, indem er die architektoni- schen Formen auf die Musik übertrug. Solche spartenübergreifenden Methoden wurden zu seiner Arbeitsgrundlage, ob er nun graphi- sche Gebilde in Musik verwandelte oder aber bereits früh mathematische, d.h. stochasti- sche Prozesse, also Zufallsoperationen ein- setzte, um am Computer zu komponieren. Auf äusserst fruchtbare Weise wurde so Aus- sermusikalisches für die Musik verwendet – zum Entsetzen all jener, die an traditionel- ler Harmonielehre und Kontrapunkt hingen. Aber es kam noch schlimmer.

Denn im Herbst 1954 tourten zwei Ame- rikaner, der Komponist John Cage und der Pianist David Tudor, durch Europa und scho- kierten die hiesige Szene, indem sie die Musik einfach dem Zufall bzw. dem Moment überliessen und alles nur irgendwie Denkbare in die Performance einschlossen. Cage hatte seinerseits bereits zwei Jahre zuvor die Musik an einen Scheidepunkt geführt. In seinem berühmten Stück «4'33'» (so lange soll es dauern) schweigen alle Instrumente. Das Ohr wird auf die Stille und die damit verbundenen Umgebungsgerausche gelenkt. Eine «Imagi- nary Landscape» (so der Titel eines anderen Stücks von Cage) öffnet sich.

Alles wurde so möglich. Im Kreis dieser New Yorker Schule, der auch die jungen Komponisten Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff angehörten, gab es als Partituren etwa Zahlentabellen, Graphiken oder auch nur verbal formulierte Spielanwei- sungen. Einige Jahre später doppelte Cage mit Stücken wie dem Zyklus seiner „Variations» nach. Die Offenheit erreichte ein Maximum. Eigentlich war darin alles oder nichts möglich. Jedenfalls meinte der deutsche Musiktheore- tiker Heinz-Klaus Metzger, in diesen „Variati- ons» seien alle überhaupt denkbaren Musiken der Welt enthalten, Beethoven ebenso wie alle Zukunftsklänge. Man könne aufhören zu komponieren.

Das denn doch nicht! Aber zwischen totaler Ordnung und totalem Zufall drohte sich die Musik zu zerreiben. Zufall und extrem organisierte Komposition fielen im klanglichen Ergebnis ineinander. Es gab vor lauter Differenzierung keine Differenzierung mehr. Wohin also weiter? Das waren die heroischen Zeiten der Neuen Musik. Die pionierhafte Avantgarde (der Begriff ist militärischen Ursprungs) hatte sich in eine extreme Gegend hinausbegeben, in einer Region, in die ihr nicht so leicht jemand folgen konnte, viele sagten auch: in eine Sackgasse, andere: in eine Wüste. Nun ein bisschen trocken war's dort vielleicht manchmal schon – und manchmal recht frei, so dass man eben alles tun und lassen konnte.

Das war ein Gipfelpunkt, und ich habe ihn hier natürlich einseitig dargestellt. Vernachlässigt habe ich zum Beispiel, was die «musique concrète» eines Pierre Schaeffer und Pierre Henry in Paris schuf, indem sie auf Tonband Alltagsgeräusche und Klänge zu neuen Symphonien, zu einer eben konkreten Klangwelt zusammenmischte. Dort finden sich die Vorläufer der DJs von heute. Und natürlich entdeckten jüngere Komponisten wie der Ungar György Ligeti bald noch reichere Klangfarben, die der Musik etwas ungewein Irisierendes geben konnten. Andere wie der aus Argentinien stammende Mauricio Kagel schuf ein «instrumentales Theater», in dem auch die visuellen Aspekte des Musikmachens auskomponiert wurden. Es war schliesslich die Zeit von Fluxus. Die Happenings zeigten ihre Spuren auch in der Neuen Musik. Um bei dem Wüstenbild zu bleiben: Es gab natürlich in dieser Szene die verschiedensten Persönlichkeiten, höchst eigenständige Figuren wie etwa noch Luciano Berio oder Witold Lutoslawski, aber es gab halt auch die Mitläufer und Nachahmer, die Wiedergänger und Eremiten oder die Fahnenflüchtigen, die bald wie die erfolgreichen Hans Werner Henze oder Krzysztof Penderecki als «Verräter der Avantgarde» abgestempelt wurden. Die Situation war durchaus widersprüchlich, aber alle schienen in Ablehnung oder Zustimmung doch soweit übereinzustimmen, dass an diesem Punkt der 50er und 60er Jahre ein historisch zwingende Entwicklung stattgefunden hatte.

