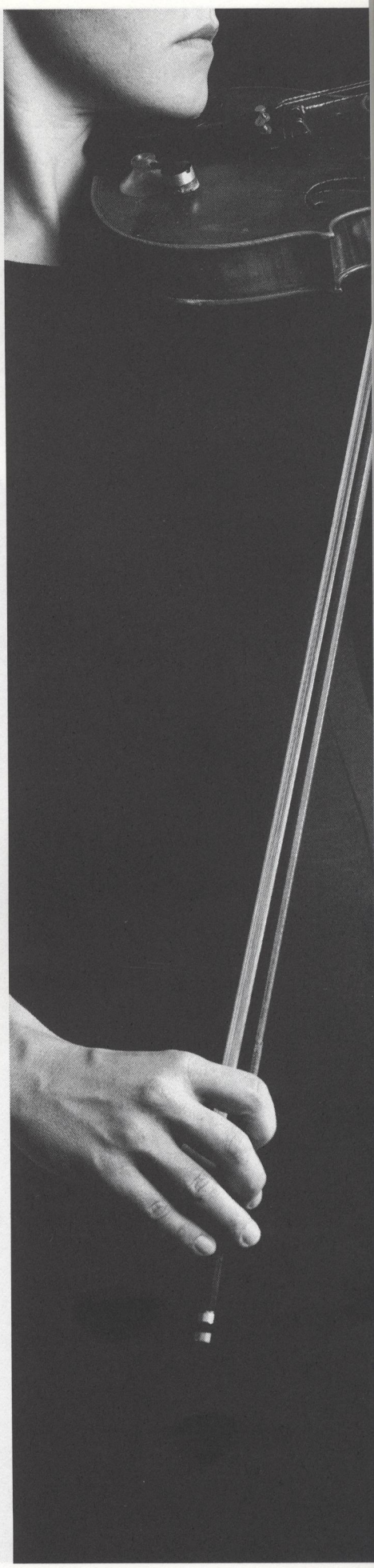
ISO

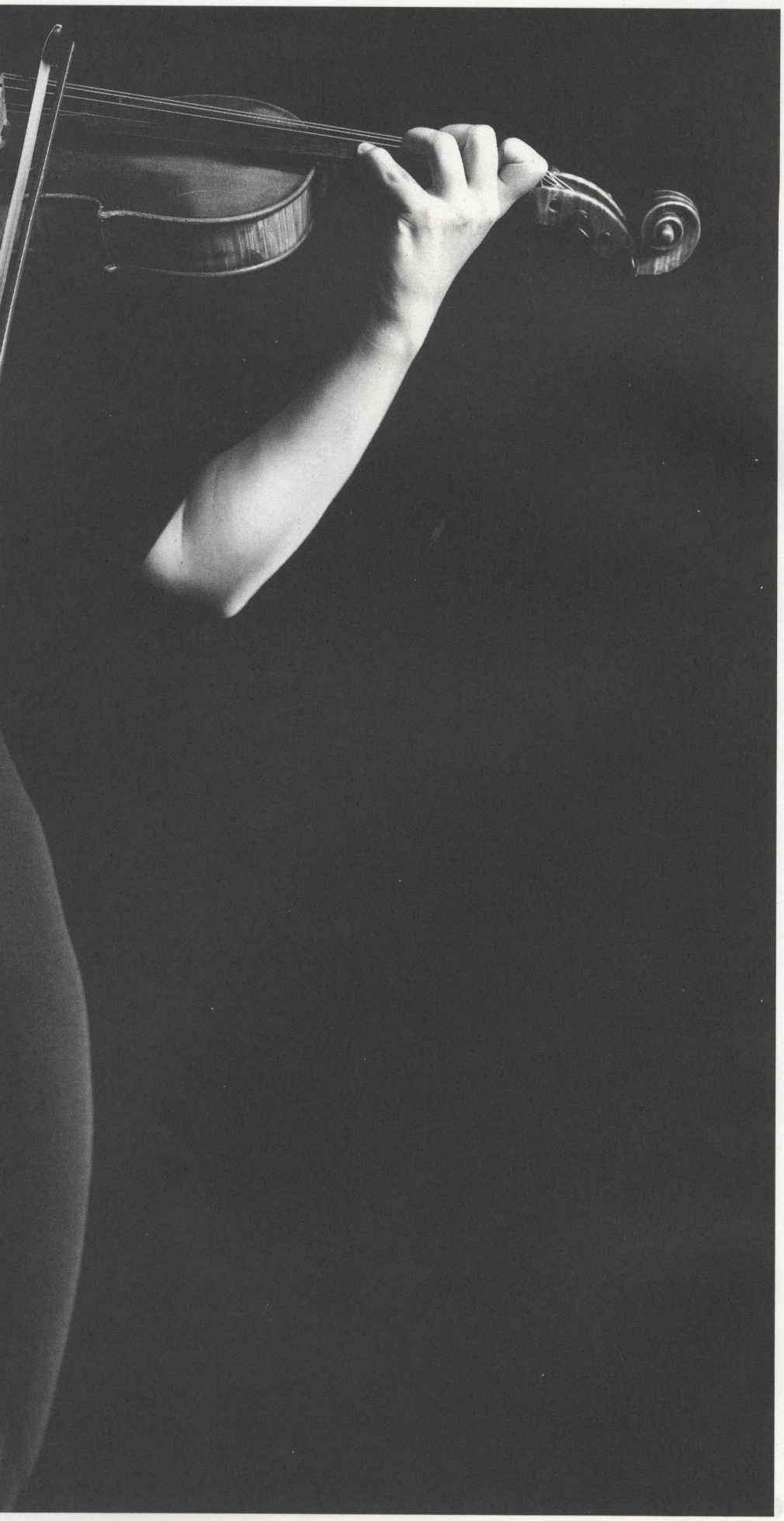
MIA ZABELKA

e c h o r a u m

MIA ZABELKA



e c h o r a u m



1. Konzert

Programm

DUOS

1. Mia Zabelka & Takumi Fukushima
2. Mia Zabelka & Violinroboter:

>Space Bodies<

19. November 1992, 20.00 Uhr

2. Konzert

SOLO

JOHN CAGE

Freeman Etudes *

MORTON FELDMAN

Extensions V

DAVID TUDOR

Intersection

LA MONTE YOUNG

Different Waltz

MIA ZABELKA

Brennpunkte
Ströme

JOHN ZORN

Forbidden Fruit

* Simultanlesung aus „Silence", Sprecher: Robert Bilek

27. November 1992, 20:00 Uhr

e c h o r a u m



Musik ist kein Picknick

Zu Beginn eine Geschichte:

Ein Zauberer, sehr bewandert auf dem Gebiet der Uhrmacherkunst, hatte einen Automaten konstruiert. Die Maschine war so geschmeidig und natürlich, daß die Zuschauer, als beide auf der Bühne erschienen, sie nicht voneinander unterscheiden konnten. Um dem Schauspiel einen Sinn zu geben, sah sich der Meister veranlaßt, seine eigenen Bewegungen und darüber hinaus seine ganze Erscheinung zu „mechanisieren", denn die Zuschauer überkam immer stärker das beklemmende Gefühl, sich nicht für den „Echten" entscheiden zu können, und es war immer noch besser, sie hielten den Menschen für den Automaten und vice versa."[1]

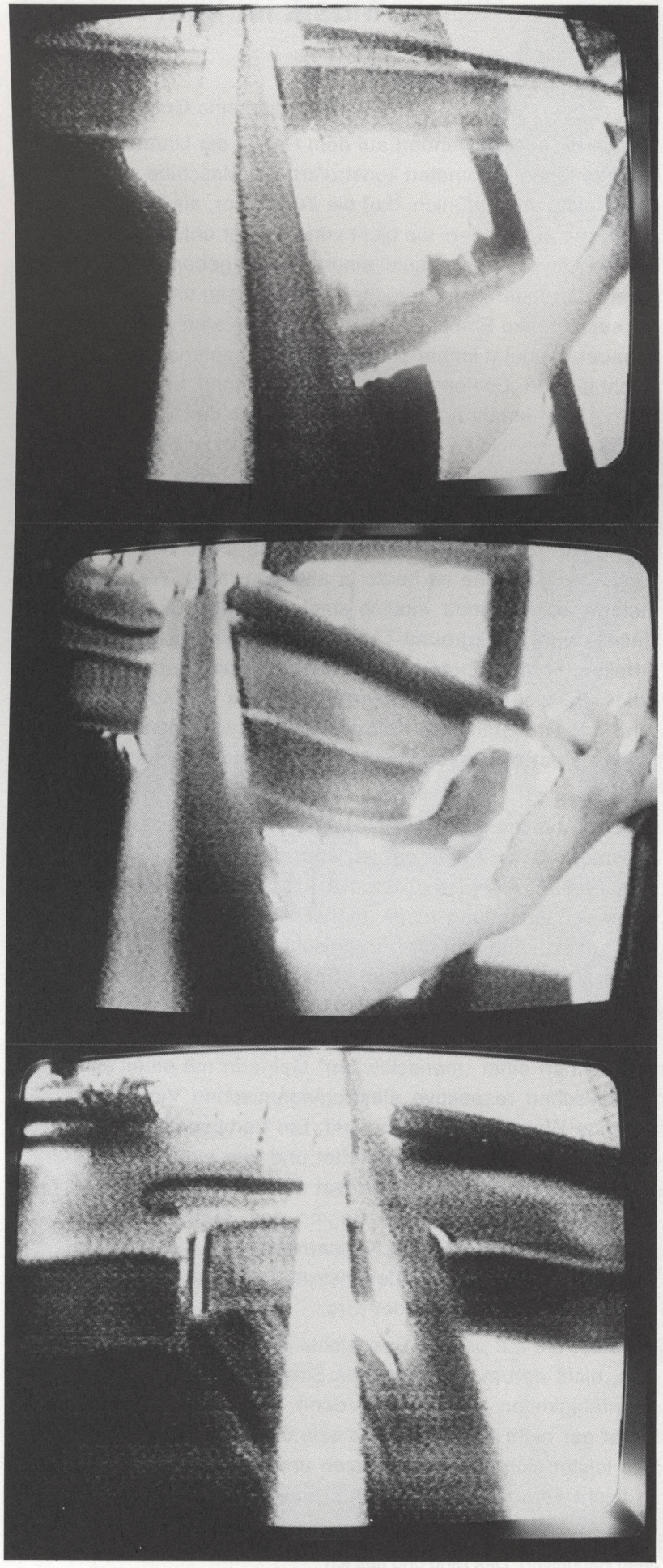
Mia Zabelka positioniert sich mit ihrer Performance „Space Bodies" in dem Problemfeld, das durch diese Geschichte evoziert wird. Die Maschine ist heute ja allgegenwärtig. Wer kann entscheiden, ob Madonna wirklich singt, oder ihre Stimme als Telepräsenz vom Background-Tape rauscht? Wer möchte darüber urteilen, ob die roboterhaften Tanzbewegungen bei Techno-Parties artifiziell choreographierter Ausdruck von Körpermotorik sind oder transmutierte Kolbenstöße, die vom quasi-industriellen 4/4-Beat der tobenden Sequencer implementiert wurden?

Mensch und Maschine: ein flexibles Verhältnis, dem die potentielle Austauschbarkeit inhärent ist, oder das, wie im Falle von Shunyko Tsukamotos Film „Tetsuo II" bis hin zur devastierenden Agressionsentladung einer „menschlichen Waffe" (human weapon) führen kann, die ihre organischen Bestandteile durch Stein und Metall substituiert hat. „Space Bodies" enthält ein Programm: Die Koppelung von Mensch und Maschine im virtuellen Raum. Technisch gesprochen handelt es sich um den Dialog zwischen einer „menschlichen" Geigerin mit einer elektropneumatischen respektive elektromagnetischen Violine, die auf rührende Weise altertümlich wirkt: Ein traditionelles Musikinstrument, mit Sensoren ausgestattet und von einem Computer angesteuert. Im Prinzip ein Derivat des „Player Pianos", eines Automatenklaviers, das zu Beginn des Jahrhunderts fashionable war und von Conlon Nancarrow – von dem Mia Zabelka ein, wenn auch radikal dekonstruiertes, Stück im Repertoire hat – heute noch verwendet wird.

Es geht also, um auf unsere Geschichte vom Anfang zurückzukommen, nicht darum, ein perfektes Simulakrum menschlicher Virtuosenfähigkeiten vorzuführen, denn das neu konstruierte Gerät gibt gar nicht vor, in der Mimesis besonders raffiniert zu sein: Es leistet sich dezentes Ächzen und Röcheln, rutscht öfters in leicht verschmierte Glissandi aus, schafft aber im Ge-

---

[1] in: Jean Baudrillard, Das Ding und das Ich



genzug eine Verdichtung der Klangereignisse, die jenseits aller humanen Kapazitäten liegt. Im Ganzen wird eine unbehagliche Differenz zwischen Klangerwartung von seiten der Rezipienten und den tatsächlich zu hörenden entemotionalisierten Sound-Schichten hergestellt. Denn trotz aller applizierten Devices ist da immer noch eine Violine zu sehen.

Mia Zabelka begreift die aus technischen Unzulänglichkeiten resultierenden Limitationen des Instrumentes jedoch nicht als Defizit, sondern als Herausforderung: Die Affirmation des Restringierten plus dem gleichzeitigen Kurzschluß mit dem Expansionismus der Software. Gerade auf der Folie der mechanisch abschnurrenden Computerprogramme, die aber ihrerseits wieder durch Manipulationen eines Körperinterface oder einer Tastatur modifziert werden können, läßt sich ihre Vorstellung von „Körpermusik“ verwirklichen, entsteht eine dialektische Konfiguration, die auch, und nicht zuletzt, den alten Gegensatz von Dionysischem und Apollinischem reflektiert. Zabelkas Ganzkörpereinsatz, der zusätzlich die visuelle Duplizierung per Mikrokamera und Videoschirm anbietet, riskiert die zutiefst archaische Artikulation elementarer Körperfunktionen, die durch elektronische Filter und Gadgets gejagt, als hybride Schockwelle beim Publikum ankommt. „Das Dionysische ist kein Picknick“, schreibt die amerikanische Postfeministin Camille Paglia, „Es ist das blinde Mahlen unterirdischer Kräfte, ein langes, langsames Saugen, ein trübes Wasser, ein schlammiges Triefen, darwinistische Verschwendung und Blutvergießen, Schmutz und Fäulnis.“

In diesen Zusammenhängen, jenseits von betulichem rousseauistischem Meliorismus, sollte man den Begriff Körpermusik sehen. Und gleichzeitig als scharfen Gegensatz zu der triumphalistisch dahinscheppernden Maschine Apollos. Der Dialog ist also zu nicht geringen Teilen auch ein Fight, ein Klangabtausch, der nicht wirklich auf Synthese zielt, sondern auf die logistische Positionierung von Klang-Vektoren, die einander im günstigsten Fall kreuzen können. Dann nämlich, wenn – zurück zu Baudrillard – die menschliche Spielerin sich „mechanisieren“ läßt, also den maschinellen Output als kurzzeitigen Impulsgeber für ihre spontaneistischen Sound-Findungen dechiffriert.

Das ist die basic function von Mia Zabelkas Mensch-Maschine-Interaktionsmodell. Keineswegs von ihr erfunden, aber durch die Installation der Klangroboter Daniel E. Nator und Arnold E. Nator zu einer neuen Körperlichkeit gebracht.

