co-relations

Bezugs- und Verbindungsmöglichkeiten unter den künstlerischen Medien Bewegung, Ton, Licht und Raum hinsichtlich interdisziplinärer performativer Projekte

Abbildung 1: „erfrischend anders“, 2015; Photo: Hans Gut

Angela Stöcklin
Master-Thesis 2017
CAP, Hochschule der Künste Bern

Co-relations
Inhaltsverzeichnis

1) Einführung 1

2) Begriffsklärung 4
- co-relations 4
- Interdisziplinarität 4
- Medium 5
- Ton 5

3) kurzer geschichtlicher Überblick über das Verhältnis der Künste zueinander 6

4) Arbeits- und Vorgehens-Methode 12
- drei Schritte der Vorgehensweise 12
  - Spezifikation 13
  - Grenzüberschreitung 13
  - Synthese 13

5) die einzelnen Medien und ihre Aspekte 15
- das Medium Bewegung 15
- das Medium Raum 22
- das Medium Ton 26
- das Medium Licht 28

6) co-relations 30
- Bewegung und die Entsprechungen in Licht / Ton / Raum 31
  - Bewegung im Medium Raum 32
  - Raum im Medium Bewegung 32
  - Bewegung im Medium Ton 32
  - Ton im Medium Bewegung 33
  - Bewegung im Medium Licht 33
  - Licht im Medium Bewegung 33
- verschiedene Bezüge 34
  - Parallelitäten 34
  - Ähnlichkeiten 35
  - Polaritäten 36
  - Übersetzungsmöglichkeiten, Kopplungsmöglichkeiten 37
  - Un-Abhängigkeiten 40

7) Schlussbemerkung 42

8) Dank 46

9) Bibliographie 47

Ein unauslöschbar zusammengeschweisster Eindruck
von singender Sommerluft in der meine Haut warm-
weich umschmeichelnden Mittagshitze, hin und her
wiegend auf einer Schaukel, im Übergang gibt rostiges
Eisen den Rhythmus an. Eingebettet im Duft
hafezscher Rosen und gleissendem Licht.

1) Einführung

In der folgenden Arbeit untersuche ich Bezugs- und Verbindungsmöglichkeiten unter den künstlerischen Medien Bewegung, Ton, Licht und Raum hinsichtlich interdisziplinärer performativer Projekte.

Ich suche in der Interdisziplinarität ein Mittel performative Werke zu schaffen, welche die Arme zu einem Miteinander mit den anderen Künsten ausstrecken, zu einem „vernetzten Involviert-sein".

Mich interessiert es, herauszufinden, ob es wahre Verknüpfungen unter den Medien gibt, und welche neuen Ausdrucksformen dadurch entstehen.
Die Frage, wann Medienverknüpfungen überhaupt erforderlich sind, und wann es nach einer medienspezifischen Umsetzung verlangt, stellt sich darin mit.

Ende der 1990er Jahre fiel mir auf, wie oft in performativen Stücken Licht, Musik, Video und Bühnenset in illustrativer und / oder rein begleitender Weise zur Bewegung und dem Geschehen eingesetzt wurden. Ich fragte (und frage) mich, ob es möglich sei, eine echte Kommunikation zwischen den künstlerischen Medien auf gleichgewichteter Basis zu halten, und begann Projekte zu entwickeln, worin ich versuche, diese Medien auf gleichberechtigter Ebene und vernetzt einzusetzen. Möglicherweise war auch mein prä-tänzerischer Hintergrund in Musik und Bildender Kunst ein Anstoss zu diesen Fragestellungen.

Die für mich vormals bedeutende Suche nach einer gleichgewichteten Kommunikation unter den künstlerischen Medien hat sich allerdings zu verschieben begonnen. Zunehmend wichtiger wird es mir, zu verstehen, wo welche Schnittpunkte zwischen den Medien liegen. Mich interessiert, wo nur Überlagerungen möglich sind, ganz oder teilweise, und weshalb. Wann sind Synchronizität oder Hybridisierung erwünscht und machbar. Und wann will die, jedem der Medien eigene Spezifizierung, welche es nur in seinem Umfeld so einsetzbar macht, erhalten bleiben.

Ich habe begonnen, Bezugssysteme unter den künstlerischen Medien als Methode, und Vernetzungen als Inhalte herauszuarbeiten, und suche darin eine eigene künstlerische Sprache.

Grenzen der Medien werden thematisiert. Sie werden hinterfragt und in Frage gestellt. Daraus entsteht der Versuch, diese bewusst zu überschreiten, um Mischformen unter den Medien zu finden.
Es geht einmal mehr, oder immer noch aber anders, um das „Dazwischen". Was ereignet und ergibt sich an den Schnittstellen und Übergängen zwischen den Medien, in diesem Feld des „nicht mehr und noch nicht und ganz eigen"? Dort, wo von einem Medium abgewichen wird, und noch nicht ganz ins andere übergegangen wurde.