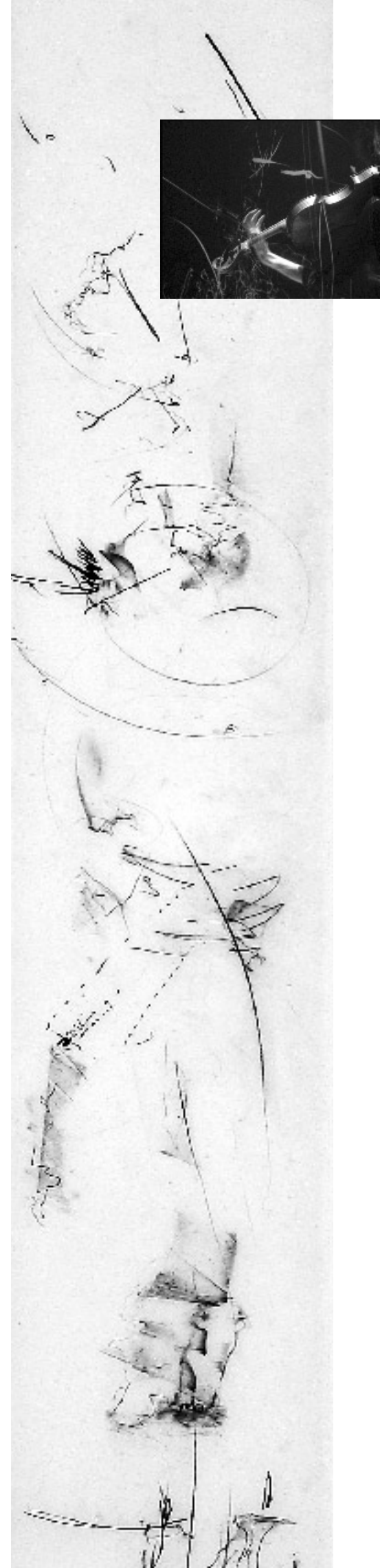
Was aber danach? Wie damit umgehen? Drei Strömungen, die seit Mitte der 70er Jahre dominieren, seien hier zunächst hervorgehoben. Da waren zum einen jene Komplexisten, die die Anliegen des Serialismus weiter und ihrerseits zu einer «new com-


plexity» führten. Dabei blieb es nicht bei den Zwölftonreihen: Mathematische Prozesse, Chaostheorie, Computersimulationen spielten darin ebenso eine Rolle wie Psychoanalyse und griechische Mythologie. Komponisten wie Brian Ferneyhough erreichten mittels einer hypergenau ausnotierten Detailsverliebtheit eine ungeweine Vielfalt im Innern des Geschehens. Solche Musik wirkt oft hyperaktiv und neurotisch, aber auch höchst anregend.

Eine andere Lehre aus dem Serialismus zog man in Frankreich. Aus der Analyse der Klänge, des Obertonspektrums vor allem und natürlicher Klangphänomene gelangten diese Komponisten, die sogenannten Spektralisten, zu neuen harmonischen bzw. klangfarblichen Verhältnissen: Eine faszinierende Sache, wenn auch manchmal – wie oft in Frankreich – etwas gar klangverliebt. Aber die besten Komponisten dieser Richtung wie etwa Gérard Grisey verstanden es auch theatrale oder sogar komische Elemente in ihre Stücke einzufügen.

Schliesslich lehnte sich Mitte der 70er Jahre eine junge deutsche Komponistengeneration um Wolfgang Rihm gegen die Avantgarde auf: Lieber emotional starke Romantik als eine kaltmathematische Serialität! Manche von diesen Komponisten verwendeten sogar wieder – welcher Frevel! – die guten alten tonalen Akkorde, wenn auch auf doppelsinnige Weise. Die besten von ihnen, eben vor allem Rihm, aber auch Detlev Müller-Siemens, näherten sich freilich bald wieder der Avantgarde und pochten dabei doch immer auf die Spontaneität, die unmittelbare Eingebung. Ein Reihenfetischist war Rihm nie. Seine Musik fasziniert durch Klangeruptionen und erratische Tongebilde.