Interessant wird Mia Zabelkas Arbeit aber vor allem, wenn sie den David Byrne-Satz „Don't want to be part of your world“ zum ästhetischen Leitfaden macht. Wenn sie Galerien, Fabrikhallen, Konzertsäle und andere traditionelle Locations hinter sich läßt und wie William Gibsons Outlaw Technologist in den Cyberspace jackt: „Space Bodies“ ist auch eine Meditation über die spatiale Dispersion von Klängen. Ein Leitmotiv der modernen Komposition, seit Karlheinz Stockhausen Orchestergruppen im Raum verteilte und John Cage Lautsprecher rund um die Zuhörer aufstellte. Mia Zabelka geht naturgemäß einen Schritt wei-

ter: Hinein in die Datennetze, in die virtuellen Arkaden des Begehrens, in die polydimensionalen Reiche der konsensuellen Halluzinationen. Natürlich gibt es ein Glaubensbekenntnis, das als Abschußrampe für die Dislozierung der Klanggeschosse in die reality-free zone fungiert, und das so ähnlich schon von vielen Künstlern formuliert wurde: „In meinen Arbeiten beschäftige ich mich oft mit den Dingen, die mich im Alltag umgeben – dazu gehören Telefon, Radio, Computer, Faxmaschine etc. Diese Geräte bilden mit mir eine Einheit. Elektronische Medien sind ja bekanntlich komplexe Datensysteme, universelle Informationsmatrizen. Ich verstehe somit die Synergie von Mensch und dem medialen Leben aus zweiter Hand als Überwindung der durch Raum, Zeit und Materialität gesetzten Schranken."[2]

Am eindrucksvollsten wurde diese Absichtserklärung bislang in „Chip-Radio" verwirklicht: Ein telematisches Simultankonzert, das die Klangsignale aus geographisch getrennten Orten im Immateriellen bündelt und somit den „Konzertsaal" ins Infinite expandieren läßt.

Das Dionysische wächst, an Glasfasertentikeln befestigt, ins All hinaus und transportiert in der eskapistischen Weltflucht gleichzeitig die Utopie der Befreiung vom Substantiellen, die herrschaftsfreie Vernetzung von Daten im potentiell unendlichen Raum: „Das Wort ‚dionysisch'", schreibt Nietzsche, „bedeutet: den Drang nach Einheit, ein Hinauslangen jenseits der Persönlichkeit, über den Abgrund der Vergänglichkeit hinweg: Ein leidenschaftlich-schmerzvolles Überfließen in dunklere, vollere schwebendere Zustände."

Und jetzt zappen wir 100 Jahre weiter, zu Morgan Russell, der den Faden aufnimmt: „Der Begriff des „Selbst" als solcher kann seiner Bedeutung beraubt werden. Wir werden wie Shiva im Cyberspace tanzen! (jedenfalls bis uns das Elektrizitätswerk den Strom abdreht)".

Thomas Mießgang

---

2 Mia Zabelka, in: Interferenzen IV, Die Geometrie des Schweigens, Wien 1991



Mit dem sechsten Finger

Mia Zabelka im Gespräch mit Frank Schneider im Vorfeld einer Aufführung von „Space Bodies"

Frau Zabelka, welche Violine spielen Sie?

Ich spiele eine akustische Violine und werde mit einem zweiten Instrument, mit einer Robotervioline interagieren.

Diese Robotervioline – wie reagiert sie auf Sie? Reagiert sie wirklich, oder haben Sie für diese Violine eine Komposition vorgefertigt, die abläuft?

Beides. Es gibt im Prinzip sogar drei Möglichkeiten, diese Violine anzusteuern. Die erste Möglichkeit ist die, ein Computerprogramm ablaufen zu lassen. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß man live über die Computertastatur die Geige spielt und – als dritte Möglichkeit – kann die Geige mit einem Körperinterface angesteuert werden. Es sieht so aus: Ich habe ein Interface an meinen Armen befestigt; durch Beugen der Arme werden die Tonhöhen variiert und durch Drehung des Unterarms wird der Bogen ein- und ausgeschaltet. Diese Bewegung ist eigentlich die gleiche, die ich als Violinistin beim Spielen ausführe. Das Strecken und Beugen der Arme. So kann ich gleichzeitig, während ich selbst spiele, auch die Robotervioline mit meinen Bewegungen ansteuern.

Ist denn die Idee bei dieser Technik, die Geige live-ähnlich zu entwickeln, oder geht der Gedanke eher in die Richtung, dem Instrument seine klangliche Fremdheit zu belassen oder das

Ich würde meine Musik als „Körpermusik“ bezeichnen, als Musik, die spontan aus der Körperbewegung heraus entsteht.

„Körpermusik“ bezieht sich nicht nur auf das Interface. Ich habe eine Performance gemacht, die heißt „Somateme – Körperklänge“, bei der ich eigene Atem- und Puls-Geräusche abgenommen und live dazu improvisiert habe. Dabei wurden Mikrophone an mehreren Stellen des Körpers befestigt. Durch Scratchen auf der Haut entstehen auch Klänge – die Improvisation entsteht aus dem Körper, es ist ein sehr körperliches Spielen. Das ist eigentlich mit Körpermusik gemeint.

Wie sind Sie auf diese, im Kulturbetrieb doch etwas quer liegende und ihn vielleicht sogar überlistende Art, sich künstlerisch auszudrücken, gekommen? Gehe ich recht in der Annahme, daß Sie eigentlich aus der Aura klassischer musikalischer Bildung stammen?

Ich habe an der Wiener Musikhochschule Violine studiert, dann Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati und elektronische Musik bei Dieter Kaufmann. Das sind meine musikalischen Wurzeln. Ich sehe meine Arbeit als „work in progress“. Mich interessiert das Stückeschreiben weniger.

Gibt es Stücke von Ihnen, die sozusagen im Sinne der Tradition der Moderne angelegt sind? In ihrem Werkverzeichnis sehe ich das eine oder andere Stück, das dem herkömmlichen Musizieren durchaus entsprechen könnte.

Ja, das ist richtig – vor allem frühe Stücke.

Was war eigentlich der Impuls, sich von dieser werk-geprägten, stil-fixierten und in das Musikleben eingepaßten Art des Komponierens zu entfernen? Kommt das aus einer musikalischen Traditionskritik oder kommt es mehr aus Lebenserfahrung genereller Art.

Ich würde sagen: beides. Es ist meine Unzufriedenheit mit dem Kunst- und Kulturbetrieb im allgemeinen. Ich glaube, daß Komponisten heute eine ganz bestimmte Haltung zu den Dingen fehlt, zur Musik, zu gesellschaftlichen Prozessen. Diese Haltung vermisse ich. Man hat irgendeine Idee, die umgesetzt wird, dann denkt man an das nächste Stück und dann schreibt





man halt wieder ein Stück – das geht auch ein bißchen an der Kommunikation mit dem Publikum vorbei.

Oder auch, daß man eine ganz bestimmte Vision hat, eine musikalische Vision, die eben nicht in Einzelstücken, sondern in einem Gesamtwerk umgesetzt werden. Das sehe ich zum Beispiel auch bei Morton Feldman so. Er hatte sicherlich eine Vision von einem Gesamtwerk, viel mehr als von einem einzelnen Stück.

Es würde Sie nicht befriedigen, Ihre Stücke auf Platten oder in anderer Form festgeschrieben zu sehen?

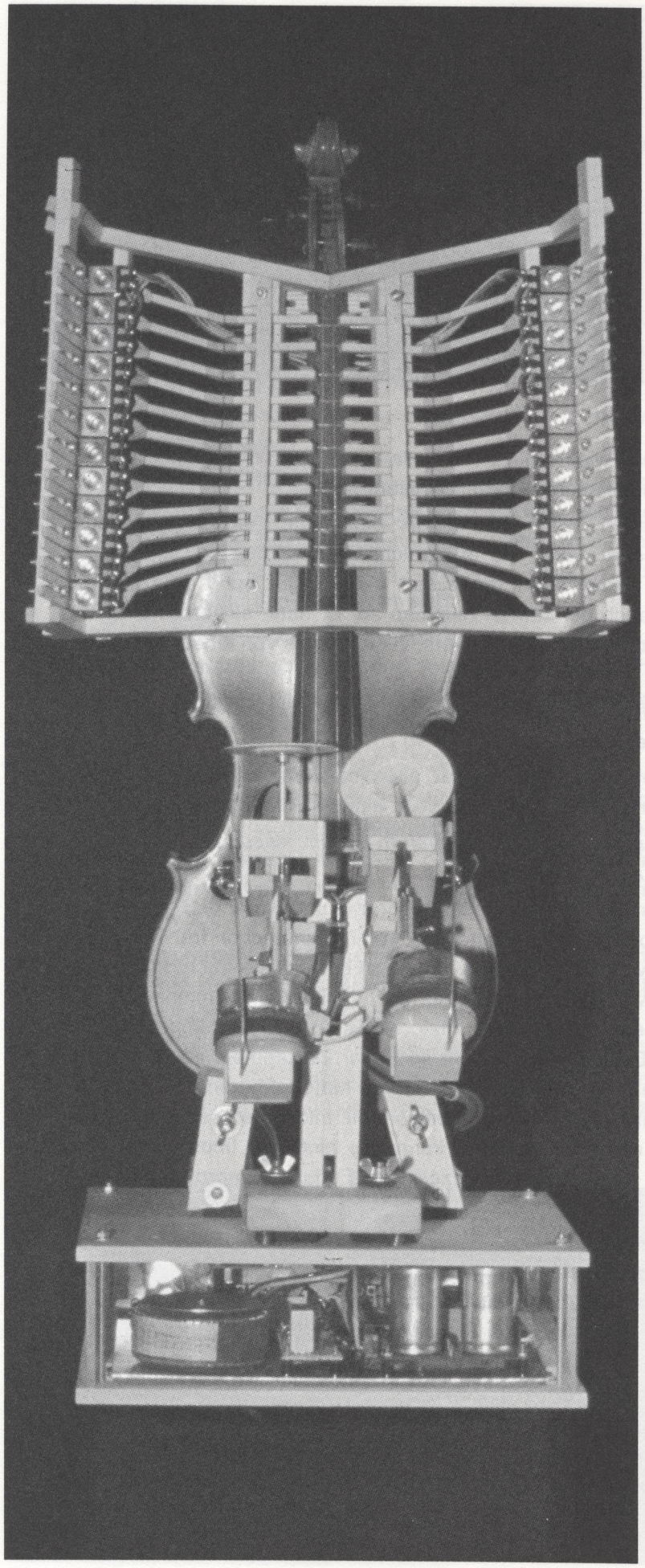
Es gibt schon Schallplatten, allerdings sehe ich das als eine Art Dokumentation, Dokumentation eines Momentes.

Ist das auch der Grund, warum Sie im klassichen Sinn keine Partituren schreiben?

Das ist mit ein Grund. Ein anderer Grund wäre, daß ich eigentlich von der Improvisation her komme und schon früh mit Jazz-Improvisation begonnen habe. Ich entwickelte auch ganz neue Improvisationstechniken auf der Violine. Einer meiner Lehrer auf diesem Gebiet war Malcolm Goldstein. Das improvisatorische Element ist ein sehr wichtiger Bestandteil meiner Arbeit. Ich gehe auch improvisatorisch an Material heran, lote Material aus, filtere dann die Ergebnisse, die mich interessieren und arbeite damit weiter. Man kann das nicht als Improvisation im Sinne der Jazz-Musik bezeichnen Es ist ein improvisatorischer Umgang mit Material.

Was für einen Materialbegriff haben Sie denn eigentlich? Das ist ja nicht ohne Vorbilder. Auch Nono hat schon über das heutige Material reflektiert, die Akustik der Straße und alle möglichen Umweltbereiche. Auch hier findet eine Art Ent-Hierarchisierung der klassischen Wertigkeiten, des schönen Klangs hin zum häßlichen Geräusch, statt.

Schönheit interessiert mich nicht so besonders. Unter Schönheit verstehe ich etwas Herkömmliches, das ist nichts Neues. Da gibt es nichts, was man neu entdecken könnte.



Selbstspielendes

Über ein verklingendes Zeitalter

Romantik? Ach was, die Musik ist die romantische Kunst schlechthin, soll Robert Schumann protestiert haben, als sich im vergangenen Jahrhundert der Begriff der Romantik allmählich einzubürgern begann. Und er hat recht behalten: *die* Romantik als historische Epoche läßt sich genauso wenig in feste Kategorien fassen wie andererseits noch jede Zeit erfolgreich ihre eigene Romantik beschworen hat. Was etwa dem 19. Jahrhundert die Natur und ihre physische Eroberung, scheint unserem modernen Zeitalter die Technik und ihre Überwindung geworden zu sein. Wobei es weniger darauf ankommt, was wann und wo erfunden wurde. Nicht Technik als Faktum soll der Maßstab sein für eine Standortbestimmung, sondern die mit ihrem Ausbau einhergehende Ästhetisierung; Gleiches ist bekanntlich im vorigen Jahrhundert der Natur widerfahren. Fast könnte man die Vermutung hegen, jede in die Landschaft verlegte Eisenbahn, jeder Schritt in die Natur hätten die Neigung zu ihr hin noch verstärkt. Zerstörung und Ästhetisierung sind die Pole einer progressiven Entfremdung.

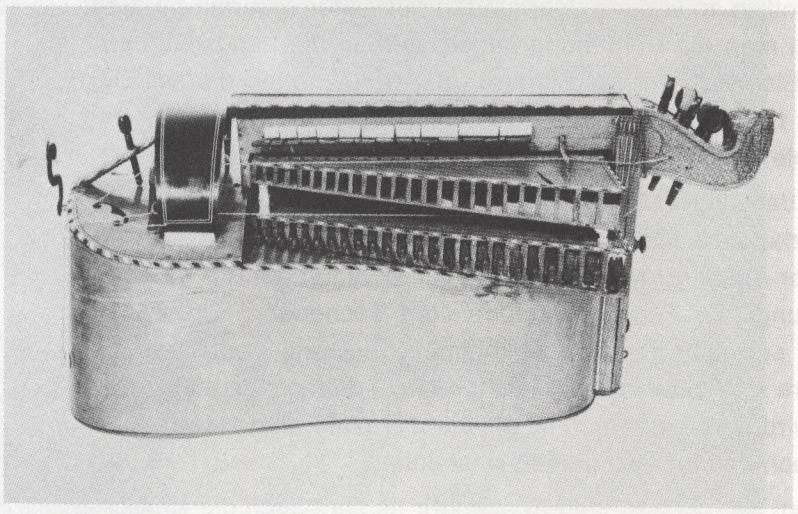
Nach der Jahrhundertwende und mit dem futuristischen Manifest erlangte auch die Technik Kunststatus, und ihr wohl endgültiger Abstieg endete für mich vor wenigen Jahren mit einer gesprungenen Feder in meiner alten Küchenuhr. Eine solche Feder sei nicht mehr zu bekommen, hieß es, und überhaupt rentiere sich die Reparatur nicht mehr. – Seit nichts mehr repariert wird, stirbt die Technik ab wie der Wald, und zuletzt bleibt nur noch Zeit für ein bißchen Nostalgie.

Mit dem Verlust der alten Küchenuhr beginnt auch die sinnliche Allgegenwart von mechanischer Bewegung verlorenzugehen. Über Jahrhunderte hinweg haben Maschinen die vom Menschen geschaffene Autonomie verkörpert, haben fasziniert, verschreckt und unser Interesse geweckt. Und als tickendes Abbild einer höheren Ordnung gaben sie dem Menschen Orientierungspunkte durch den Zeitverlauf. Was also lag näher, als die derart präsenten mechanischen Abläufe mit Tönen, Klängen und Musik zu zieren? Die Straßburger Kunstuhr von 1352 war vermutlich die erste, die ein von einer Stiftwalze gespieltes Glockenspiel bekommen hat, 1419 findet man ein anderes an der Olmützer Uhr, und bereits 1256 kennt König Alfons X mechanische Glockenspiele.