In der folgenden Arbeit untersuche ich Bezugssysteme und Verknüpfungsmöglichkeiten unter den Medien wie Parallelen, in-kompatible Aspekte und Un-Abhängigkeiten. Ich versuche zu erkennen wie diese unter den Medien spielen, wie letztere ineinander übergreifen können, wo es Übereinstimmungen, Konvergenzen, Polaritäten gibt. Ich versuche ein Bild davon zu bekommen, wie und wo sich die Medien in ihrer Eigenheit unterscheiden. Auch fordert mich die Schwierigkeit wechselseitiger Übersetzbarkeit von medieninhärenten Aspekten heraus.
Ich taste mich an Grenzen des Konzepts der Interdisziplinarität heran, und erhoffe mir in der künstlerischen Gestaltung, der Anwendung des Untersuchten, beim Einbezug verschiedener Medien grössere Stringenz und breiter gefächerten Variantenreichtum zu erreichen.

Diese Arbeit geht von persönlichen Fragestellungen und meiner eigenen Praxis aus. Unter anderem greife ich auf die künstlerische Recherche „erfrischend anders" (2014/15) zurück, worin ich zusammen mit Anselm Caminada (sound) und Antje Brückner (Licht) Grundaspekten der Interdisziplinarität nachging. Dort begann sich mir ein tiefliegendes Netz von Bezugs- und Verbindungsmöglichkeiten zu eröffnen. Zudem schöpfe ich aus Erfahrungen aus konkreten künstlerischen interdisziplinären Projekten, welche in der Praxis die Anwendbarkeit solcher Verknüpfungen erprobten. Jedes Mal eröffneten sich dabei wieder neue Fragen.
(„mélange étrange" (2010), „Licht-Spiel" (2011), „trans-form" (2012), „ghosts, Spazio Ludens2" (2013), dense moments / one hand clapping (2013 – 16), Space Nr1 (2015), „roundabout, windows of opportunity" (2016).
(sh http://thefusionprojects.blogspot.com)

Zusätzlich greife ich zu Texten und Schriften anderer hinüber, um den eigenen Prozess in Frage zu stellen und zu ergänzen. Schwerpunktmässig gehe ich von der Bewegung als meinem „Heimgebiet" aus, und werde aus dieser Sicht die unterschiedlichen Bezüge zu Ton, Licht, und Raum genauer unter die Lupe nehmen.

Ein Ziel meines Schaffens ist es, den Bereich oder „Leerraum" zwischen individuellen künstlerischen Medien, welcher aus einer Unschärfe heraus Fülle und Lebendigkeit bekommt, als eigenen Erlebnisraum erfahrbar zu machen. Dieser Zwischenraum lebt von Bezugnahmen und Bezügen, und ist ein höchst Bewegter.

In Transformationsprozessen und der Annäherung an ein anderes Medium, und wenn Merkmale übernommen und übersetzt werden, so Ursula Brandstätter, *„eröffnen sich neue Bedeutungs- und Assoziationsräume. ... An den Übergängen und an den Grenzen wird der Boden für Neues bereitet."*[1]

Interdisziplinarität spielt in und mit diesen Bereichen. Ich möchte dieses Feld für meine Arbeit erweitern und verdichten können. Es ist die Suche nach einem Weg weg vom kombinierten hierarchischen Miteinander, Nebeneinander oder Übereinander zu einem *„wahren"*[2] vernetzten

[1] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S186)
[2] Ionesco, Zitat D. Mersch, Unerfüllbarkeit. Neue Musik und Neue Medien (S27)

Zusammenspiel, einer *„respektvollen Interaktion“*[3]. Er *„... öffnet Türen, nicht nur, um die Künste und ihre Sprachen zu erweitern, sondern vor allem um die Diktatur der Gattungen zu sprengen und aus ihnen etwas gänzlich anders zu machen als sie je waren.“*[4]. Oder mit den Worten Ionescos: *„Künste sollen „frei zur Entfaltung und miteinander in Bewegung gebracht werden, um sich in ihren komplementären „Wahrheiten“ zu bestärken.“*[5]

In der Verbindung der künstlerischen Medien beabsichtige ich nicht, die individuellen Medien in sich abzuschwächen oder zu verwischen. Im Gegenteil, ich denke, dass ihre Spezifität mithilfe einer solchen Untersuchung gestärkt heraustreten, und expliziter eingesetzt werden kann.

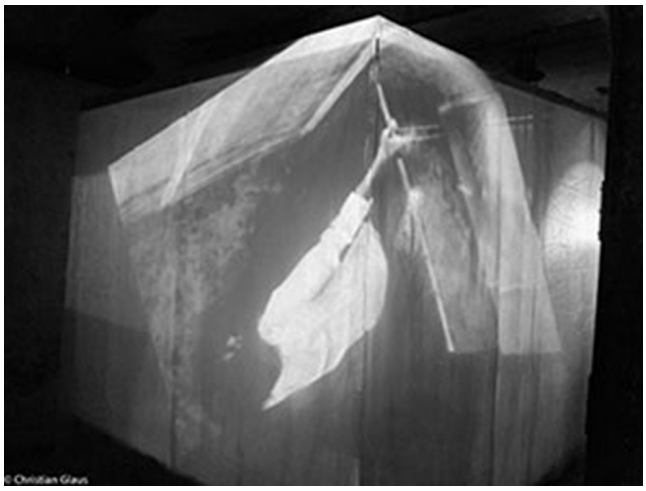

Abbildung 2: „ghosts“, box; 2012; Photo: Christian Glaus

[3] Ruth Reiche, Transformationen in den Künsten (S19)
[4] John Cage, Zitat D. Mersch in Unerfüllbarkeit. Neue Musik und neue Medien (S29)
[5] Ionesco, Zitat D. Mersch in Unerfüllbarkeit. Neue Musik und Neue Medien (S27)