Zugeben muss man freilich, dass all diese Bewegungen meist vor dem europäischen Hintergrund stattfanden. Ein weiterer frischer Wind nach dem Impuls Cages wehte um 1970 aus den USA herüber und wurde von manchem freudig aufgenommen. Und das war nun äusserlich das pure Gegenteil aller seriellen oder aleatorischen Musiken, denn es gab in dieser Musik einen festen Puls, man verwendete wieder tonale Akkorde, man wiederholte Motive – und zwar bis zum Exzess, und man reduzierte das musikalische Material drastisch. Der Name dafür lag auf der Hand: Minimal Music. Terry Riley schichtete in seinem, berühmten Stück «In C» Tonfolgen, Patterns frei übereinander, die ein schwebendes Gewebe ergaben. Steve Reich





verschob kurze Phrasen langsam gegeneinander, so dass Spannungen und stets neue Rhythmen hervortraten. Philip Glass erreichte ähnliches, in dem er diese Patterns nebeneinander setzte. Neben diesen kompositionstechnischen Neuerungen aber wurde - bezeichnenderweise für die späten 60er Jahre - wichtig, dass hier viele aussereuropäische Aspekte ins Spiel kamen: Riley studierte beim indischen Sänger Pandit Pran Nath, Reich beschäftigte sich mit afrikanischen Trommeln und balinesischen Gamelanorchestern, Glass spielte mit Ravi Shankar zusammen. Es war vielleicht das erste Mal, dass diese Einflüsse verarbeitet wurden, ohne dass pure Exotik ins Spiel kam.

Die Minimal Music hat zwar heute noch ihre erbitterten Gegner im kleinen Reich der Neuen Musik, aber sie stellte vollends in Frage, dass es ein allgemein verbindliches Kriterium gibt, nach dem sich die Neue Musik beurteilen lässt. Manche glaubten nämlich, es gebe einen historischen Stand des musikalischen Materials, der es einem, plump ausgedrückt, einflüstere, was modern oder was bereits veraltet sei. So brach die Postmoderne in die Avantgarde ein und mit ihr manche Unsicherheit und manche Beliebigkeit. Die Folgen sind, so scheint es, schnell erzählt. Die einzelnen Linien Neuer Musik entwickelten sich weiter, verzweigten sich, verbanden sich mit anderen. Der Este Arvo Pärt hatte zum Beispiel Erfolg mit seiner ins Religiöse tendierenden Reduzierung des Minimalen. Die Neokomplexisten übertrumpfen ihre Vorbilder noch dank potenterer Computerprogramm. Auch Aktionisten gibt es weiterhin, alle Möglichkeiten offener Formen. Die Grenze hin zu einer freien, vom Jazz herkommenden improvisierten Musik sind längst überschritten. In der musique concrète mischen sich Klassik mit neusten Technorhythmen. Improvisation und Komposition gehen ineinander über. Eine totale Offenheit ist erreicht, auch wenn die Musiker einander gegenüber nicht immer so offen reagieren.

Oft vereinigen sich die verschiedenen Stränge in einer Person: die Schweizer Bratschistin Charlotte Hug etwa arbeitet in ihren Stücken mit Graphiken und mit Performance-Elementen, sie improvisiert frei, spielt aber auch eigene Kompositionen. So genau ist das alles nicht zu trennen, und manchmal, so könnte man sagen, ist die damit erreichte, vielfältige musikalische Erfahrung wichtiger als das verewigte klangliche Ereignis. Oder: Der Zofinger Komponist Dieter Ammann stellt sich auf seiner Homepage mit zwei Bio-

graphien vor. Die eine zeigt ihn eher als Komponisten in der Tradition zeitgenössischer Musik, die andere als Musiker im Jazz- und Rockbereich. Die beiden Bereiche befruchten einander, ohne dass dies auf plumpe Weise hörbar würde. Ammann, dessen Orchesterstück «Core» bei den World New Music Days (am 7. November in Basel) aufgeführt wird, liefert keinen billigen Crossover, wie er heute so modisch geworden ist und wie ihn die grossen verzweifelten Plattenfirmen in ihrer Not auf penetrante Weise fördern.

Die einzige Tendenz, die sich bei der Neuen Musik also noch einigermaßen widersprochen feststellen lässt, ist die, dass es längst keine Tendenz mehr gibt. Das hat sein Gutes, könnte man zu Recht einwenden, aber es vermiest einem doch manchmal die Diskussionslust. Über den Innovationsgehalt Neuer Musik, über ihre Aktualität zu streiten lohnt sich leider fast nicht mehr. Dafür hat sie zu vieles von ihrer gesellschaftlichen Relevanz verloren, selbst bei einer kulturinteressierten Öffentlichkeit. Im Untergrund eher wirkt sie auf vielen Ebenen befruchtend, sei es in den Songs von Björk, sei es in den grossen Festivals wie in Luzern.