Musikautomaten haben schon die Römer gebaut. Im kleinen Automatentheater des Heron (62 n. Chr.) finden sich neben einer Donnermaschine auch Automaten, deren Figuren auf verschiedenen Musikinstrumenten spielen. Ähnliche Musikautomaten kannten sehr früh auch die Mohammedaner, und das „Alexanderlied“ des Pfaffen Lambrecht, der älteste deutsche Abenteuerroman, erzählt um 1165 von einem großen Automaten in

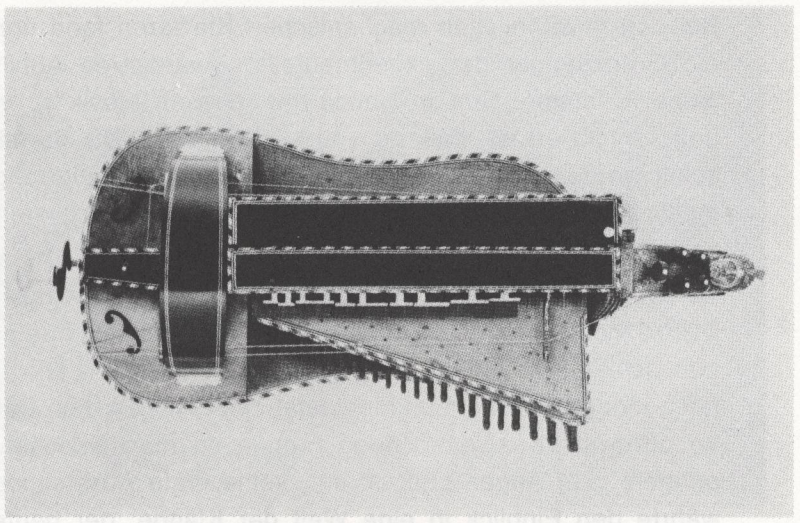
Form eines Hirsches, in dessen Geweih viele künstliche Vögel saßen. Auf dem Tier saß ein Mann, der ein Horn blies. Zwei Hunde bellten, das Tier brüllte und spritzte Wohlgerüche aus. 24 Blasbälge, von ebenso vielen Männern gedrückt, gaben die nötige Luft.

Die Geschichte der mechanischen Musikinstrumente bleibt bis Anfang des 18. Jahrhunderts sehr exklusiv und teuer. Spieluhren, Spieldosen, diverse Automaten und Glockenspiele werden besonders prunkvoll hergestellt und sind dem Adel und den Königshäusern vorbehalten. Besonders schöne Stücke werden von weithin berühmten Hofmechanikern gebaut. Der letzte namhafte Vertreter dürfte der Wiener Friedrich von Knauß gewesen sein, der seine selbstbeschreibenden Maschinen automatischen Flötenspieler und Perpetuum mobiles für Kaiser Franz I, Joseph II und Maria Theresia entwickelte. In der Ahnenreihe dieser Hofmechaniker findet sich allerdings auch Leonardo da Vinci, der unter anderem zwei durch Walzen betriebene mechanische Trommeln gebaut hat.



Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Entwicklung mechanischer Musikinstrumente zunehmend überfrachtet. Aufbauend auf Descartes hatte der französische Arzt und Philosoph Jaques de Lamettrie 1748 in seinem Buch „L'homme machine" die Meinung vertreten, der Mensch sei nichts anderes als eine sehr komplizierte Maschine. Lamettrie's These sollte durch Androiden (Automaten in Menschengestalt) unterstützt werden. Alle Möglichkeiten der Technik ihrer Zeit, forderte er, sollten sich zur Höchstleistung vereinigen, um menschliche Fertigkeiten durch eine Maschine nachahmen zu lassen. In nahezu idealer Weise muß Lamettrie's Forderung der automatische Flötenspieler des aus Grenoble stammenden Mechanikers Jaques de Vaucanson (1709-1782) entsprochen haben. Dessen Automat war eine Berühmtheit und muß in seiner Konstruktion unglaubliches Raffinement besessen haben. 1738 beschrieb Vaucanson diesen Mechanismus in seiner Schrift „Le Mechanisme du Fluteur automate", die zehn Jahre später auch in einer Deutschen Übersetzung als „Beschreibung eines mechanischen Kunst-Stücks, und automatischen Flöten Spielers ..." erschien. Sein Flötenspieler, der wie alle anderen Automaten dieser Zeit nicht erhalten geblieben ist, spielt mit dem gleichen Luftdruck, der Lippenstellung, Zungenbewegung und Fingersetzung wie ein Mensch. Es ist also kein Flötenwerk in dem Automaten versteckt, die Stifte der Walze lösen nur die Fingerbewegung des Spielers aus. Außerdem wird die Stiftreihe für jede Flötenklappe in einer Spirale auf die Walze gesetzt, sodaß bei der Drehung unter Mithilfe einer Endlosschraube auch eine Seitenbewegung zustande kam. Das versetzte den Automaten in die Lage, mehrere Minuten zu spielen.

Die romantisch-idealistische Gegenbewegung auf solch materialistische Spielereien verzerrte zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Maschinenkunst ins Dämonische: „Schon die Verbindung des Menschen mit toten, das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas Drückendes, Unheimliches, ja Entsetzliches. (...) Aber vollends die Maschinenmusik ist für mich etwas Heilloses und Greuliches, und eine gute Strumpfmaschine übertrifft nach meiner Meinung an wahrem Wert himmelweit die vollkommenste prächtigste Spieluhr", läßt E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung „Die Automate" Ludwig, einen der beiden Hauptfiguren, verkünden, nachdem er beiden die Künste solcher Musikmaschinen vorgeführt hat, wie sie aus der Werkstatt Vaucansons hätten kommen können. Die Handlung verläuft bei Hoffmann schließlich in einem philosophischen Disput und endet hernach prompt mit einer Pointe.



Nachahmung, wenn auch nicht im Bau von Androiden, sorgte dennoch weitere 100 Jahre lang für eine florierende Musikautomatenindustrie. Johann Nepomuk Mälzel (1772 – 1838), der heute als Erfinder des Metronoms gilt, obwohl er einen Großteil der Ideen gestohlen hatte, konstruierte um 1803 sein riesiges Panharmonium, ein überdimensioniertes Orchestrion mit allein 37 Flöten, 16 Fagotten, 38 Klarinetten bis hin zu je zwei Bekken und Pauken, einer Triangel und einer Trommel. Beethoven komponierte für dieses Instrument seine Fantasie „Wellingtons

Sieg, oder: Die Schlacht bei Vittoria". Daß große Komponisten für mechanische Musikinstrumente Stücke schreiben, hat Tradition: von Haydn, Mozart und anderen Komponisten existieren beispielsweise Stücke für die Flötenuhr.

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts traf man diese Orchestrions, nun mit Tanzmusik präpariert, in Bars und Tanzlokalen, vor allem, weil sie im Betrieb wesentlich billiger kamen als Live-Musik. Konkurrenz bekamen die Automaten ab 1904 durch eine Erfindung der Firma Welte & Söhne, Klaviermusik auf Papiernoten festzuhalten, die dann auf sogenannten Pianolas abgespielt wurde. Die Firma Hupfeld in Leipzig entwickelte fünf Jahre später einen besonderen Gag: auf einem mechanischen Klavier wurde ein Gehäuse montiert, um das zwei Ringe kreisten, deren Innenseiten mit Pferdehaaren bespannt waren. Im Inneren dieser Ringe befanden sich je zwei Geigen, die mittels Luftdruck gegen den kreisenden Bogenring gedrückt werden konnten. Wenn dann noch kleine, gepolsterte Tasten die Tonhöhen auf den Saiten griffen, hatte sich der Werbeslogan der Firma erfüllt:; „Dea-Violina, die erste selbstspielende Violine".

Bei den gewöhnlichen mechanischen Klavieren fand übrigens ein Grenzgänger der experimentellen Avantgarde Abhilfe für seine Probleme: Conlon Nancarrow, dessen Musik so virtuos und kompliziert ist, daß sie von keinem Ensemble korrekt gespielt werden kann, konzipierte sich schließlich seine eigenen mechanischen Klaviere, die auch virtuos genug waren, um seine Musik richtig umzusetzen.

Seit den 80er-Jahren bevölkern die Maschinen des Engländers Martin Riches eine Szene, die eigentlich schon zu Ende gegangen schien. Mit einer gleichermaßen puristischen wie immer noch modernen Bauhaus-Mentalität zeigt Riches dem Betrachter offen seine ungebrochene Freude an mechanischen Vorgängen. „Für Augen und Ohren", seine erste Ausstellung, gewährte den Einblick in eine Welt der Klänge, der heute fast schon archaisch anmutet. In ihrer betont einfachen Konstruktion bewahren die Maschinen des Martin Riches jene Faszination an mechanischen Bewegungen, für die im Zeichen des Fortschritts keine Zeit mehr bleibt. Wenn uns die Nostalgie einholt, wenn sie von einer versinkenden Welt kündet, bleiben vielleicht nur noch die sonoren Töne einer kleinen mechanischen Geige, die beharrlich an ein verklingendes Zeitalter erinnern.

Am Schnittpunkt zweier sich kreuzender Entwicklungen ereignet sich ein Brückenschlag, der die sinnliche Verstrickung sucht: Eine Künstlerin, die auszieht, den neuen elektronischen Raum zu durchstreifen, vergewissert sich eines verläßlichen Ankers, der beides sein kann: sinnliche Rückkoppelung und interaktives Medium. Auf der anderen Seite die manifest gewordene Idee eines konstruktiven Gegenübers, das, den Möglichkeiten des Spiels abgelauscht, beharrlich seine Eigenständigkeit behauptet. Ein Dialog setzt ein ...

Albert Seitlinger

Wenn es funktioniert, ist es auch schön

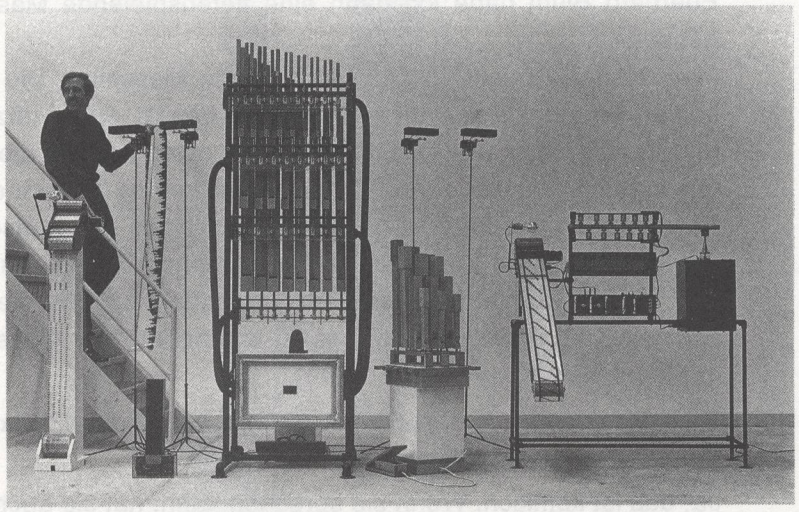
Martin Riches – Konstrukteur des Violinroboters 2 – im Gespräch mit Albert Seitlinger

Gibt es eine Ästhetik der Mechanik?

Ja, und eine Ästhetik der Bewegung von Mechanik.

Diese Bewegung wird aber immer häufiger hinter Verkleidungen versteckt, nicht nur aus Gründen der Sicherheit.

Als ob die Mechanik irgend etwas Obszönes wäre. Ein Fahrrad ist zum Beispiel noch eine nackte Maschine, und das macht für mich seinen besonderen Reiz aus. Heute gibt es kaum noch Maschinen, bei denen man sehen kann, wie sie funktionieren. Und wenn man es sehen könnte, würde man es nicht verstehen, weil man vor einer Masse von Elektronik steht. Kleine Perlen auf einer gedruckten Schaltung. Das ist nicht sehr informativ. Ich versuche, in meine Maschinen möglichst viel Mechanik hineinzubringen, und diese Mechanik soll auch sichtbar sein.



Und die Mechanik selbst ist zur Gänze auf die Funktion beschränkt.

Das kommt wahrscheinlich von der bauhaus-orientierten Ausbildung während meines Architekturstudiums in England. Also diese Idee: wenn es funktioniert, ist es auch schön. In den 60er-Jahren gab es noch eine moderne Tradition, jetzt ist alles postmodern, mit griechischen Säulen.

Maschinen sind in der Regel keine abgeschlossenen ästhetischen Objekte, sie müssen eine Funktion erfüllen und werden dazu immer wieder verbessert. Gilt das auch für Ihre Maschinen?

Ich versuche, die Maschinen möglichst einfach zu machen. Wenn eine Maschine so gut spielt, daß sie in einem Konzert auftreten kann, bin ich zufrieden. Ich finde es interessanter,

wenn das Problem begrenzt ist. Beispielsweise habe ich den Tonumfang meiner Flute-playing-machine auf eine Oktave beschränkt. Außerdem besitzen alle Maschinen Stärken und Schwächen. Man soll einfach die Stärken ausbeuten.

Wie sind Sie darauf gekommen, diese Maschinen zu konstruieren?

Ich habe zehn Jahre als Architekt gearbeitet. Das bedeutet, man hat anfangs einen Traum von dem Gebäude, und wenn dieser Traum dann durch alle baupolizeilichen Kontrollen gegangen ist, kommt etwas vollkommen anderes heraus. Ich wollte einfach etwas machen, für das ich zur Gänze verantwortlich bin. Meine ersten Maschinen waren walking-machines. Das sind kleine Maschinen, die gehen können, auf sechs, vier und zwei Beinen. Ich wollte auch eine Maschine mit nur einem Bein konstruieren, also eine, die hüpft, aber das ist mir nie gelungen. Diese walking-machines sind ungefähr 30 cm hoch und werden von kleinen Motoren angetrieben, die mit Batterien gespeist werden. Das kam gut an, und ich hab einfach in diese Richtung weitergemacht. Durch die Freundschaft mit dem Flötisten Eberhard Blum habe ich dann eine flötenspielende Maschine gebaut.

Mein letztes Projekt ist eine sprechende Maschine. Die funktioniert im Prinzip wie eine Orgel. Sie besitzt eine Luftzufuhr und Ventile, über welche Luft in Pfeifen gelangt. Aber die Pfeifen erzeugen anstelle von Tönen verschiedene Sprachfetzen, Phoneme: ch, p oder g, h, ha. Sämtliche Vokale und Konsonanten, alles, was wir brauchen, um zu sprechen. Der Ablauf wird von einem Computer gesteuert, und dann spricht die Maschine... Und erstaunlicherweise ist erkennbar, was diese talking-machine sagt.

Eine Maschine, die sprechen kann wie ein Mensch, bekommt die auch so etwas wie eine Persönlichkeit?