2) Begriffsklärung

Ich verwende Begriffe, welche in unterschiedlichen Kontexten und auf unterschiedliche Weise verstanden und benutzt werden. Im Folgenden möchte ich einige davon auf meine Verwendung hin abgrenzen:

co-relations

Ich benutze den Begriff co-relations im Sinn medien-inhärenter verschiedener Bezugs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. Diese ergeben sich daraus, wie Grundaspekte der verschiedenen Medien zueinander in Beziehung stehen. Sie können unterschiedlich dicht verknüpft sein. Die co-relations spielen in dem oben beschriebenen Zwischenraum zwischen den Medien. Es ergeben sich hybride Mischformen, Schnittmengen, Überlagerungen, welche vor allem auf der Ebene der Wahrnehmung des Rezipienten nicht mehr genau einem der Medien zugeordnet werden können.

Ich stimme Janet Adsheads Unterscheidung zu zwischen *co-relations* als „vertikalem" Zusammenspiel wie in Akkorden der Musik, einem gleichzeitigen Zusammenspiel, und *inter-relations* als „horizontalen" Verbindungen in zeitlicher Abfolge als Teile der Choreographie / Komposition zueinander (zum Beispiel schneller Teil a zu langsamem Teil b; sh Skizze S 36).

Interdisziplinarität

Für mich umschreibt der Begriff Interdisziplinarität den Bereich in den Künsten, wo die Medien nicht additiv kombiniert oder übereinander gelagert werden, sondern mit gegenseitiger Bezugnahme und Verknüpfung verschiedener medialer Aspekte gespielt wird. Daraus ergeben sich andere Ausdrucksformen.

Ich würde Irina O. Rajewskis *„intermediale Bezüge"* als Grundlage zu einer interdisziplinären Arbeitsweise bezeichnen. Sie wird von Ruth Reiche zitiert, und unterscheidet:
Intermedialität: mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei Medien involvieren
Intramedialität: Phänomene, die nur ein Medium involvieren
Transmedialität: medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.[6]

Mir gefällt auch Wassily Kandinskys Beschreibung der Verbindung von einem Medium zum anderen, wie er sie Anfang des 20. Jahrhunderts sah:
„der im Theater verborgene Magnet hat die Kraft, alle diese Sprachen an sich zu ziehen, alle Mittel der Künste, die gemeinsam die grösste Möglichkeit abstrakter Kunst bieten. Bühne:

1. *Raum und Räumlichkeit – Mittel der Architektur – der Boden, auf dem jede Kunst zu ihrem Wort kommen kann, damit gemeinsame Sätze entstehen,*
2. *Die vom Objekt untrennbare Farbe – Mittel der Malerei – in ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung, ganz besonders in der Form des farbigen Lichts,*
3. *Die einzelnen räumlichen Ausdehnungen – Mittel der Plastik – mit den negativen und positiven Luftgestaltungen,*
4. *Der organisierte Klang – Mittel der Musik – mit den zeitlichen und räumlichen Ausdehnungen,*
5. *Die organisierte Bewegung – Mittel des Tanzes – zeitliche, räumliche, abstrakte Bewegungen nicht des Menschen allein, sondern des Raums, der abstrakten Formen, die eigenen Gesetzen unterliegen,*
6. *Endlich die letzte und bekannte Kunst, die ihre abstrakten Mittel noch nicht entblösst hat – die Dichtung – stellt das menschliche Wort in der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung zur Verfügung.*[7]

---

[6] Ruth Reiche, Transformationen in den Künsten (S19)
[7] Wassily Kandinsky, Essays, „über die abstrakte Bühnensynthese" (S81)

Medium

In dieser Arbeit benutze ich den Begriff Medium für die künstlerischen Medien Bewegung, Ton, Licht und Raum. Sinnesspezifisch lassen sich visuelle, auditive und haptische Medien unterscheiden.

Zum Begriff Medium zitiert Ursula Brandstätter Hans Ulrich Reck: *„Medium ist immer ein System von Mitteln für Produktion, Distribution und Rezeption von Zeichen."*[8] Medium wird somit verstanden als Vermittler von Zeichen und Träger von Bedeutungen.
Es ist für mich das Arbeits-Material, oder laut Arnold Wohler das *„sinnliche Material"*[9], in Brandstätters Sinn: *„ungeformter Ausgangspunkt für mediale Prozesse"*[10], und laut *John Dewey: „entstehen dort wo Material als Medium eingesetzt wird Ausdruck und Kunst"*[11]. Das Medium wird über Transformationsprozesse (zum Beispiel Formgebung) zum Träger von Botschaften, Inhalten, und Bedeutungen des Kunstwerks. Das Feld, worin innerhalb eines Mediums Gestaltung geschieht, verstehe ich als künstlerische Disziplin: es wird aus Bewegung Tanz, aus Ton Musik, aus Licht Bild und Lichtdesign, und aus Raum im performativen Umfeld das Bühnensetting.