Mit der erreichten Offenheit ist es freilich auch so eine Sache. Man kann dabei sein blaues Wunder erleben. Man versuche doch bei den nun bevorstehenden World New Music Days 2004 in der Schweiz einen Trend zu finden. Nichts! Und doch wird man kaum einer allgemeinen Akzeptanz begegnen. Denn noch sind wir nicht im Global Village angelangt. Alles scheint zwar mit allem verbunden, aber verstehen wir einander wirklich? Es gibt immer noch Dörfer an allen Ecken der Erde, in denen ein Komponist oder eine Gruppe daran arbeitet, etwas Eigenständiges zu entwickeln und es einer - wahrscheinlich recht kleinen - Gemeinde vorzuführen. Diese Arbeit ist enorm wichtig! Sie enthält ein Nachdenken in und über Musik. Wenn man sie nun aber in irgend einem anderen Land einem völlig anderen Publikum vorführt, wird sich dieses vielleicht fragen: Was soll uns das? Wir verstehen nicht, was daran interessant sein soll. Auch diese breitgefächerte, offene Neue Musik kämpft also noch um ihre Internationalität. Glücklicherweise hinterfragt sie sich selber dabei oft (das ist ein Unterschied zum Popmarkt). Eines ihrer zentralen Motive ist, dass nichts einfach so hingenommen wird. Das wirkt manchmal verbiestert umständlich und ist doch künstlerisch höchst anregend und produktiv.



In Aarau wird das Arditti-Quartett zum Beispiel ein Stück des mittlerweile in England lebenden Albaners Thomà Simaku spielen, der sich auf die Bordunmusik des Balkan beruft und die Folk-Elemente kreativ nutzt. Im gleichen Konzert erklingt «Quipus» des Argentiniers Alejandro Iglesias-Rossi, der sich seinerseits auf die Musik der Inka bezieht. Hinzu kommen Werke aus England, Norwegen und Japan. Allein mit diesen Extremen zeigt sich, woran Neue Musik aus aller Welt sich heute messen muss und will. Und das gerade ist das Spannende einer Veranstaltung wie dieser. Die World New Music Days werden die bereits vorhandene Vielfalt im Kopf also eher noch vermehren. Im Klangzug des Festivals kann man neuester experimenteller Computermusik begegnen. Oder beim Perkussionsensemble aus Lugano einem alten afrikanischen Mythos. Einem Trend unterliegt das nicht, aber alle diese Komponisten arbeiten konsequent in ihre Richtung weiter.

Nein, so muss man schliesslich sagen: an einem Punkt X der Musikgeschichte stehen wir wahrlich nicht. Aber wer weiss, vielleicht ahnen wir auch bloss nichts davon...

*Thomas Meyer*

*Musikwissenschaftler und Musikjournalist, u.a. tätig für den Tages Anzeiger, Radio DRS 2. Spezialgebiete: Neue Musik, Klaviersmusik des frühen 19. Jahrhunderts. Pressebeauftragter der WNMD 2004.*

**Serialismus:** Die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs basiert auf Reihen (Serien), die aus allen zwölf chromatischen Tönen gebildet werden. Die Serialisten haben diese Reihenordnung nun auf alle musikalischen Ebenen (Parameter) ausgeweitet und somit auch Rhythmus, Lautstärke und Klangfarbe auf diese strenge Weise organisiert.

**Darmstädter Schule:** Eines der wichtigsten musikalischen Zentren in den 50er Jahren waren die „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik«. Komponisten wie Boulez, Stockhausen und Nono haben dort ihre neue Arbeitsweise vorgestellt, diskutiert und an ihre Schüler bzw. Altersgenossen weiter vermittelt.

**Glissando** bezeichnet ein stufenloses Herauf- oder Hinuntergleiten durch die Tonleitern, wie es vor allem bei Saiteninstrumenten leicht möglich ist.

**Kontrapunkt:** Entsprechend dem lateinischen „punctus contra punctum« (Punkt gegen Punkt) meint Kontrapunkt die Technik, zwei Töne bzw. zwei Stimmen gegenüber besser zueinander zu setzen.

**New Yorker Schule:** Da die Komponisten um John Cage (Feldman, Tudor, Brown, Wolff u.a.) vor allem in New York wirkten, hat man sie später als Schule zusammengefasst, obwohl sie streng genommen keine waren. Der Begriff diente als Abgrenzung von der Darmstädter Schule.