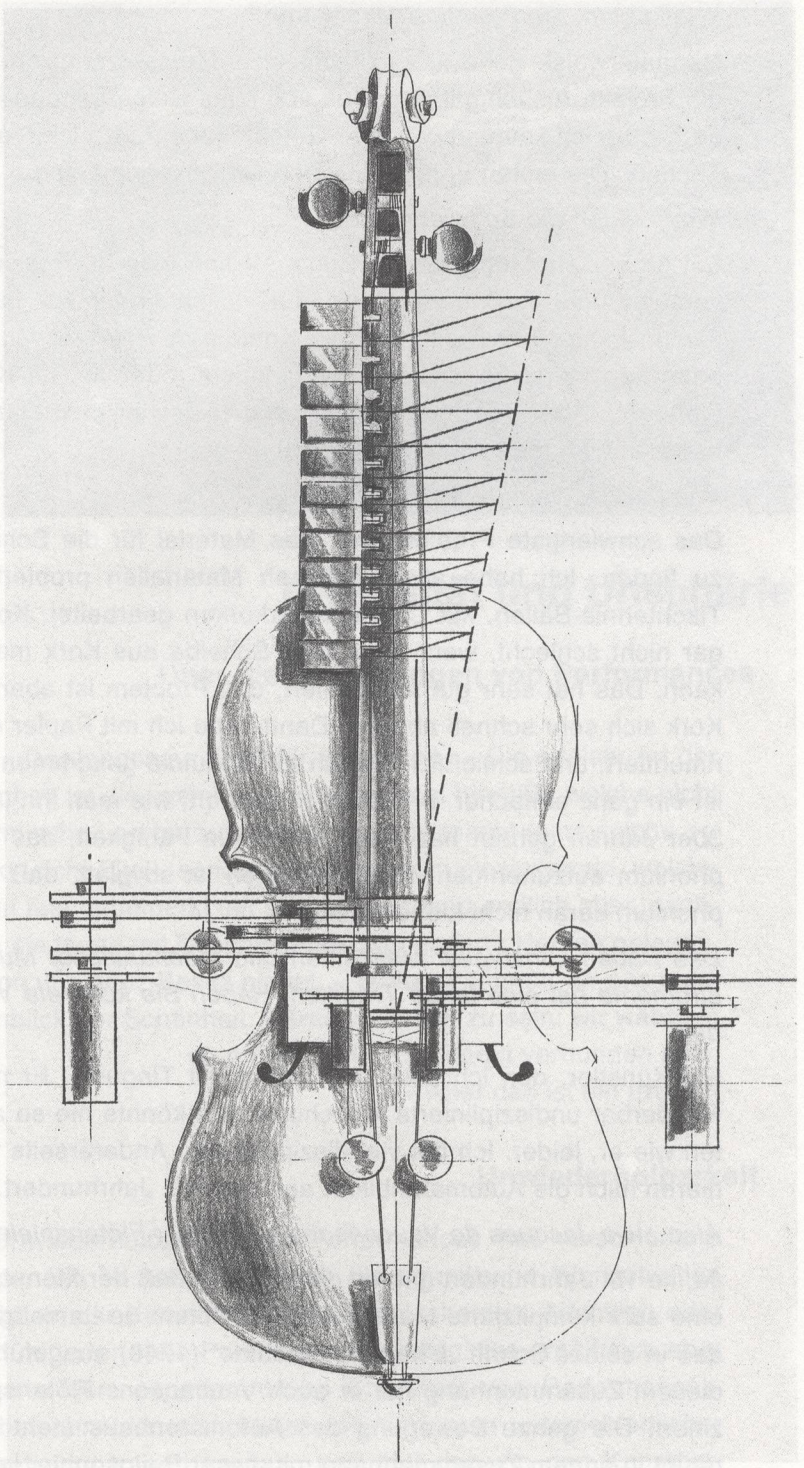
Ja, das ist komisch. Wenn sie sprechen kann, hat sie auch eine Persönlichkeit. Natürlich eine sehr mechanische Persönlichkeit, genau wie der Computer in 2001. Jedenfalls liest man das in die Maschine hinein. Wir Menschen sind bereit, alles zu antropomorphisieren. Wir wollen in allem uns selbst wiedererkennen.

Kann man sagen, daß Ihre Maschinen menschliche Tätigkeiten nachahmen?

Nachahmung ist es nicht. Ich will die Unterschiede zwischen Mensch und Maschine zeigen. Die Menschen sind für mich Modelle und Inspiration, aber meine Maschinen sollen wie Maschinen aussehen und arbeiten. Ich würde nie daran danken, meinen Maschinen eine menschliche Form zu geben. Für mich ist gerade das Zusammenspiel von Mensch und Maschine reizvoll: dieser Unterschied zwischen der spezifischen mechanischen und der menschlichen Art zu spielen.

Worin besteht dieser Unterschied bei Mia Zabelkas Geige?

Da diese Geige zwei Bögen hat, können die beiden Saiten unabhängig voneinander gespielt werden. Man kann also auf einer Saite einen kontinuierlichen, beliebig langen Ton erzeugen



und auf der anderen ganz schnell verschiedene Tonhöhen spielen. Das ist auf einer normalen Geige nicht möglich. Ausserdem kann die Mechanik unmögliche Griffe ausführen, etwa oben und unten gleichzeitig greifen, da es zwölf Hebel oder Finger für jede Saite gibt, die in den Abständen der diatonischen Skala über dem Griffbrett montiert sind. Jeder Finger besitzt einen kleinen Lederfortsatz, der auf die Saite drückt. Die Finger werden über Elektromagneten angesteuert. Und dann besitzt die Geige keine Dynamik, kein Vibrato und keine agogischen Möglichkeiten. Dafür kann sie unglaublich schnell voneinander abgesetzte Töne, also Staccato, spielen. Die Musik für eine Maschine muß spezifisch komponiert werden.

Wie konstruieren Sie Ihre Maschinen?

Normalerweise gehe ich vollkommen voraussetzungslos in so ein Projekt. Als ich mit dem Bau von Mias Geige begonnen habe, wußte ich kaum etwas über Geigen, jedenfalls nicht von der Technik. Die ersten Versuche waren sehr experimentell.

Worin lagen die Schwierigkeiten?

Ein großes Problem war der Bogen. Wenn man beispielsweise versucht, die Roßhaare über zwei Rollen laufen zu lassen, kommt immer der Punkt, wo ein Knoten im Roßhaar ist. Also habe ich zuerst an Klebebänder gedacht, oder an ein Kunststoffband. Aber dann hat mich ein französischer Instrumentenbauer auf die Idee mit diesen Scheiben gebracht.

Wie hat das dann funktioniert?

Das schwierigste Problem war, das Material für die Scheiben zu finden. Ich habe alle möglichen Materialien probiert, mit Tischtennis-Bällen, mit Champagnerkorken gearbeitet. Kork ist gar nicht schlecht, wenn man eine Scheibe aus Kork machen kann. Das hat sehr gut funktioniert, das Problem ist aber, daß Kork sich sehr schnell abnutzt. Dann habe ich mit Papier experimentiert, und schließlich bin ich auf Zelluloid gekommen. Das ist ein ganz einfacher, primitiver Kunststoff, wie man ihn in den 30er Jahren gehabt hat. Aber er hat die Fähigkeit, das Kolophonium aufzunehmen. Nylon dagegen ist so glatt, daß Kolophonium daran nicht kleben bleibt.

Das Bauen kunstvoller Maschinen und mechanischer Musikinstrumente hat eine lange Tradition. Haben Sie konkrete Vorbilder?

Ein Künstler, den ich sehr bewundere, ist Tinguely. Er macht wunderbar undisziplinierte Maschinen. Ich könnte nie so arbeiten wie er, leider. Ich bin viel disziplinierter. Andererseits faszinieren mich die Automatenbilder aus dem 18. Jahrhundert.

Also etwa Jacques de Vaucansons berühmter Flötenspieler?

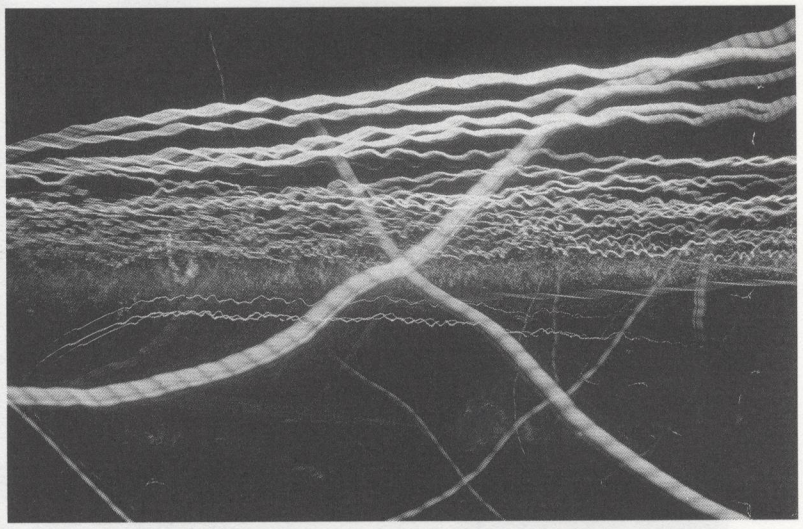
Ja, im 18. Jahrhundert gab es die Theorie, daß der Mensch nur eine sehr komplizierte Maschine sei. Julienne de Lamettrie hat das in seiner Schrift „L'homme machine" (1748) ausgeführt. In diesem Zusammenhang hat er auch Vaucansons Flötenspieler zitiert. Die ganze Bewegung des Automatenbaus steht überhaupt in engem Zusammenhang mit dieser Philosophie. Ich hege viel Sympathie für diese frühen Maschinenbauer, auch wenn ich nicht darauf aus bin, den Menschen zu imitieren. Die Intentionen waren damals anders.

Versuchen Sie auch, mit Ihren Maschinen neue Klänge zu entdecken?

Nein. Ich glaube, man kann das viel besser mit der Elektronik. Aber ich arbeite nicht mit elektronischen Klängen.

Sie fühlen sich eher der Tradition verpflichtet?

Vielleicht. Für mich privat denke ich, daß ich dabei bin, Automaten, die man im 18. Jahrhundert nicht bauen konnte, weil Computertechnik und Elektronik gefehlt haben, nachzuholen.



Relativität und Unschärfe

Über die Bedingungen von Performances

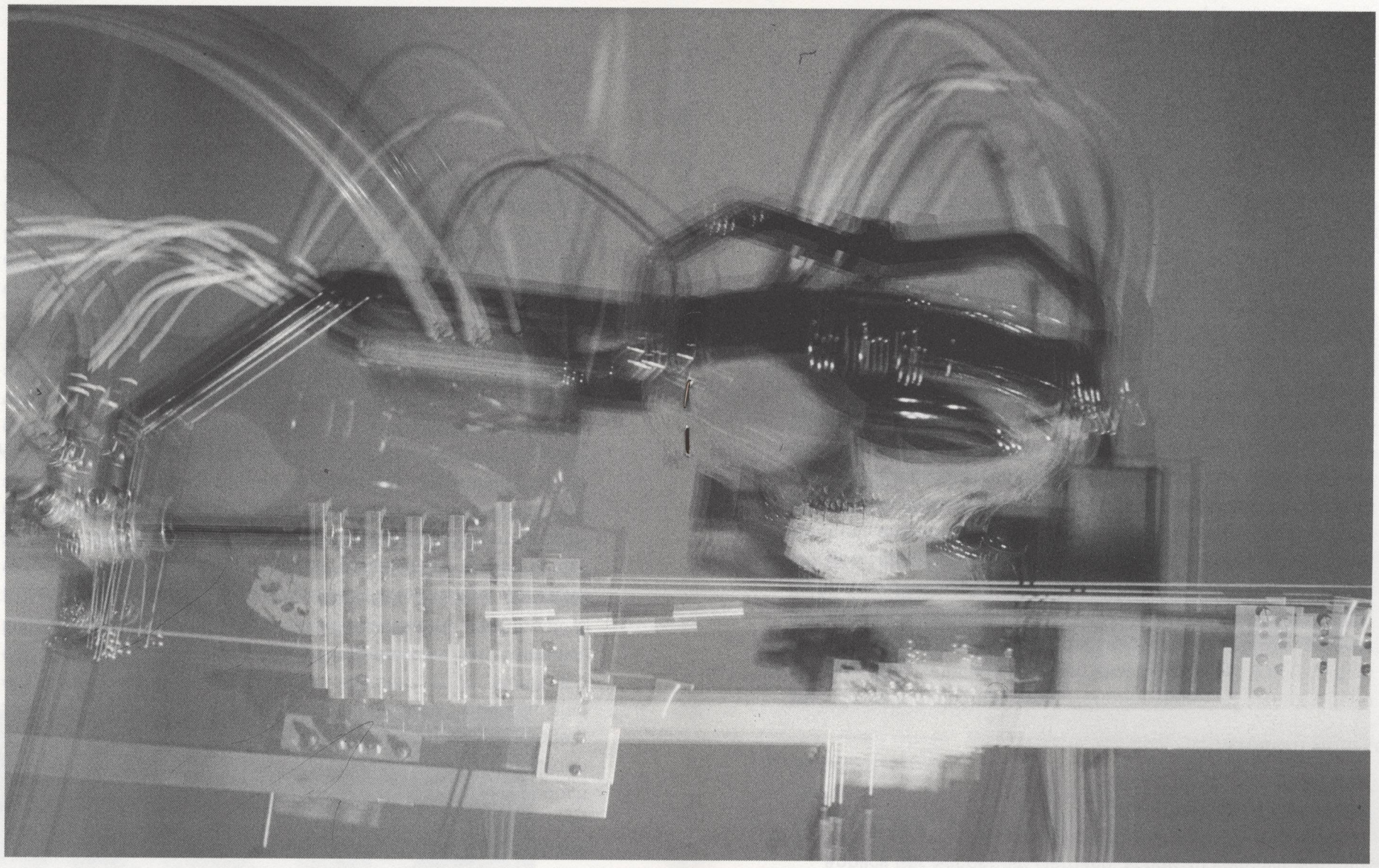
Der langsame Pfeil der Schönheit . – Die edelste Art der Schönheit ist die, welche nicht auf einmal hinreißt, welche nicht stürmische und berauschende Angriffe macht (eine solche erweckt leicht Ekel), sondern jene langsam einsickernde, welche man fast unbemerkt mit sich fortträgt und endlich aber, nachdem sie lange mit Bescheidenheit an unserm Herzen gelegen, von uns ganz Besitz nimmt. – Wonach sehnen wir uns beim Anblick der Schönheit: Darnach, schön zu sein: wir wähnen, es müsse viel Glück damit verbunden sein. – Aber das ist ein Irrtum.[3]

Unwiederholbarkeit

Die Unwiederholbarkeit von Performances hat verschiedene Gründe. Sie ist teilweise durch die spezifische Werksituation bedingt, in der Künstler sich dafür entscheiden, öffentlich oder privat, mit oder ohne Publikum aufzutreten. Sie ergibt sich aber auch aus dem experimentellen Charakter von Performances. Oft überschneiden sich Mittel und Verfahren unterschiedlicher Herkunft und tragen so dazu bei, daß der von den Kunstgattungen und ihren Konventionen vorgegebene Rahmen ignoriert wird. Der Begriff „Intermedia" kennzeichnet das in Performances mögliche unorthodoxe Ausprobieren, das sie von bestehenden Vorgaben und Klischees unabhängig macht. Die Krise der traditionellen Ausdrucksmittel und -formen bricht sich in den persönlichen Konflikten der Künstler. Sofern sich die Künstler in dieser Lage darauf einlassen, etwas Unerprobtes öffentlich zu zeigen und darzustellen, können die sich daraus ergebenden Performances mit Wagnissen für Leib und Seele verbunden

---

[3] Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, Band 1, Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller, Nr. 149





sein. Solche Umstände eignen sich ausgezeichnet dafür, Performances und Künstler, die Performances benutzten, zu mystifizieren. Finden doch Legenden, die mit der Entstehung von Kunstwerken zu tun haben, seit jeher großes öffentliches Interesse.

Obwohl sich ephemere und statische Kunstwerke bedingen, entspringen Unwiederholbarkeit von Performances und Einmaligkeit von Kunstwerken entgegengesetzten Absichten. Will das Experiment Erstarrtes und Abgenutztes aufbrechen und überwinden, so manifestiert sich im Kunstwerk der Versuch, dem Latenten eine feste Gestalt zu geben. Wir haben uns daran gewöhnt, beides als „einmalig" zu bezeichnen. Das liegt daran, daß wir jedesmal das Erleben meinen, ohne uns über seine Perspektiven einig zu sein. Einmal geht es um das Erleben aus der Sicht von Künstlern, die etwas schaffen, und ein anderes Mal handelt es sich um das Erlebnis von Rezipienten, die beim Betrachten eines Kunstwerks ergriffen sind. Performances liegen in diesem Spannungsfeld zwischen Aufbrechen und Festmachen, Latenz und Permanenz, Unbestimmtheit und Sicherheit, das die Haltung von Menschen beim Machen genauso bestimmt wie beim Zuschauen.