Das Medium Bewegung ist an einen Körper gebunden. Auch der Körper kann als Medium gesehen werden, als kleiner Raum (wie auch eine Skulptur ein kleiner Raum ist). Er wird einerseits durchs Gesehen-Werden wahrgenommen, andererseits auch mittels körperlicher rezeptiver Spiegelneuronen, aktivierter motorischer Sensoren kinetisch-empathisch empfunden. Bewegung wird zusammen mit dem Körper an den sie gebunden ist, wahrgenommen. Bewegung ist eine Ausdrucksweise des (menschlichen) Körpers, ist ein ihm inhärentes Arbeits-Material.
Auch die Medien Licht und Ton sind an einen Körper gebunden, beziehungsweise an ein Objekt, welches als Licht/Ton-Quelle dient. Die Bewegung der Lichtquelle bringt das Licht in Bewegung, die der Tonquelle verändert die räumliche Orientierung woher der Ton ausgesendet und wahrgenommen wird.
Somit werde ich in dieser Untersuchung Bewegung als „Medium" bezeichnen und den anderen gegenüberstellen.

Ton

Ich habe mich für den Begriff „Ton" für das auditive Medium entschieden. Der Begriff „Klang" ist mir bereits zu weitgreifend. Beispielsweise wenn ich vom Klang eines Instruments spreche, empfinde ich dies als eine Beschreibung einer spezifischen Instrumentalität, einer akustischen Qualität, worin bereits verschiedene Ebenen mitschwingen. Wenn ich hingegen vom Ton spreche, den zum Beispiel der Flötist spielt, dann geht es meines Erachtens nur um diesen physikalischen Ton. Und es ist dieser, welcher als Grundlage meiner Ausführungen dient.
Auch dieser Ton hat Klang. Ich empfinde, dass dieser bereits seine Qualität, seine Halligkeit, seine Färbung, seine Harmonik, seine Tonhöhe miteinbezieht. Somit ist Klang bereits ein Aspekt des Mediums Ton.

---

[8] Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, Fink, München, 2003 (S507), Zitat U. Brandstätter in Grundfragen der Ästhetik (S96)
[9] Arnold Wohler, Synästhesie als ein Strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts (S13)
[10] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S120)
[11] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S120)

3) kurzer geschichtlicher Überblick über das Verhältnis der Künste zueinander

In diesem Abschnitt versuche ich einen kurzen Überblick darüber zu geben, wie sich das Zusammenspiel unter den künstlerischen Medien (im Westlichen Umfeld) mit der Zeit entwickelt hat. Mich hat interessiert, wie sich Gewichtungen unter den Medien und der Ansatz im Zusammenspiel verschoben haben. Darüber will ich ein Verständnis aufbauen, wie es zum heutigen Begriff der Interdisziplinarität kam.
Interessant ist, dass sich aus den sehr frühen Mischformen der Künste im Verlauf der Zeit zuerst Spezifizierungen und Hierarchisierungen herausbildeten, um die Künste dann wieder und noch enger zusammenbringen zu wollen. Diese Entwicklung integrierte zusätzlich zur ästhetischen eine intellektuelle Ebene in die künstlerischen Prozesse.
Ich stütze mich im Besonderen auf den Text „Unerfüllbarkeit. Neue Musik und Neue Medien" von Dieter Mersch, und Karin von Maurs „Vom Klang der Bilder" ab.

Der antike Begriff der Kunst (altgriechisch *technê* und lateinisch *ars*) umfasste handwerkliche, künstlerische und wissenschaftliche Fertigkeit, also Kunstfertigkeit und (Kunst)-Handwerk in Einem. In den alten Kulten wurden vor allem Chor und Tanz vereint.
Es wurde ein Konzept von Schönheit anhand von Zahlenproportionen bestimmt, und an das Gute gekoppelt. In dieser Tradition bestand auch eine Analogie zwischen der Harmonie der Musik, des Menschen und der Welt.
Im Theatron der Antike (Höhepunkt 5. Jahrhundert) wurde ein Miteinander aller Künste als höchster Punkt ihrer Erfüllung angesehen. Als massenwirksames Instrument der Unterhaltung und als Präsentation von Macht bekam es eine politische Dimension. Wie die Demokratie immer stärker verfiel, wurden die Künste aber mehr und mehr zu einem Teil von Festen, welche alle Sinne gleichzeitig ansprechen sollten (orphische Dionysien, orientalische Mysterienkulte).

In „Musik in der antiken Philosophie" zitieren Sorgner und Schramm Richard Wagner zu den wechselseitigen Interdependenzen, welche offenbar für ihn nicht aus den Künsten weg zu denken waren:
"einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie: ... Uns muss dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz.
Die Zahlen des Pythagoras sind gewiss nur aus der Musik lebendig zu verstehen;
nach den Gesetzen der Eurythmie baut der Architekt,
nach denen der Harmonie erfasste der Bildner die menschliche Gestalt;
die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger,
und aus dem Chorgesange projizierte sich das Drama auf die Bühne,
wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz,
das äussere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: …"[12]