**Fluxus** (der Begriff stammt von George Macunias) nannte sich eine auch von Cage mitgeprägte, oft als neodadaistisch bezeichnete internationale Kunstrichtung der frühen 60er Jahren, die mit ihren sparten- und grenzensprengenden Produktionen Bereiche wie Aktionismus, Performance, Installation, Pop Art, Medienkunst etc. entscheidend mitgeprägt, ja zum Teil überhaupt geschaffen hat.

**Aleatorische Musik:** Alea = lateinisch Würfel, d.h. der Zufall oder zumindest zufallsabhängige bzw. zufallslenkende Spielregeln bestimmen diese Art von Musik. Wichtig wurde bei John Cage zum Beispiel das chinesische I Ching.

## Sonicons von Charlotte Hug

Ich war bei Charlotte Hug auf Besuch und habe Ausschnitte aus ihrer Musik angeschaut. Früher habe sie beim Musikspielen immer die Augen geschlossen gehalten, dann habe sie gemerkt, wie wichtig der Raum sei, erzählt sie. Je nach dem, wo sie stehe, klinge die Musik anders. Im Säntisgebiet, das sie mit der Bratsche durchwanderte, entdeckte sie den Horizont, die Linie, die zwischen Berg und Himmel je nach Standpunkt einen anderen Bildeindruck erzeugt. Sie erforscht auf den Klang hin unkonventionelle Orte, sammelt Tonmaterial, das sie neu zusammen montiert. Töne in einem geschlossenen Raum klingen anders, erst recht in einer Sado-Maso-Folterkammer, die keine Schreie nach aussen lässt, oder in einer Eisstolle des Rhône-gletschers unter dem Gefrierpunkt, wo sie so lange spielt, wie ihr Körper es zulässt. Oder in einem feuchten, unterirdischen Gefängnis in London.

Auf der Suche nach neuem Material greift sie auch zu Stiften, zu mehreren, sie zeichnet auf Folien mit beiden Händen gleichzeitig, in jeder Hand zwei Graphitstifte. Dabei entstehen eigenständige Werke. Interesse daran haben bereits Kunsthäuser und Galerien angemeldet. Wenn sie die halbtransparenten Bänder übereinander legt, entstehen neue Bilder. Neue Kompositionen. Begehbare Partituren, die den Raum ergreifen, die sie dann spielt. Wenn sie sich dazu bewege, mal ganz nahe an die Folie herantrete, mal aus der Distanz oder mal wegschaue und aus der Erinnerung spiele, verfallt sie nicht stereotypen Wahrnehmungen, dicke Striche laut und feine Linien leise zu spielen. Ausschnitte entschwinden. Die Erinnerung sei eventuell ein Schlüsselbegriff, meint sie.

Mich erinnern die Zeichnungen an die eindrücklichen Zeugnisse des Jungpaläolithikum, einer frühen Blütezeit der bildenden Kunst, an die Malereien an den Wänden in Höhlen. Ohne Frage, sie dienten kulturellen Zwecken. Der Sicherung der Jagd, aber auch der Kontaktnahme mit der jenseitigen Welt. Immer wieder meine ich Vögel in den Zeichnungen zu erkennen. Und Haare. Ein Lüftchen, ein Wind. Äste und Büsche, die am Wegrand sind und sich bewegen. Tanzende Menschen. Gezeichnete, bewusst erinnerte Traumerlebnisse. Der sibirische Schamanismus kommt mir in den Sinn. Als schicke Charlotte Hug ihre Seele auf Reisen zwischen den Welten, einer akustischen und einer visuellen, so scheint es mir, sie eine Vermittlerin zwischen mindestens zwei Medien.

Was sie visuell schön empfindet, klingt noch lange nicht gut. Da nehme sie sich die Freiheit, einzufügen oder wegzulassen. Je nach dem.

*Madeleine Rey*



*Charlotte Hug*

*Bratschistin, Performancekünstlerin, Zeichnerin, lebt in Zürich und London. Sie arbeitet im weiten Feld von Komposition, Improvisation, Elektroakustischer Musik, Performance, Theater-, Film- und Hörspielmusik sowie in Bildender Kunst. Auftritte an internationalen Festivals, diverse Preise, Stipendien, Atelieraufenthalte und Kompositionsaufträge. Sie ist Mitglied des London Improvisers Orchestra. [www.charlottehug.ch](http://www.charlottehug.ch)*