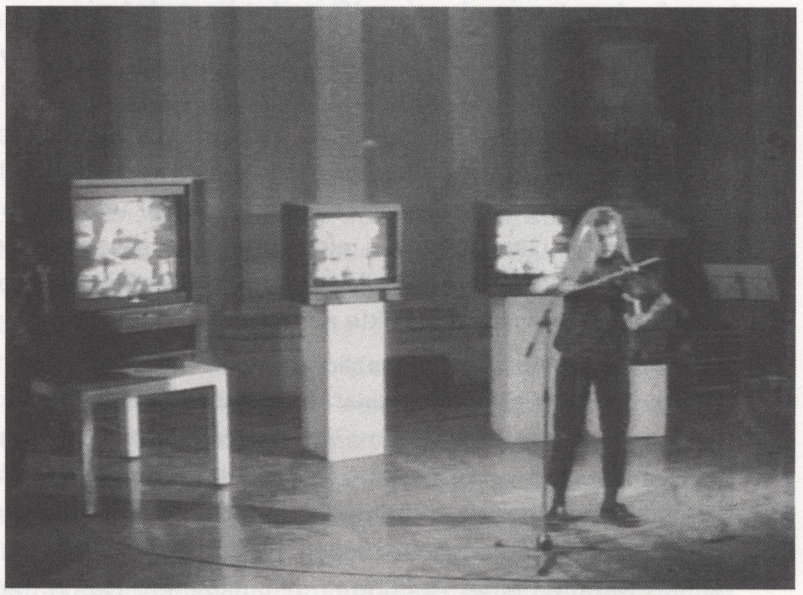
Jenseits der historischen Zeit

Einer der Auslöser von Performances ist das Zusammenbrechen der newtonschen Konstruktion von Raum und Zeit. Auch wenn die Konsequenz der neuen Formel, die die Relativität von Raum und Zeit bestimmt hat, sinnlich nicht nachvollziehbar ist, und daher die Alltagserfahrung nicht in Frage stellt, so hat doch gerade ihre Abstraktheit die Künstler herausgefordert. Wurden in der Literatur und im Film neue, äußerst populäre Gattungen, z.B. die science-fiction und ethno-fiction davon geprägt, sind die Auswirkungen in den bildenden Künsten, in der Musik und den darstellenden Künsten diffus. Die Schwäche, das vermeintliche Fehlen von Konkretheit, erweist sich hier als Stärke.

Künstler haben durch experimentelle Performances versucht, vergangene Zeitschichten, die im genetischen Code, in der Struktur des Körpers, in sozialen Zusammenhängen gespeichert sind, wieder verfügbar zu machen. Auf diese Weise versuchten sie, an Informationen zu gelangen, die jenseits der historischen Zeit liegen, also durch schriftliche Überlieferung abgedeckt werden. Uns den Blick in die Zeit geöffnet zu haben, werden die Wissenschaften, namentlich die Vor- und Frühgeschichte, die Paläontologie, die Geologie und die Astronomie für sich reklamieren. Abstrakt genommen sind die Intentionen, das Verborgene aufdecken zu wollen, ähnlich. Grundverschieden sind die Methoden. Regen die Wissenschaften den gedanklichen Nachvollzug der Forschungsgebiete an, rechnen die Künstler mit Rezipienten, die die Zusammenhänge sinnlich und intuitiv erfassen möchten. Versuchen die Wissenschaftler mit großem technischen und personellem Aufwand, Fakten zu isolieren, setzen die Künstler ihren Körper ein, um seine erinnernden Fähigkeiten freizusetzen.

Ohne Ort

Dort, wo die Wissenschaften sich unter den Zwang gestellt hatten, Fakten zu schaffen, gingen die Künstler mit der Suche nach Zuständen der Ortlosigkeit den entgegengesetzten Weg. Sie gelangten dahin, wohin auch die Kernphysiker gelangten, als sie mittels gigantischer Teilchenbeschleuniger nach immer kleineren Materieteilchen suchten. Sie fanden Energiequanten, die nichts anderes sind als unter bestimmten Bedingungen darstellbare Informationen, für die Codierungen gefunden werden, die diese Informationen darstellbar machen. Keiner der Experimentatoren kann der Zeit, den Energiequanten, den kleinsten



bekannten Trägern von Informationen, einen Ort zuweisen. Die Protagonisten unterscheiden sich aber in ihrem technischen Aufwand: Arbeiten die einen mit einfachen, alltäglichen, oft auch primitiven Mitteln, setzen die anderen für diese Erkenntnis ein High-Tech-Stonehenge, einen mehrere Kilometer messenden Kreistunnel aus den aufwendigsten Elektromagneten ein.

Space Bodies, Version 1

Die Beschreibung von „Space Bodies" beruht auf der Tele-Performance, die am 8. November 1991 simultan in Wien und Innsbruck aufgeführt wurde. Diese Performance war ein vernetzter Dialog der Violinistin mit einer von Sensoren animierten und elektropneumatisch gesteuerten Violine.[4] Zabelka spielte vor dem Publikum im Museum Moderner Kunst / Palais Liech-

[4] Violinroboter 1, 1. Konstruktion: Gernot Axmann

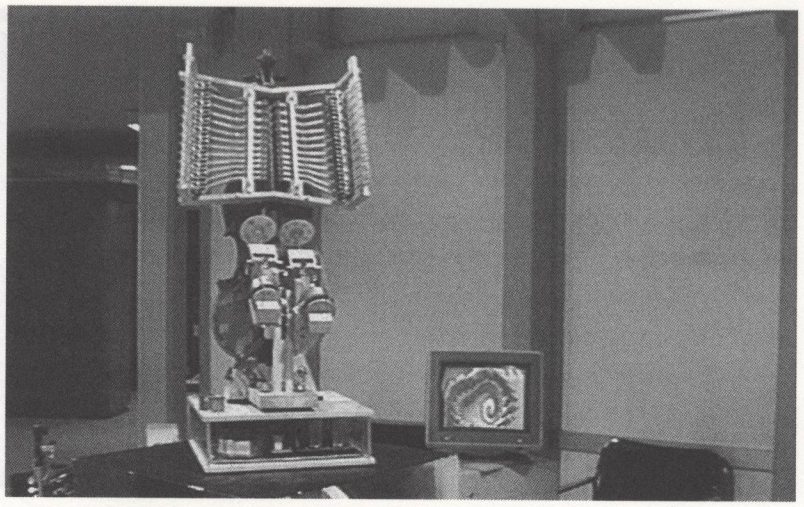
tenstein in Wien, während die elektropneumatische Violine, ebenfalls vor Publikum, im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck installiert war. Beide Teile der Aufführung waren durch eine Stereo-UKW-Übertragungsleitung und eine Bildtelefonleitung verbunden.

Die zweite Violine wird durch eine elektropneumatische Installation betrieben. Zwölf kleine Kolben, die die Finger simulieren, drücken die angewählten Saiten, die mittels Bogen gestrichen werden, der von einem langhubigen Kolben angetrieben wird. Bogendruck, Schublänge und Geschwindigkeit sind elektronisch steuerbar. Zabelka und die Maschine bilden einen räumlich unabhängig einsetzbaren integrierten Schaltkreis, der computergesteuerte Signale austauscht. Auf diese Weise liefert die Maschine der Künstlerin ein elektronisch manipuliertes feedback, das sich vom Dialog zu einer Improvisation ausweitet. Diese nimmt einen für alle Seiten unberechenbaren Verlauf, weil der die Geige steuernde Datenfluß durch Programme beeinflußt wird, die ihrerseits durch Zufallsoperationen und durch Computerviren manipuliert werden. Außerdem ist die Violine durch maschinelle Steuerung in der Lage, schnellere Tonfolgen als die menschliche Violinistin zu spielen. Da die Violinenmaschine beweglich an Seilen aufgehängt ist, wird sie durch ihre eigenen Bewegungen zum Tanzen gebracht und weitet das musikalische Geschehen zu einer Tanzimprovisation aus, die durch miniaturisierte Kameras an den Handgelenken Zabelkas für zusätzliche visuelle Effekte sorgt.

Obwohl Zabelka eine ausgebildete Instrumentalistin und Komponistin ist, ist „Space Bodies“ kein Konzert im üblichen Sinn. Bewegungselemente, Rechnerprogramme und Störungen, die Verwendung von projizierten Bildern und die raumübergreifende Installation schufen Bedingungen für eine intermediäre Performance, die über die aktuellen Bedingungen und den zeitlichen Rahmen einer Aufführung hinausgehen. Durch den Einsatz von alltäglichen Dingen wie Telefon, Radio, Computer, Faxmaschine werden Übergänge zwischen Alltag und Kunst geschaffen, die „die Synergie von „Mensch“ (Instinkt, Triebhaftigkeit, Phantasie, Imagination, Intuition) und dem medialen Leben aus zweiter Hand“[5] herstellen. In dem durch Vernetzung einer menschlichen Instrumentalistin geschaffenen elektronischen Raum entwickelt sich das visuelle und akustische Repertoire zeitgenössischer Medienkunst, die dem Wahnsinn im Chaos der durch Radiowellen verbundenen Welten Auslauf verschafft.

Johannes Lothar Schröder

[5] zit. nach: Mia Zabelka, in: Interferenzen IV, Die Geometrie des Schweigens, Wien 1991.



Chip Radio

– ein telematisches Simultankonzert zwischen den ORF-Landesstudios Dornbirn Innsbruck Salzburg

Die Performance **Chip Radio** soll ein Teilabschnitt aus dem Gesamtkonzept von verschiedenen **Chip Radio Versionen** sein. Die Künstlerin sieht ihre Projekte als eine kontinuierliche Erarbeitung und Entwicklung von „Versionen“, als Stückwerke, die nicht abgeschlossen sind. Ausgangspunkte sind zunächst Improvisationen, die dann – in einer Art „work in progress“ zu einem Stück nach bestimmten Parametern komponiert werden. Bei Mia Zabelkas Arbeiten ist die kollektive Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen und Künstlern ein primäres Element. Ihren Arbeiten im Kontext mit digitaler Technologie, im speziellen Medienmusik, unterliegt dem expliziten Darstellungsmodus Zabelkas selbst. „... Der Umgang mit medialen Techniken erlaubt es, den Möglichkeiten der heutigen Welt auf sehr persönliche Weise zu entsprechen. Von Bedeutung ist dabei, wie man mit den Maschinen umgeht.“[6] Mia Zabelka dringt mit Hilfe der Körperinterfaces in den elektronischen Raum ein, um sich dort mit der elektronischen Maschine zu „treffen“, zu interagieren. Für den Rezipienten wird diese Interaktivität visuell und/oder akustisch zum Ausdruck gebracht.

Der elektronische Raum impliziert einen Knotenpunkt, wo sich Mensch und Maschine zu einer Interaktion vereinigen können. Folglich erweist sich die räumliche Distanz zwischen Mensch und Maschine als irrelevant. Die immateriellen elektronischen Datenräume ersetzen die reale räumliche Ferne. Diese verschwindet und kehrt erst wieder in unser räumliches Bewußtsein zurück, wenn wir uns aus den immateriellen elektronischen Räumen zurückziehen. Genau in diesem Moment erfahren wir

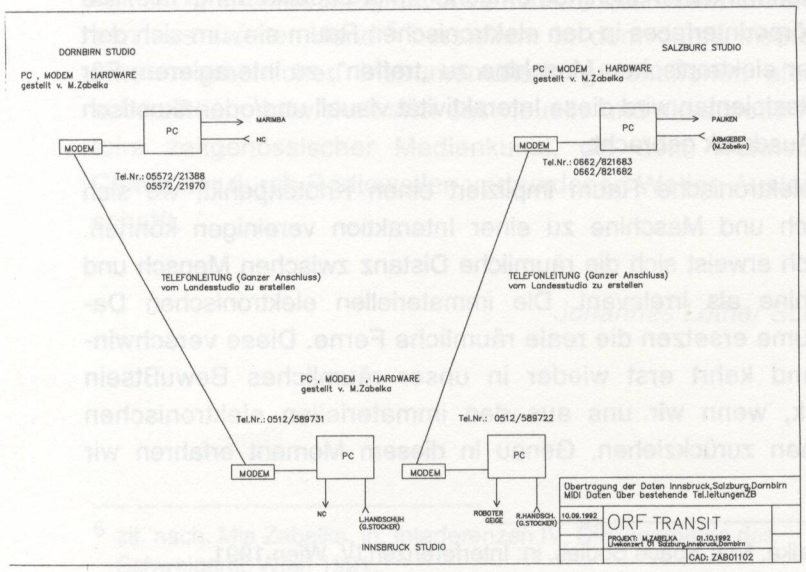
[6] Zabelka, Mia, Space Bodies, in: Interferenzen IV, Wien 1991



jenes ambivalente Verhältnis von Ferne und Nähe, das den elektronischen Medien innewohnt. Das blitzartige Näherbringen der Ferne passiert mit gleicher Geschwindigkeit, wie das Zurückbringen derselben.

Beim telematischen Simultan-Konzept „Chip-Radio“ wurden die an sich nicht nachvollziehbaren Vorgänge im elektronischen Raum physisch und psychisch wahrnehmbar gemacht. Die Aufführungen fanden an drei topographisch verschiedenen Orten statt: Dornbirn, Innsbruck, Salzburg. Ein vierter Raum entstand durch die Live-Übertragung im Radio (Ö1 Kunstradio). Das Massenradio eröffnet die Möglichkeit, akustisch-geographische Raumdistanzen zu überwinden. Normalerweise ist das Radio eine Einweg-Tonverbindung von einem Ausgangsort zu vielen anderen Orten.. Radio ist ein analoges, lineares Sendermedium.