Im 15. Jahrhundert, zu Beginn der Renaissance, begann ein Wettstreit, der *„Paragone"*, darum, welche der Künste aufgrund des künstlerischen Könnens das Primat halte, vor allem unter Malerei und Bildhauerei. Bis zum Mittelalter galten diese als „niedere" Künste, artes mechanicae, und wurden jetzt zu den artes liberales (Sprache und Mathematik) dazugerechnet. Welche der Künste in der Hierarchie das Sagen hatte, verschob sich fortlaufend.
Leonardo da Vinci (1480 – 1519) begründete eine Überlegenheit der bildenden Kunst über Musik und Poesie aufgrund ihrer Fähigkeit, simultane Gleichzeitigkeit verschiedener Dinge zu zeigen,

[12] Richard Wagner, Werke, Schriften und Briefe. Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911/1914, Bd 9 (S120, 121), Zitat Sorgner und Schramm in Musik in der antiken Philosophie (S192)

im Gegensatz zur Sprache, welche Gleichzeitigkeit in Beschreibungen von Personen und / oder Situationen nur in einem Nacheinander von Worten ausdrücken könne. Simultaneität von Eindrücken (wie sie heute in Mischformen der Interdisziplinarität zu finden ist) wurde also über Sukzessivität gestellt.

Im Zuge der Aufklärung etablierte Immanuel Kant (1724 - 1804) die Reflektion über die Kunst als eine eigene Disziplin. Kunst werde nicht mehr nur in Bezug auf Ethik und Metaphysik nachvollzogen, sondern als ein Bereich mit eigenen Gesetzen und Regeln, die analysiert und erörtert werden können. Spannend daran finde ich, dass es in den Künsten nicht mehr nur um rein ästhetische Gestaltung zu gehen scheint, sondern diese von hier an bewusst mit reflexiven Prozessen vereint wurde, womit ein Boden geschaffen wurde, die Künste und ihre Verbindungen genauer zu untersuchen.
Man begann die Künste von den Wissenschaften zu trennen, und nach den ihnen immanenten Methoden, Aufgaben und Funktionen, und Charakterisierungen auszudifferenzieren.

Georg Friedrich Hegel (1770 – 1831) stellte eine eigene Hierarchisierung bezogen auf „Wahrheitsfähigkeit" auf. Seine Kriterien schlossen mehr an die Philosophie als an die Ästhetik an:

Poesie, Drama, Tragödie	Vollendete Sittlichkeit im Ästhetischen, innere Vorstellung wird dargestellt (wieder objektiver)
Musik (Zeit)	Nur noch abstrakt (subjektiv)
Bilder, Plastik (Raum)	Zeichenmachende Phantasie
Architektur	Haftet an Material und Stein

↑ Mass der Verfeinerung der Sinnlichkeit

Abbildung 3: Hierarchisierung der Künste nach Hegel[13]

Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) baute Hegels System zu einem von der Musik geprägten um, mit der Begründung, dass diese repräsentational sei, eine Anschauung des Willens. Die anderen Künste seien Formen der Darstellung der Repräsentation der Welt, also ein Wille zur Anschauung.[14]

In dieser Zeit wurde mit interessanten Versuchen zur Kopplung von Musik und Licht begonnen. Ein erster (nicht vollständig realisierter) war 1725 die Augen-Orgel von Louis-Bertrand Castel, welche bis Anfang des 20. Jahrhunderts einige Nachahmer fand. Das Spielen der Tasten löste gleichzeitig Klänge aus und öffnete Fenster, welche Licht hindurch liessen.[15]

Ein erneutes Aufgehen aller Künste in einem monumentalen Werk, dem Gesamtkunstwerk, suchte Richard Wagner (1813 - 1883) in Anlehnung an die Synästhesie der Künste im Theatron der Antike. Indem er aber der Musik eine Absolutheit zusprach, blieb er einer gewissen Hierarchisierung trotzdem verhaftet.

Ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der Künste und der Interdisziplinarität war der, seit Ende des 19. Jahrhunderts stattfindende Wandel zur Abstraktion. Es begann weniger um Inhalte als um Form zu gehen, was eine Verbindung unter den Medien vereinfachte.
„*... Die Sinnlichkeit des Materials, durch die freibleibende Ordnung arrangiert, ist der Dreh- und Ausgangspunkt*

[13] vgl D. Mersch (S25)
[14] vgl D. Mersch (S25, 26)
[15] vgl K. von Maur (S14)

für jegliche Kunsterfahrung geworden..."[16] Mit Material wird hier die abstrakte Form und weniger die Inhalte angesprochen.
Ein neues Verständnis und eine andere Integration von Bewegung brachte die Entstehung des Films in die Kunst: bewegtes und vertontes Bild und bewegte und vertonte Geschichte fielen in Einem zusammen.
Wohl eine der ersten, welche Experimente mit Licht, Raum und Bewegung machte, ist Loie Fuller. In ihrem Serpentinentanz von 1892 zum Beispiel suchte sie eine direkte Verbindung dieser drei Elemente, und brachte diese auf die Bühne. Sie erfand Bühnenvorrichtungen zur Erzeugung von Illusionseffekten, wo sie mit elektrischem Licht und Farbprojektionen spielte, und damit einen grossen Einfluss auf die Bühnenreform im Wechsel zum 20ten Jahrhundert ausübte.