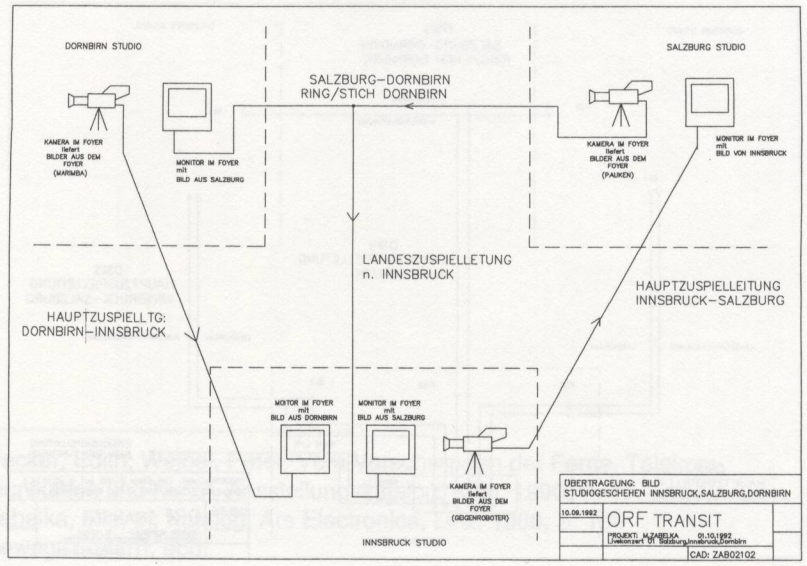
Bei der Performance „Chip Radio“ waren die ausgewählten, geographisch getrennten Orte alle zugleich Aufführungsorte, die mit inter-kommunikativen Datennetzen verbunden waren. Die von den Künstlern fabrizierte interaktive Raumakustik wurde live gemischt und (live) gesendet. Für den Radiohörer/Empfänger wurde ein akustischer Hör-Raum synchron von allen drei Auf-





führungsorten ins Wohnzimmer projiziert. Die elektronischen Medien heben die räumliche Distanz auf. Die Annullierung der Ferne, so fordert es Peter Weibel, muß für die Technokultur ein Axiom sein. „Nicht wir rücken der Ferne näher, sondern die Ferne uns, die Telemaschinen bringen uns die Ferne nahe heran. Das Entlegene rückt auf uns zu.“[7]

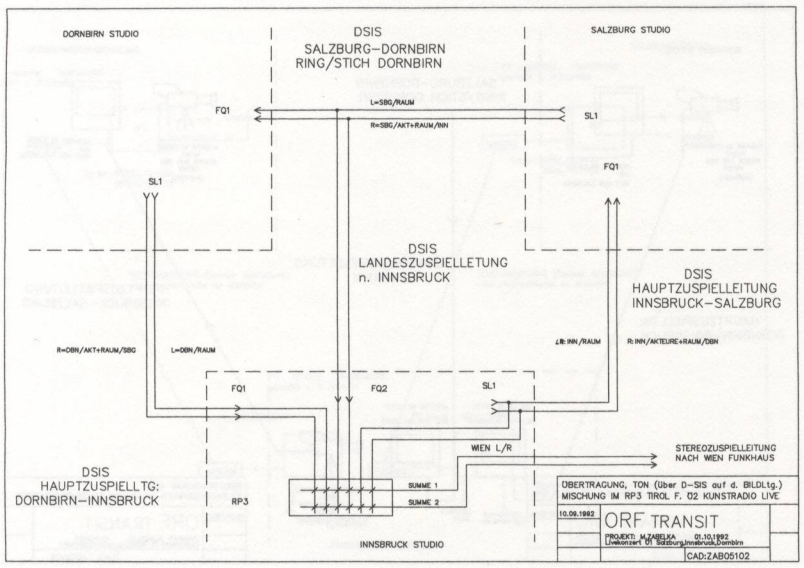
Bei „Chip Radio“ kommunizierte Mia Zabelka gemeinsam mit drei Musikern (Andres Bosshard, Seppo Gründler, Gerfried Stocker) und mit einem Sprecher (Waldemar Rogojsza) über und mit technischen Geräten. In Salzburg spielte Mia Zabelka akustische Geige und gleichzeitig steuerte sie über Körperinterfaces (an beiden Armen montiert) eine elektronische Robotergeige in Innsbruck. Die Robotergeige ist mit zwei Saiten ausgestattet, auf der jeweils 13 Töne erzeugt werden können. Über die Körperinterfaces wurden durch die Arm- und Handgelenkbewegungen Mia Zabelkas elektronische Impulse zur Robotergeige transferiert. Zusätzlich mobilisierten die Körperinterfaces ein Graphikprogramm in Innsbruck. Die dort eingespeisten akustischen Zeichen wurden in visuelle Bilder konvertiert. Diese aktivierten einen Sampler in Dornbirn und wurden dort wieder in akustische Zeichen umgesetzt, um endlich in die Raumakustik

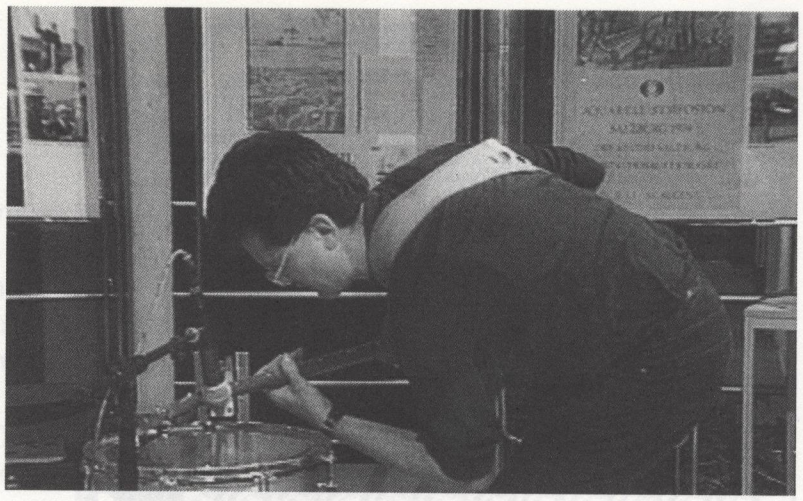




zu diffundieren. Der E-Gitarrist Seppo Gründler begleitete Mia Zabelka in Salzburg. Mit Hilfe von Effektgeräten (Midisaxophon) generierte er Töne und erzielte eine Sound-Entfremdung. Über Modem spielte Gründler drei E-Gitarren in Innsbruck.

In Innsbruck griff Gerfied Stocker mit zwei Datenhandschuhen durch die elektronischen Datenleitungen, um am Ende seine Instrumente, ein Schlagzeug in Salzburg und eine Marimba in Dornbirn, zu spielen. In Dornbirn bediente Andres Bosshard eine Kassettenmaschinerie und interagierte mit dem Sprecher Waldemar Rogojsza in Innsbruck. Damit war eine Tele-Präsenz aller Beteiligten gegeben. Bosshard war für die Raum- und Radiomischung verantwortlich. Bei der Performance „Chip Radio“ ergaben sich zwei Schnittstellen, eine optische und eine akustische. Die optische Schnittstelle bildete Innsbruck, dort war es über Bildtelefon möglich, vom Dornbirner und Salzburger Studio simultan visuelle Teilausschnitte wahrnehmbar zu machen. Die akustische Schnittstelle befand sich in Salzburg. Salzburg sendete seine Raumakustik gemeinsam mit den Innsbrucker Klängen weiter nach Dornbirn. Diese wurde mit der dortigen Raumakustik aufgeladen und weiter nach Innsbruck gesendet, usw. Die Zirkulation der Raumakustikschleife könnte





bis zur akustischen Rückkoppelung getrieben werden, wenn Bosshard nicht eine differenzierte Raummischung programmiert hätte.

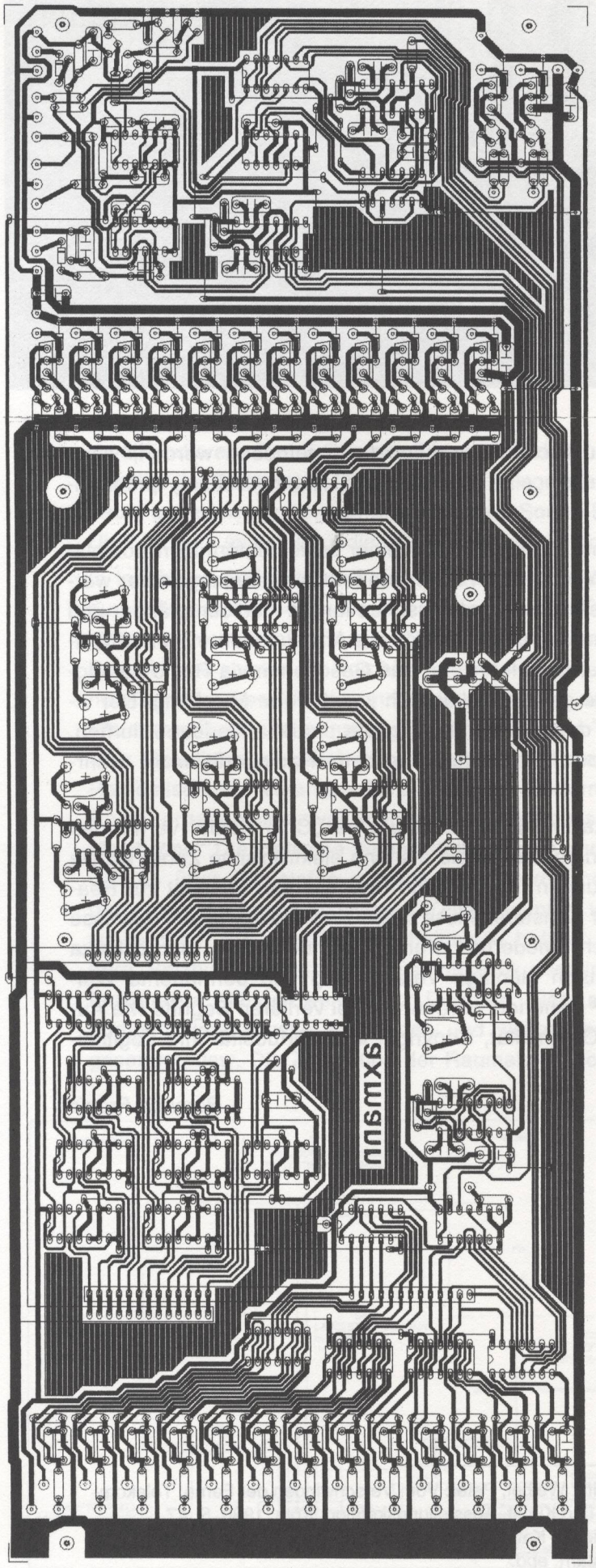
Das gesamte Event unterliegt einer schichtenförmigen Aufsplitterung in Teil-Events. Verschiedene Wahrnehmungsfelder werden projiziert: ein rein akustisches für die Radioempfänger und ein teil-akustisch-optisches für die Anwesenden in den einzelnen Studios. Der Hörer, der das Geschehen via Radio verfolgte, hörte die gesamte akustisch konstruierte Mischung. Der visuelle Akt, den nur die Studiogäste partiell miterleben durften, war für den Rezipienten vor dem Radiogerät nicht wahrnehmbar.

Mia Zabelka und ihre Mitakteure bei „Chip Radio“ verwenden das Massenmedium Radio als eine elektronische Zone, wo sie Wahrnehmungen (Körper- und Raumklänge) adäquat zur Realisierung für Kunstereignisse umsetzen. Diese Kunst-Ereignisse können nicht wiederholt werden, sondern, wie Mia Zabelka sagt: „... durch ständige Veränderung und permanente Weiterführung“[8] generiert werden. „Dabei verlieren Begriffe wie Autor, Werk, Originalität, Copyright oder Virtuosität ihre Legitimität.“[9]

Romana Froeis

---

7 Decker, Edith; Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne, Telekommunikation und Kunst, Ausstellungskatalog, Köln, 1990, S. 47.
8 Zabelka, Mia, in: Katalog: Ars Electronica, Linz, 1988, S. 158
9 Bewegt-Erstarrt, ebd.



Positionen

[. . . für Mia Zabelka]

Medienmusik nennt Mia Zabelka ihre Kunst, die sie im elektronischen Raum interkommunikativer Netze ansiedelt. Und tatsächlich werden zeitgenössische Kommunikationssysteme, die immer mehr digitalisiert werden, längst auch zum Gegenstand und zum Ort von Kunst. In ihrer Auseinandersetzung mit den „Neuen Technologien" bezieht Mia Zabelka Fax, BTX, Datennetze, Telefon, Bildtelefon, interaktive Computerprogramme, aber auch die – sich unter dem Druck der zunehmenden Digitalisierung ständig verändernden – Massenmedien Radio und TV ein. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist eine nicht mehr an einem traditionellen Werkbegriff sondern an immateriellen Daten und Kommunikationsräumen orientierte Kunst, die nach einer neuen Art des Diskurses verlangt.

Anstelle traditioneller Musikinstrumente und Notenschrift macht Mia Zabelka den Computer zu ihrem Instrument und die *Information* zu ihrem Werkstoff. Im elektronischen Raum interagiert die Klangautorin mit ihren Computern, die sie über ein Körperinterface, eine Midi-Violine, ein Grafik-Terminal etc. ansteuert. In ihrer Arbeit erfahren Begriffe wie „Grenzüberschreitung", „Interdisziplinarität" oder „Intermedia" in der Digitalisierung ein technisch-strukturelles Korrelat.

Der Begriff des „Autors", der des „Werkes" und der der „Rezipienten" erfährt eine grundlegende Änderung, genauso wie das Verhältnis dieser Begriffe zueinander. In Mia Zabelkas telematischen Konzerten wird die digitale Revolution zum Gegenstand bzw. zum Kontext der Musik.

Das kompositorische Werk von Mia Zabelka kann als Gestus der Verweigerung interpretiert werden; – als Versuch, den vom common sense diktierten Verdinglichungszusammenhang des Musikbetriebs aufzulösen. Dieser als Repräsentationsmodell fungierende Betrieb, der als Art Radiophonie dafür sorgt, daß der vom universalen Gesetz des „ordre symbolique" strukturierte Rahmen seine Gültigkeit behält und somit eine Thematisierung all desjenigen verhindert, was Julia Kristeva als Bereich des „Semiotischen" benennt. In diesem vorsprachlichen Raum der „chora", der sich auf den Fluxus des Triebpotentials – die Impulse des Leibes – bezieht, ist auch der Ausgangspunkt von Zabelkas musikalischer Produktion anzusetzen; das kaum wahrnehmbare Strömen der Wunschmaschinen fließt in ihre Kompositionen ein; mittels elektronischer Medien wird das Residuum des Semiotischen in einen technischen Raum integriert, wobei Technik im Kontext der antiken Tradierung als Synthese von téchne und poiesis gesehen werden muß. Künstlerische Produktion beschränkt sich nicht mehr auf eine Evokation sym-

bolischer Repräsentationen, sondern stellt eine radikale Subversion dar, die – ähnlich der Glossolalie Artauds – den imperialen Gestus des „ôrdre symbolique“ destruiert. Im Zentrum der „poietisch-technischen“ Arbeit Zabelkas steht diese Subversion, die als Unternehmen charakterisiert werden kann, jenes Moment zu generieren, das Adorno als „apparition“ beschreibt – als „Menetekel“, das durch seine Ereignishaftigkeit etwas antizipiert, was dem ästhetisch deformierten Individuum der Postmoderne als utopisch erscheint.

Nikolaus Halmer

Musikalische MIAsmen: toxisch, oft agressiv, angriffslustig. Auffällig die körperliche Unmittelbarkeit ihres Spiels, sie streichelt und schlägt, verführt und kratzt. Niemals unverbindlich, niemals vergeistigt. In den Kritiken immer wiederkehrende Attribute wie Erotik, Obsession, anarchische Gestik. Naja. Jedenfalls hat sie eine gewisse Radikalität und Kompromißlosigkeit, und, was viel zu selten ist heutzutage, Persönlichkeit. Österreichs böses Kind der bürgerlichen Musikfamilie, widerborstig und schmollend, der Verachtung für das Herkömmliche. Aus sicherer Distanz delektiere ich mich an ihren Eskapaden, ihren Finten, ihren immer verwickelten Geschichten, ihren persönlichen und künstlerischen Provokationen. Die Hölle hängt voller Geigen. Mia spielt.

Gottfried Hattinger

Es mag beinah ein Dogma der Musik der letzten Jahrzehnte sein, den Klang selbst ins Zentrum aller Aufmerksamkeit zu setzen; für Mia Zabelka ist das nur eine von vielen angeblichen Vorschriften, die sie lustvoll ignoriert. In ihrer Kunst nimmt die Bewegung, die Sprache, das Bild, der Körper, die Geige, die Stimme, die Maschine teil am Ganzen. Nicht um kompositorisch zum Dialog gezwungen zu werden ist diese Vielfalt an Charakteren aufgeboten, sondern um von Mia Zabelka in ein Spielfeld der Interaktion entlassen zu werden. Eine Erotik der Distanz, eine Präzision im Unbestimmbaren, eine Provokation im Vorhersehbaren lassen sich als einige der charakteristischen Spielzüge ausmachen, wenn Mia Zabelka musiziert, reagiert, improvisiert und – vielleicht liegt darin etwas Wesentliches – sie gesteht all das auch ihren Spielfiguren zu: wenn Bewegung und Geige und Maschine bleiben müssen, was sie sind, um zu werden, was sie sein könnten; wenn damit Mia Zabelkas Klang-Theater des privaten Raumes Beziehungen und Verbindungen entstehen läßt, wenn "Space Bodies" musiktheatralisch interagieren.

Christian Scheib



Ein Element in unterschiedlichen Verbindungen. Die Substanzen fließen ineinander, und immer wieder entfalten sich neue Farben und Variationen. Die Violine als Instrument der Reproduktion par excellence verselbständigt sich, um in unbekannte Zentren vorzudringen. Einstmalige Disziplin wurde abgelöst durch das automatische Spiel aus dem Körper. Für Mia Zabelka bedeutet das, ihr Instrument in neuen Kontexten zu etablieren, ihre Suche nach radikaler Konfrontation vereint sich mit der Lust an Spaziergängen im Dialog. Dabei einigen sich die Duopartner oft auf einen gemeinsamen Gedanken, ein Bild oder eine Formel als Ausgangsposition, und die Reise beginnt.

Nicht gleichförmig allerdings. Denn mit den Paarkonstellationen lösen die Stile und Techniken einander ab wie die Stimmungen in der Landschaft der Klänge. So wie die einzelnen Sprachen wechseln, so verändert sich auch die Auffassung von Zeit. Einer melancholischen Meditation kann die Aufforderung zu einem raschen Wettlauf folgen, sentimentaler Verliebtheit in das Zitat die Erfindung eines Marsches; oder: die Sehnsucht nach der Folklore ferner Kontinente. In der Entladung nähern sich die Spielenden einander; da wo Improvisationskunst und intime Triebstruktur ineinandergreifen.

Roland Schöny

Feedback

Wien und die Violine. Es muß doch mehr als nur Stehgeiger beim Heurigen geben, mehr als geigende Mütter im Konzerthaus, die sich das Korsett beim Adagio benässen. Musik überdeckt von Schweiß und Schwulst. *Also: Eine Geige schluchzt oder sie kratzt. Nichts dazwischen. Gar nichts?* Von fern noch ein paar Erinnerungen an die Geige als Performance-Instrument. Laurie Anderson in Schlittschuhen, die in einem Eisblock eingefroren sind. Sie spielt auf der Violine, bis das Eis geschmolzen ist. Musik Ende. Mia Zabelka nimmt die Violine gelegentlich zum Lunch ein. Die klassisch geschulte Performance-Künsterlin aus Wien arbeitet derzeit mit dem Violinroboter Arnold E. Nator, dessen Gehirnwindungen elektrische Schaltkreise und dessen flinke Finger elektropneumatische Kolben sind. PROGRAMM ZUR DOCUMENTA-REIHE „CONCERT PERMANENT", BERNHARD JUGEL, JULI 1992 Was hier in der Beschreibung wie eine prätentiöse Spielerei klingen mag, stellte im realen Kontext Fragen zur Wahrnehymung und zur „Verwirklichung" von Kunst. Wer in einem der drei Studios direkt dabei war, bekam nur eine Teil-Wirklichkeit des gesamten Events mit: den jeweiligen Live-Akt mit (kameragefilterten) Aus- und Einblicken von den Nachbarorten; wir sahen also in Salzburg beispielsweise, wie Gerfried Stocker seine Hände und Arme in Innsbruck bewegte, und wie von Geisterhand spielte das Schlagzeug in Salzburg. Dazu hört man, je nach Standort, mit, was anderswo passierte. Dies wiederum hatte aber mit der tatsächlichen Radio-Ausstrahlung des Gesamt-Kunstwerks nur gleichsam die Impulse gemein, denn überprüfte man danach auf Band, was „tatsächlich" im Radio sich abspielte, hörte man eine „andere" Komposition: dank souveräner, exzellenter Mischung und Staffelung. Hat also jetzt der Radiohörer zuhause das „echte" Werk gehört? Auch er bekam, vermeintlich im Besitz der „endgültigen" Wirklichkeit, nur eine Teil-Wirklichkeit mit, denn für ihn war es wiederum nicht eruierbar, was in den Studios vom Band, was direkt kam, denn er *sah* ja die Interaktion nicht, die die Studio-Gäste zumindest partiell, mitverfolgen konnten. Wie spielerisch im Gesamten schließlich die komplexen Situationen buchstäblich „in Form" gebracht wurden: davon handelte die eigenständige „Komposition", die – aufgezeichnet – sich wie eine vierzigminütige „Symphonie" konsumieren läßt (glänzende Musik!), das war aber auch der ingeniöse schöpferische Akt, der in dieser Art nicht wiederholbar ist. Das Radio vermittelte also nicht nur vor-gefertigte Klänge als Transporteur, sondern es wurde tatsächlich zum „Medium", in dessen Raum sich Kunst ereignet. SALZBURGER NACHRICHTEN, KARL HARB, OKTOBER 92 Als Mia Zabelka, die innovative Violinistin aus Wien, im vergangenen Jahr ihr Stück „Drahtvenuskörper" inszenierte, verwendete sie sechs Telefone, die mit Recordern, Samplern und Computern verbunden waren. Ihre „Telefon-Geige" produzierte dabei äusserst kraftvolle und perkussive Klänge. Vor fünf Jahren kombinierte sie Atemgeräusche und Pulsschlag mit Violinklängen, hörbar gemacht mittels Kontaktmikrofonen. „Bewegt-Erstarrt" hieß ihre Multimedia-Performance mit Musik, Videos und Klanginstallationen. Räume erhalten neue Dimensionen, neue Strukturen, scheinbar mühelos zerfließen genre- und materialbedingte Grenzen. BERLINER ZEITUNG, RAINER BRATFISCH, MÄRZ 92 Die spontane, nur den inneren Stimmen folgende Performance-Künstlerin, die manchmal auch die eigenen Herzschläge und Atemgeräusche zum Ausgangspunkt ihrer scheinbar unreflektiert aus dem Affekt geborenen Darbietungen macht, die sich bis zur Ekstase in solche Phantasien hineinzusteigern vermag, weiß durchaus komplexe kompositorische Strukturen zu kalkulieren. ...Zum Faszinierenden an Mia Zabelkas Performances gehört wohl der spürbare Gegensatz zwischen dem scheinbar Anarchischen, das der improvisatorische Gestus suggeriert, und der Kontrolle, der „künstlerischen Ordnung", die bei alledem spürbar herrscht. Die „Lust an der Sache" als notwendige Grundvoraussetzung miteingerechnet. DIE PRESSE, WILHELM SINKOVICZ, JULI 92 Klanglüstern und extravagant OBERÖSTERREICHISCHE NACHRICHTEN, ROBERT URMANN, OKTOBER 92 Mia Zabelka, Österreichs effektvoll werkende „Paganina", vergnügt sich zur Zeit mit ihrem elektro-pneumatischen Violinroboter Arnold E. Nator, der via Computer auf die Verrenkungen seiner Herrin reagiert .... Die Elektronik spielt ... eine wesentliche Rolle in Zabelkas Performance, allerdings reduzierter, klarer strukturiert, obwohl „Brustkorb" Arnold sich zeitweise zu verselbständigen scheint. Höhepunkt in „Paganinas" Darbietung ist das musikalische Zwiegespräch mit der japanischen Geigerin Takumi Fukushima, in dem durch repetitive, minimalistische Sequenzen gewaltige Spannung erzielt wird. NEUES VOLKSBLATT, PHILIPP WAGENHOFER, OKTOBER 92 Anarchische Gestik, bewußtes Klangempfinden, Ekstase, Obsession, Erotik: immer wiederkehrende Attribute in den Kritiken über Österreichs enfant terrible der neuen Musik. Mia Zabelka gehört mit ihren wilden Klangeruptionen zu den radikalsten, schillerndsten und gleichwohl eigenständigsten Figuren der internationalen Musikszene. MUSIKMOSAIK, LINZ, GOTTFRIED HATTINGER, OKTOBER 1992 Die europäische Fraktion war am besten durch ein Trio aus der Schweiz vertreten. *Nachtluft* nutzte ein an unterschiedlichen Stellen im Raum aufgestelltes Drum-Ensemble nebst Kassettenmaschinerie, um eine über bloße Perkussivität weit hinausgehende Klangillusion zu installieren. Aber das sollte nur eine Ahnung dessen sein, was folgte, als *Nachtluft* mit der österreichischen Violinistin Mia Zabelka Ausschnitte aus einer dreistündigen, gemeinsam mit John Cage erarbeiteten Performance vorstellte. JAZZTHETIK, MÜNSTER, BRD, WOLF KAMPMANN, MAI 91 Die Stimmung während der Performance war auch durchaus mit derjenigen vergleichbar, die der atonale „The Black Angels Death Song" der guten alten „Velvet Underground" mit Cale an der wildgewordenen Violine evoziert: Ein trancehafter Lava-Erguß an frei improvisierten Tönen, die sich

aber immer wieder rhythmischen Strukturen fügten und ekstatisch verdichteten, um dann in minimalistische Ausflüge zurückzufallen. SALZBURGER VOLKSZEITUNG, STEFAN WEBER, JUNI 1992 Es gibt nichts wiederzuerkennen, es bleibt das Staunen über die Ungewißheit, in die uns ein fortschreitendes Experiment versetzt. Kalkulierbar ist gar nichts, wir erleben erfindungsreiche und technisch ungeheuer versierte Momente – so schnell wird man Avantgarde auf diesem Niveau nicht mehr zu hören bekommen. SALZBURGER NACHRICHTEN, A.TH., JUNI 92

```
NEXT Q
'-------------------------------------------------------
Nine:                           'NINE RANDOM NOTES
FOR Q = 0 to 8
  OUT PORT1A,2^(INT(RND*7))     'HI FINGER DOWN
  OUT PORT2A,2^(INT(RND*7))     'LO FINGER DOWN
  OUT PORT1B,128 + 64 + 32      'BOW DOWN
  DELAY (RND*1)                 'PLAY
NEXT Q
OUT PORT1A,0
'-------------------------------------------------------
Down:                           'DOWN THE LO STRING
                                 ALTERNATING WITH OPEN HI
FOR Q = 6 TO -1 STEP - 1
  FOR N = 1 TO INT(RND*20)+5    '5 TO 25 TIMES
    OUT PORT2A,2^Q
    OUT PORT1B,128 + 64         'LO BOW DOWN
    DELAY .1
    OUT PORT1B,128 + 32         'HI BOW DOWN
    DELAY .1
  NEXT N
NEXT Q
'-------------------------------------------------------
Hilo:
OUT PORT2A,0                    'OPEN STRINGS
OUT PORT1A,0
OUT PORT1B,128 + 32 + 64        'BOTH BOWS DOWN
DELAY 1                         'PLAY
OUT PORT1B,128                  'BOWS UP
DELAY 1
OUT PORT1B,128 + 32             'HI BOW DOWN
DELAY .5                        'PLAY
OUT PORT1B,128 + 64             'LOW BOW DOWN
DELAY 1                         'PLAY
OUT PORT1B,128                  'BOW UP
DELAY 2                         'SILENCE
'-------------------------------------------------------
GOTO Start
'-------------------------------------------------------
ByeBye:                         'SWITCH OFF AND LEAVE
OUT PORT1A,0
OUT PORT1B,0
OUT PORT2A,0
OUT PORT2B,0
CLS
?"PRESS RETURN TO GET TO EDITOR"
END
```




Biografie

	Geboren in Wien
1970 – 86	Violin- und Klavierstudium am Konservatorium der Stadt Wien
1982 – 88	Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Wiener Universität
1985 – 88	Studium der Elektronischen Musik bei Dieter Kaufmann an der Wiener Musikhochschule
1985 – 89	Komposition bei Roman Haubenstock-Ramati / Wiener Musikhochschule und Kurt Schwertsik / Konservatorium der Stadt Wien
Seit 1979	Jazzimprovisation. Seit 1985 Entwicklung neuer Improvisationstechniken auf der Violine.
1987	Stipendium des BMWF für einen Arbeitsaufenthalt in Köln Anerkennungspreis des Landes NÖ Anerkennungspreis des Internationalen Wettbewerbs für Elektroakustische Musik „Luigi Russolo" für „Ströme"
1987 – 88	„artist in residence" der Stadt Köln. Arbeiten am Elektronischen Studio der Musikhochschule
1988	Erster Preis „Forum junger Komponisten" der KGNM und des WDR für „Aura" „Composer in Residence" der Stadt Köln an der Kunststation Sankt Peter Anerkennungspreis des Prix Ars Electronica für „Sandstrahlentrost"
1989	Stipendium des Internationalen Künstlerprogramms des DAAD, Berlin Stipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst Arbeiten an der TU, Berlin
1990	Aufnahme in das „International Who's Who of Intellectuals and Leaders of Achievement" und in das „International Who's Who of Women" Stipendium der Fulbright-Commission für New York Arbeiten am elektronischen Institut der Akademie der Künste, Ostberlin
1991	The American Biographical Institute's Women of the Year decree. Auträge durch The Kitchen and New Music America Arbeiten am Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
1992	Internationaler Kompositionswettbewerb des WDR „Forum junger Komponisten"

Aufführungen, Auswahl

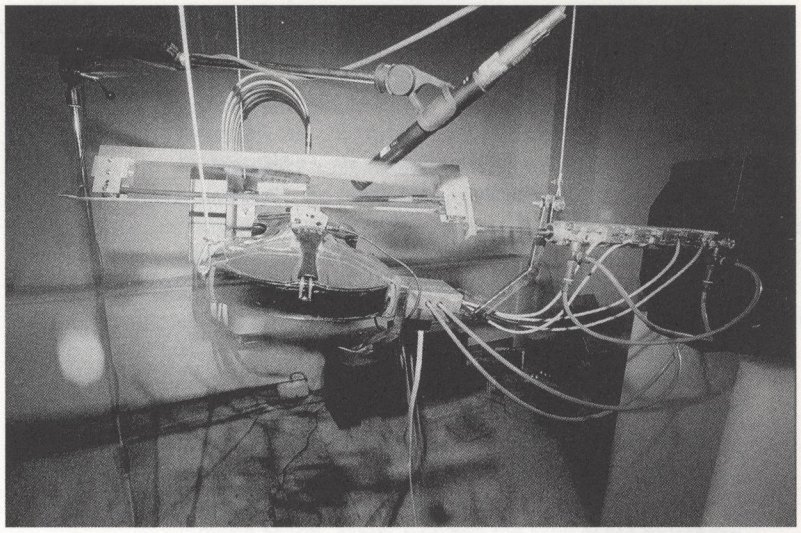
1986
Museum des 20. Jahrhunderts, Wien: „aura", Uraufführung
Galerie Mana, Wien: „aura", „brücken"
Teilnahme am Festival „Grenzzeichen": „Musik und Erotik"
Projekt Uraufführungen, Wien: „Pneuma", „Sandstrahlentrost"
Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (Mozart & Company): Uraufführung der Klavierwerke und Lieder
„Klangwerkstatt 3 + 4", HS für Musik und Darstellende Kunst, Wien: „Pneuma", „Nachtmusik", Uraufführungen
Musikalische Mitarbeit an Projekten des „steirischen herbstes", Graz und der „ars electronica", Linz

1987
Treffpunkt Petersplatz, Wien: Performance „Somateme", Uraufführung; mit Giselher Smekal
Galerie Mana, Wien: Konzert mit Malcolm Goldstein
Acustica, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien: „Somateme"
Projekt Uraufführungen, Wien: „Ströme"
Performance-Festival „Nach der Schneeschmelze", Wien: Lectureperformance mit Peter Waterhouse
Forum Stadtpark, Graz: „Somateme", Doppelkonzert mit „Vögel Europas"
Festival für Elektronische Musik, Bourges: „Ströme"
Festival für neue Musik, Kuba: „Pneuma"
Wiener Festwochen, Reihe „Manierismus und Musik": „Lichtwechsel"
Wiener Sommersymposium, WUK, Wien: „Bewegt - Erstarrt", Teil 1, Uraufführung
Konzerthaus, Wien: „Ströme" und „Nachtmusik" mit dem Ensemble „Die Reihe"
IGNM-Marathonkonzert „Die lange Nacht der Neuen Klänge", Wien: „Aura"
Alte Schmiede, Wien: Doppelkonzert mit Joelle Leandre
Rundfunkproduktion, ORF: „Somateme"