Abbildung 4: Loie Fuller, Serpentinentanz, Lumière Brothers 1897; U-Tube, 2104

Seit der Aufklärung wurde die Reflexion Teil künstlerischer Prozesse, und in sinnliche ästhetische Aspekte und Entscheidungen mit einbezogen. Es scheint, dass sich parallel dazu auch die Wahrnehmungsfähigkeit veränderte, und an diese Prozesse anpasste. Arnold Wohler sagt: „*die Fähigkeiten des kognitiven Systems Synästhesien im Umgang mit einem sinnlichen Material zu generieren, tritt im 20. Jahrhunderts als eine Begleiterscheinung eines Anpassungsprozesses des kognitiven Systems an das Kunstsystem hervor. Künstlerisches Tun wird im Zug der Ausdifferenzierung des Systems der Kunst mit einer synästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit als dem Produkt einer erhöhten Konnektivität des kognitiven Systems gekoppelt.*"[17]

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Autonomieansprüche der Künste und ihre tradierten Aufteilungen aufgehoben, und es entstanden neue Ästhetiken. Mit der Geburt der Neuen Musik bekam der Begriff der Dissonanz neben dem der Harmonie einen Platz in der Musik. So entstanden die Geräuschmusik und Geräte, welche solche erzeugen. Die bildende Kunst rückte von der Perspektivischen Raumeinheit und Abbildlichkeit ab. Im Tanz kamen mit Isadora Duncan die Ausdruckstänzer auf die Bühnen, welche Improvisation, Naturverbundenheit und einen Tanz aus dem Gefühl heraus dem formalistischen, Geschichten erzählenden Ballett jener Zeit entgegenstellten. Es waren Bestrebungen, den Tanz wieder aus seinen Ursprüngen der rituellen Tänze zu schöpfen. Ergänzend dazu untersuchte Rudolf von Laban in seinen Bewegungsanalysen die Bewegung systematisch als solche.

Es gab vermehrt Versuche zur Integration verschiedener Kunstgattungen, zum Beispiel das „Mysterium" von Alexander Skrjabin (Wort, Musik, Tanz, Farben, Düfte, bewegte Architektur und Einbezug des Rhythmus der Natur). Giacomo Balla kreierte 1917 zu Strawinskys „Feuerwerk" eine „*erste gänzlich abstrakte Inszenierung, in welcher farbige Plastiken und Lichteffekte die Rolle der Akteure übernahmen*".[18]

---

[16] Otfried Schütz, Zitat Wohler in Synästhesie als ein Strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts (S76)
[17] Arnold Wohler, Synästhesie als ein Strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts (S14)
[18] Karin von Maur, Vom Klang der Bilder (S17)

Die künstlerischen Medien, vor allem Musik und bildende Kunst, liessen sich von ihren Techniken gegenseitig anregen, es entstanden graphische Notationen oder direkte Übergänge von Musik zu Bild. Diese wurden zum Beispiel durch musikalisch/kompositorische Strukturen wie Fuge und Symphonie inspiriert: „*Während die Symphonie vorwiegend emotionale, farbig kontrastierende, amorph-fluktuierende Bilder zeitigt, tendieren die ... Fugenkompositionen ... immer mehr zum Konstruktiven und Seriellen bis hin zu exakten, teils farbchromatischen, teils strukturbetonten und systematisierten Umsetzungen der kontrapunktischen Satztechnik.*"[19]. Ein Beispiel ist Alexeyevich Shenshin (1890 – 1944), welcher Musik und Bild mittels mathematischer Formeln zueinander übertrug. Leopold Survage wollte Musik, Bild und Bewegung in seinen „Rhythmes Colorés" von 1913 zusammenbringen, wo er Bildtafeln an einem Kinematographen vorbeiführte. Er suchte die Analogie von Klang- und Farbrhythmus mittels des Kinematographen herzustellen. Ein erstes geglücktes Experiment in dieser Richtung ist der 1924 entstandene abstrakte Film „Symphonie Diagonale" von Viking Eggeling, worin abstrakte Formen rhythmisiert und mit Musik synchronisiert wurden.

Kandinsky schrieb 1912: "*ein Künstler, welcher seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muss, sieht wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst - der Musik - natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, dass er versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird.*"[20]

Und Dieter Mersch bemerkt: "*seither* (Anfang des 20ten Jahrhunderts) *stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Künste auf eine neue Weise: weniger als Beziehung zu ihren spezifischen Eigenleistungen, etwa der Kraft der Repräsentation und ihren Grenzen, als vielmehr im Hinblick auf die innere Logik ihrer Produktion und deren Zusammenhang mit "Entwurf", "Gestaltung" und "Figuralität."*[21]. Diese Aussage zeigt die in dieser Zeit sich verändernden Vorgehensweisen, welche weniger auf inneren Antrieben, als auf inhärenten Gesetzmässigkeiten der Künste, und einem an wissenschaftlichem Arbeiten angelehnten Forschen in der Kunst beruhen. Dies deutet die Entwicklung zur Interdisziplinarität an.