1988
KGNM, Köln: Preisträgerkonzert „aura", „ströme"
KGNM, Köln: Doppelkonzert mit Arnold Dreyblatt und Paul Panhuysen
Alte Schmiede, Wien: Konzert mit „Acting Four"
Galerie Mana, Wien: Konzert mit „Acting Four"
Jeunesses Musicales, Wien: „Das Berstende der Klänge", Konzert mit Hans Joachim Hespos, Giselher Smekal
Musikhochschule / Köln: Karlheinz Stockhausen, Edgar Varese, Mia Zabelka: Aufführung „Durchsichtig bewegt"
Spielboden, Dornbirn: Performance „Somateme"
Absolute Musik, Allentsteig, NÖ: „Sandstrahlentrost"
Acustica Wien: Beitrag für das Max-Brand-Gedächtniskonzert
Ensemblia, Mönchengladbach: Performance „Somateme"
Stadtkino, Salzburg: Multimediale Performance „The Well", Uraufführung, mit Werner Kodytek und Peter A. Egger
Bonner Tage für Neue Musik: („Die Violine in der Avantgarde"), Performance „Somateme"
NÖ Donaufestival: „Zungenschläge", Uraufführung; Klanginstallation „Gefunden" auf Schloß Ottenstein
Ars Electronica, Linz: Uraufführung des Auftragswerkes „Bewegt – Erstarrt", gemeinsam mit Peter A. Egger
Posthof, Linz: Preisträgerkonzert des Prix Ars Electronica „Sandstrahlentrost"
Performance-Festival, Münster: „Aura" und „Ströme"
Quatriéme Concours International, Orléans: Preisträgerkonzert „Durchsichtig bewegt"
Kunststation St. Peter, Köln: „Duet Music" mit Wolfgang Mitterer
Galerie Metropol, Wien: Klanginstallation „Ströme"
Rundfunkproduktion, ORF: „The Well" und TV-Produktion, ORF: „Bewegt – Erstarrt"

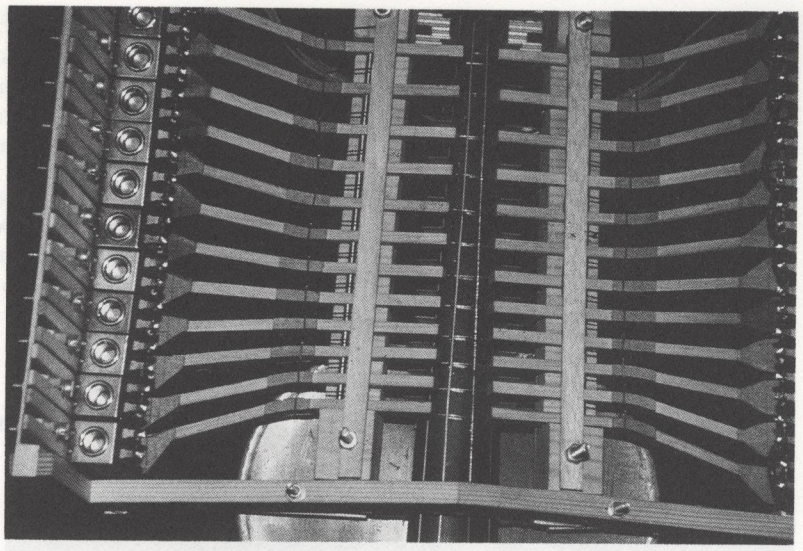
1989
TU, Berlin: Vortrag; Vorstellung eigener Kompositionen
Viitisaary / Finnland: Improvisationsworkshop mit Malcolm Goldstein
Frankfurter Dom: „Laut & Töne", Klangskulptur mit Andres Bosshard und Günther Müller
BKA, Berlin, Konzertreihe „Unerhörte Musik": Konzert „ist africa berlin folge" mit Georg Katzer und Sirone
„Frankfurt Feste": „One-Woman-Symphony", Uraufführung; mit David Moss
Zeitgenössischer Herbst / NÖ-Landesausstellung: Konzert „Rational Animal" mit Gunter Schneider, Andrea Centazzo
DDR-Tournee (Ost-Berlin, Leipzig, Dresden, Karl-Marx-Stadt, Cottbus): „Somateme", „Brennpunkte", „Freeman-Etudes"
Kunstverein „Giannozzo", Berlin „ „ist africa berlin folge" mit Wolfgang Ernst und Phil Minton
Kolbe-Museum, Berlin: Musikperformance „aura – ströme - brennpunkte" mit Wolfgang Ernst
Wittgenstein-Haus, Wien: „ist africa berlin folge" mit Wolfgang Ernst und Sirone

1990
Festival für Neue Musik, Berlin: „Drahtvenuskörper", Uraufführung, mit Gunter Schneider, Sven-Ake Johannson und Erich Mandl
Österreich heute – Wiener Konzerthaus: Aufführung der „One-Woman-Symphony mit Fernando Grillo und Erich Mandl
Galerie Gawlik/Schorm, Wien: Konzert „Informal Music heard by dogs and men" mit Fred Frith
Forum Stadtpark Graz: „Drahtvenuskörper"
Nova Zembla / Hertogenbosch, Holland: „Drahtvenuskörper"
Jazzgalerie Nickelsdorf: Konzert mit Fred Frith
Festival für Neue Musik, Bratislava: Konzert mit Iva Bittova, Tibor Szemzö, Aufführung von „Drahtvenuskörper"
B.A.C.H., Wien: Konzert mit „Informal Beauties"
Mimi-Festival, Frankreich: Konzert mit „Informal Beauties"
Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt: Konzert: „Due Nature" mit Fernando Grillo
Perugia Festival, Italien: Improvisationsworkshop
Wittgenstein-Haus, Wien: „Ardo", „Freeman Etudes"
Galerie Karsten Kreve, Karlsruhe/Köln: „Die Hunde", „Mit Gekreisch", „Diary of a Madman" mit Chris Newman
Musica Verticale, Rom: Konzert mit Michiko Hirayama, Aufführung von „ströme", „aura" und „brennpunkte"
Corpi del Suono, L'Aquila: „ströme", „aura" und „brennpunkte"
Kartause Ittingen / Schweiz: Konzert mit C. Newman
Musikgalerie St. Barbara, Seefeld/Tirol: Soloperformance in einem Hallenbad: „ströme", „aura" und „brennpunkte"
Filmmuseum Wien, Konzert mit Fred Frith zum Film „Step across the Border"
Utopia Innsbruck – „Step across the Border"
ORF-Kunstradio, Wien; Radio Prag; Radio Bremen: Radioproduktion „Drahtvenuskörper"



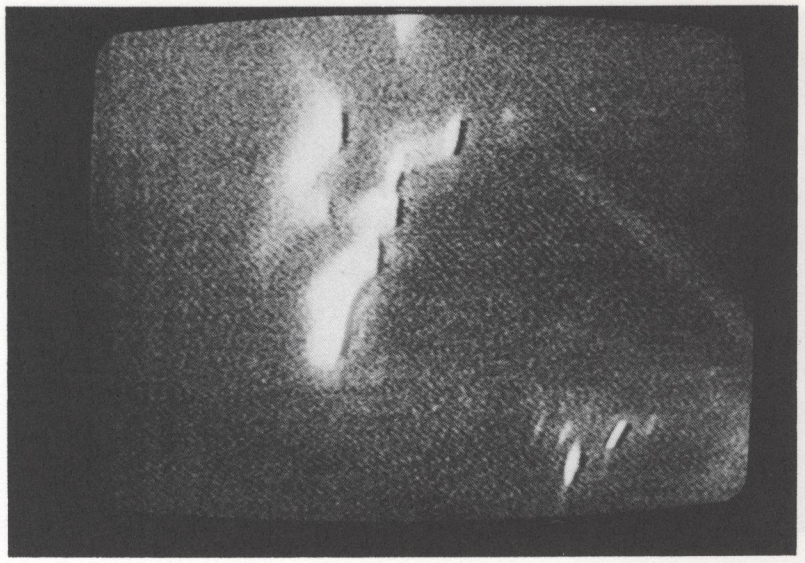
1991 Ulrichsberger Kaleidophon: Konzert mit „Nachtluft"
Szene Wien: „The Electric Violin", mit Soldier String Quartet, Jon Rose
steirischer herbst: Konzert mit David Moss
Utopia, Innsbruck: Konzert mit David Moss
Interferenzen IV, „Die Geometrie des Schweigens", Museum Moderner Kunst, Wien, Museum Ferdinandeum Innsbruck, ORF-Kunstradio: „Space Bodies"
New Music America: „One Woman Symphony", mit David Moss, Fernando Grillo
Osteuropa-Tournee mit „The Dog on the Golden Island" (Prag, Warschau, Krakau, Budapest, Bratislava)
Wien modern: „Hundelieder", mit Ernst Jandl
Ent-Grenzungen: P.R.O.T., München: „Control Bodies"
Dresdner Zentrum für Zeitgenössische Musik: „Somateme"
Kunsthaus Brünn: „Drahtvenuskörper"

1992 Tournee mit Peter Kowald (b) – (Berlin, Wien, Salzburg, Wuppertal, Zürich)
Impulse, Wien: „Domestic Studies", mit Chris Newman
NÖ Donaufestival. St. Pölten: Eröffnungskonzert mit Joe Zawinul; „Arminius", mit Ferdinand Richard, Takumi Fukushima, Vladimir Vaclavek
The Red Train, Kunstprojekt der Bundesbahn: „The Naked Lunch" (Köln, Marburg, Giessen, Kassel), mit Helmut B. Wendt (VI)
Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik: „Arminius"
ORF-Wien: „The Electric Lady", TV-Porträt Mia Zabelka von Michael Kreihsl



Bisherige Aufführungen mit Violinrobotern:

8.11.1991 „Space Bodies", Teleperformance zwischen Museum Moderner Kunst/ Wien und Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum / Innsbruck. Interferenzen IV, Die Geometrie des Schweigens
6.12.1991 Radioversion „Space Bodies", Kunstradio / ORF
6.4.1992 Aussschnitt „Space Bodies", interaktives Musiktheater, ODEON, Wien
14.4.1992 „Space Bodies", interaktives Musiktheater, Documenta-Musikprogramm, Dock 4, Kassel BRD
15.9.1992 „Space Bodies", Vortrag, Kunsthalle Bremen, BRD, gem. mit Radio Bremen
19.9.1992 „Space Bodies", Abschlußperformance, Videonale, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, BRD
1.10.1992 „Chip Radio", telematisches Simultankonzert zwischen den ORF-Landesstudios Salzburg, Innsbruck, Dornbirn. Eröffnungskonzert Transit und Kunst und Kultur im ORF, Transit & ORF / Kunstradio, gleichzeitig Live-Radioübertragung
2.10.1992 „Space Bodies", 2x2 – Musikmosaik, Posthof Linz
9.10.1992 „Streichquartett im Cyberspace", mit Violinroboter 1 und 2, Oggi Musica, gem. mit Kronos Quartett, Soldier String Quartet und Balinescu Quartet, Lugano, CH
25.10.1992 „Space Bodies", interaktives Musiktheater, intern. Kompositionswettbewerb des WDR, Preisverleihung, Kl. Sendesaal, Köln, BRD & Komponisten-Workshop-Gespräch mit Frank Schneider und Mia Zabelka
19.11.1992 „Space Bodies", echoraum, Wien
21.11.1992 „Space Bodies", Kunstverein Hamburg, BRD



Diskografie

Somateme – Elektroakustische Performance, Edition RZ / Teldec „ Berlin 1987
Sandstrahlentrost – „Österreichische Musik der Gegenwart", Amadeo „ Wien 1988
Bewegte Töne – Klangskulptur, Musik für Video, Edition 235 Media „ Köln 1989
Babel – mit der Gruppe „Acting Seven", Viennola – Wien 1989
Brennpunkte - Musikvideo / gemeinsam mit John Cage, Dieter Schnebel und Herbert Henck, Edition Michael Frauenlob Bauer „ Frankfurt/Main 1991
Possible Fruit, CD, Extraplatte – Wien, 1992

Quellen:

Der Beitrag „Relativität und Unschärfe" von Johannes Lothar Schröder wurde auszugsweise dem Katalog „Blende und Traumzeit", zu einer Ausstellung von Fotoarbeiten von J. L. Schröder in der Städtischen Galerie am Markt, Schwäbisch Hall, entnommen. Nonnompress, Kiel 1992

Das Gespräch zwischen Mia Zabelka und Frank Schneider – hier auszugsweise wiedergegeben – wurde am 25. Oktober 1992 im Sendesaal des WDR, Köln vor Publikum aufgenommen und fand im Rahmen des WDR-Preistäger-Konzertes „Forum junger Komponisten" statt.

Fotos/Grafik:

Seite	Fotograf/Sujet
1, 2	**Michael Kammeter**
4,6,9	**Michael Kammeter** Video: Werner Korn
10	**Johannes Lothar Schröder** Probenfoto „Space Bodies", WDR, Köln
12,13	Videoprints ORF-Kunstradio „Chip Radio" Video: ORF
14	**Günter Meinke** Violinroboter 2, Konstruktion: Martin Riches
16,17	Orgelleier, Bergé, Toulouse 1771 aus: Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik, Freiburg im Breisgau 1982
19	**Martin Riches** Musikmaschinen von Martin Riches
21	Graphik: **Martin Riches** Violinroboter 2, Konstruktionszeichnung
23	**Johannes Lothar Schröder**
24, o.	**Michael Kammeter**
24, u.	**Studio Welt** Violinroboter 1, Konstruktion Gernot Axmann
27	Videoprint „Space Bodies, Version 1", Museum Moderner Kunst, Palais Liechtenstein Video: Norbert Pruscha, Klaus Bridnig
29 – 32	Videoprints „Chip Radio" ORF Salzburg / Innsbruck / Dornbirn, 1.10.1992 29: Violinroboter und Grafikbildschirm / Innsbruck 30: Mia Zabelka / Salzburg 31: Gerfried Stocker / Innsbruck 32: Andres Bosshard / Dornbirn 33: Seppo Gründler / Salzburg Videos: ORF
30 – 32	Grafik: **Johann Sukop** / ORF Schaltpläne zu „Chip Radio"
34	**Gernot Axmann** Platine für Violinroboter 1
37	Videoprint Video: Werner Korn
40	Auszug aus dem Computerprogramm für Violinroboter 2. Programmierung: Rudolf Pribil
41	Videoprint Video: Werner Korn
44	**Studio Welt** Violinroboter 1
45	**Günter Meinke** Violinroboter 2, Detail
46	Videoprint Video: Werner Korn

MIA ZABELKA

im

e c h o r a u m

19. November 1992 DUOS

1. Violine — Takumi Fukushima, Mia Zabelka

2. „Space Bodies“

Violine	Mia Zabelka
	Violinroboter
Konstruktion	Martin Riches
Elektronik	Manfred Fox
Programmierung	Rudolf Pribil
Körperinterface	Horst Hörtner
	Gerfried Stocker
Stimme	Leena Conquest
Kostüm	Renate Christian
Licht & Video	Werner Korn

27. November 1992 SOLO

Violine	Mia Zabelka
Stimme	Robert Bilek

Programmheft:

Texte	Romana Froeis
	Nikolaus Halmer
	Gottfried Hattinger
	Thomas Mießgang
	Christian Scheib
	Frank Schneider
	Roland Schöny
	Johannes Lothar Schröder
	Albert Seitlinger
Fotos/Grafiken	Atelier Welt
	Gernot Axmann
	Michael Kammeter
	Günter Meinke
	Martin Riches
	Johannes Lothar Schröder
	Johann Sukop/ORF-Grafik
Redaktion	Werner Korn
	Mia Zabelka
Satz, Layout	Sylvia Burian
Gestaltung	
Produktion:	Werner Korn
Druck:	REMA*print*

e c h o r a u m - Publikation Nr. 19, November 1992

47 /300