In den 1920er Jahren, ähnlich wie in der Antike, galt im Bauhaus in Weimar der Ansatz, die Schönen Künste und das Kunst-Handwerk zu verbinden. Mit seinem Gesamtkunstwerk suchte es die Integration verschiedener Künste, vor allem der Malerei, Skulptur und jetzt auch der Bühnengestaltung.
Ein Beispiel aus dem Umfeld des Bauhaus ist Oskar Schlemmers Triadisches Ballett von 1920 mit verkörperten Bildern und bildähnlichen Körpern. Diese wurden auf abstrakte geometrische Grundformen reduziert, und loteten ebensolche Positionen im Raum aus. Tanz und Körper wurden stark aus der Sicht der Bildenden Kunst angegangen.
Weitere Beispiele sind die im DaDaismus aufkommenden „Sprachperformanzwerke" (Beispiel Kurt Schwitters "Ursonate"), das Bildnerische Theater (Schlemmer, Kandinsky) und das Performance-Theater. Visuelle Poesie und Visuelle Musik (Eric Satie, Gerhard Röhm) waren weitere künsteübergreifende Gestaltungsformen.
Der Maler Vladimir Baranoff-Rossiné schrieb zu seinem Optophonischen Klavier, welches zusammen mit der Farblichtmusik von Alexander Laszlo eine Weiterentwicklung der Augen-Orgel von 1725 ist: „*es geht nicht darum, einfach ein Phänomen auf ein anderes aufzustülpen, vielmehr müssen wir aus der Integrierung unterschiedlicher Nervenempfindungen einen neuen artistischen Eindruck komponieren.*"[22]
Es ging somit den Künstlern auch um wahrnehmungs- und sinnesspezifisches Ineinander Übergreifen der Künste, wo dies zuvor oft noch einem Zu- und Übereinanderlegen glich.

---

[19] Karin von Maur, Vom Klang der Bilder (S6)
[20] Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (S54, 55)
[21] Dieter Mersch, Neue Musik und Neue Medien (S28)
[22] Vladimir Baranoff-Rossiné, Zitat K. von Maur in Vom Klang der Bilder (S215)

Die Hierarchisierung unter den Künsten fiel erst in der Neuzeit weg, Bedeutung bekamen Prinzipien der Originalität und Autorschaft. Das Verhältnis der Künste musste neu hinterfragt werden.
John Cage (1912-92) wollte: *„...Türen öffnen, um Künste und ihre Sprachen zu erweitern, und vor allem um die Diktatur der Gattungen zu sprengen, und aus ihnen etwas gänzlich Anderes zu machen, als sie je waren."*[23]

Es wurde mit Traditionen von Komposition und deren Formen gebrochen. Neue Gestaltungsformen wie die Montage, das Denken in Fragmenten, Konstellationen und Formprinzipien[24] wurden entwickelt. Oft wurden sie aus den anderen Künsten entlehnt. Es entstanden die Klangkunst, tönende Objekte, klingende Räume, Installationen, Performance und musikalische Environments.
Ende der 1960er Jahre kam man weg vom Werk hin zur Intervention, es entstanden Disziplinen übergreifende Mischungen und Hybride: action, happening, Performatives, Tanz- und Musiktheater, akustische Aktion, Intertextualität, Videoinstallation, Audio-Installation. Bedeutend ist Allan Kaprow mit seinen environments oder Rauminszenierungen, welche die prozessorientierte Performativität der Künste zum Mittelpunkt seiner Kunst und eines Diskurses machten. Sein Werk „eat" [25] von 1964 integrierte zudem das Publikum in gänzlich neuer Weise, und eröffnete den bis heute weiterentwickelten Diskurs über die Beziehung zwischen Künstler, Werk und Rezipient.
Auch begann sich die Grenze zwischen Kunst und Alltag zu verwischen. Mit dem Einbezug des Zufallsprinzips, Vorreiter waren John Cage und Merce Cunningham, entwickelte sich ein Zustand der *„permanenten Experimentalität"*[26].

Ein kombiniertes Mit-, Neben- und Übereinander entstand, eine Durchmischung unterschiedlicher Medien auch mit Nicht-Künsten, und jetzt vor allem auch mit technischen Mitteln. In dieser Simultaneität wird ein Wandel dahin ersichtlich, dass nicht mehr die chronologisch verfolgbare Linearität eines Kunstwerkes als Kompositionsrichtlinie galt, sondern die Gleichzeitigkeit verschiedener Teile.
Bedeutende Kollaborationen zwischen Künstlern und Ingenieuren in Performances geschahen unter dem Namen E.A.T. (Experiments in Art and Technology, NYC 1967). Hier wurden Brücken geschlagen von DaDa, Fluxus und Happening zu multimedia und dem Einsatz von Technologie.
https://www.youtube.com/watch?v=DoxuzPPstXc [27]

In dieser Zeit beginnt man von Medien zu sprechen. Ein Merkmal medienübergreifender Kunstwerke ist das Hin und Her zwischen verschiedenen Zeichen- und Bedeutungsebenen. Ein paar Beispiele:
- „Body art": der Körper wird als Material zur Gestaltung von Bildern benutzt, nicht die Befindlichkeit des Körpers, sondern seine visuellen, formalen Aspekte sind vorrangig (Bsp Yves Klein).
- tableaux vivantes, Aktionen, Performances: auch hier wird der Körper zu visuellem Material, neben seinen gesellschaftlich geprägten Bedeutungen. Er ist sowohl Bedeutungsträger wie Material.

---

[23] Dieter Mersch, Neue Musik und Neue Medien (S29)
[24] vgl D. Mersch (S28)
[25] vgl Barbara Gronau, Aufgeführte Räume in Fischer-Lichte, Ausweitung der Kunstzone (S73)
[26] Dieter Mersch, Neue Musik und Neue Medien (S29)
[27] UTube, Film screening der Nine Evenings, National Academy of Sciences, Washington DC, 12.07.2007, hochgeladen am 22.12.2007

- Videokunst, Videoinstallation: mit dem Einsatz von Technik begannen sich viele neue Möglichkeiten der Verknüpfung aufzuzeigen. Malerei wird zu bewegtem Bild, Skulptur wird zu Installation wird zu happening (Bsp Nam June Paik, Wolf Vostell)
- Experimentalfilm: weg vom Erzählen einer Geschichte nähert er sich der bildenden Kunst an (Bsp Bill Viola)

Ab den 1970er/80er Jahren kommt der Begriff Multimedia auf, für Werke und Arbeitsweisen, in denen verschiedene elektronische Medien zum Einsatz kommen.
Laut Mersch beginnt in den 1980er/90er Jahren eine Aufteilung in Intermedialität (Multimedialität im Sinn von Addition), Crossmedialität (im Sinn von überlagernder Verschränkung), und Transmedialität beziehungsweise Hybridisierung (im Sinn von Überwindung der Trennung der Künste und deren Auflösung zugunsten eines Dritten, Neuen).[28]
Ab den 1990er/2000er Jahren eröffnen neue Verfahren der Digitalisierung neue Horizonte:
„der nahezu beliebige Platztausch zwischen den einzelnen Genres und Formaten, ihre Modulation und Trans-Formation auf eine nie zuvor gesehene oder gehörte Weise. Ihre Verfahren ... beruhen auf der Programmierung, dem Sampling und der Konvertierung. Deren Gravitationszentrum ist der mathematische Algorithmus....doch ist ihr Effekt – und das beschreibt das Neue – die beliebige Verrechnung digitaler Daten und Medien unter ein einheitliches Schema. Das bedeutet, Sounds, Images, Scripts, Backgrounds und Graphs bilden keine sperrigen, ihre gegenseitigen Unvereinbarkeiten einbehaltende Heterogenialitäten mehr, ... vielmehr erweisen sie sich gleichsam als Eins.“[29]

Es bestand aber eine chronische Unerfüllbarkeit der einzelnen Künste im Rahmen ihres Anspruchs auf Autonomie. Gleichzeitig wurde ihre Isoliertheit negiert, und versucht, sie in ihr unverständliche Systeme einzubinden.[30] Die neuen Verfahren brachten neue Reibungspunkte und Fragestellungen, welche bedeutende Antriebskräfte in den Künsten wurden.

Der Begriff Interdisziplinarität kommt in dieser Zeit auf, im Sinn von Integration von Wort, Bild, Ton, Geste, Bewegung, Handlung und Raum. Mit ihr werden, wie seit dem Aufkommen der Abstraktion, nicht mehr Botschaften über Inhalte oder (beim Körper) Befindlichkeiten übermittelt, sondern das Hauptaugenmerk auf rein „formale“ Aspekte gelenkt. Die medienspezifische Zeichenfunktion wird zugunsten einer neuen ästhetischen Erfahrung, neuen „Wirkweise“ aufgegeben, und ermöglicht neue Inhalte.
Elektronische Interaktivität als Zusammenbringen verschiedener Kodierungssysteme und Sinnesmodalitäten wird möglich, und mediale sensorengekoppelte Klang-Bilder und Laserlicht-Räume kreiert. Nicht, oder nur subjektiv zueinander passende Elemente bleiben aber widerständig und zeigen das Problem der wechselseitigen Übersetzung an. Ich habe als Beispiel dazu das Konzert von Andi Guhl am Sound Reasons Festival New Delhi, 2013 in Erinnerung, in welchem mir die Klang- / Bild-Kopplung nicht schlüssig schien. Ich bekam aber den Eindruck, er suche eine Übersetzbarkeit von Klang- in Bildelemente.

Eine grössere Bewusstheit im Umgang mit den Medien wird laut U. Brandstätter geprägt durch eine grössere Sensibilisierung für Mediengebundenheit der Wahrnehmung und des Denkens. Die Künste würden zum Erkenntnisinstrument, welches nicht diskursive, sondern ästhetische Mittel zum Ausdruck und zur Darstellung von zeitgemässen Problematiken sucht.
Dies löse neue Fragen aus, danach, *„was sich an den Übergängen zwischen den Medien ereignet.“*[31] Mit letzterem ist das Thema der co-relations erreicht.

---

[28] vgl D. Mersch (S33)
[29] Dieter Mersch, Neue Musik und Neue Medien (S34)
[30] vgl D. Mersch (S31)
[31] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S190)

4) Arbeits- und Vorgehens-Methode

In meiner Praxis nutze ich gerne handwerklich manuelle Arbeitsweisen, und lasse elektronische Verknüpfungen so weit wie möglich aus. Mich reizt das spielerisch Kreative mit einfachen Mitteln, worin Handlung und Handhaben der Medien eine Verbindung mit, und ein Hinüberreichen zum Bereich der Bewegung erlauben.

In diesem Abschnitt erläutere ich drei Arbeitsschritte in Bezug auf interdisziplinäre Gestaltungs-Methoden:
Ein Teil des Prozesses zum Erkennen und Unterscheiden ihrer Bezugs- und Verknüpfungsmöglichkeiten liegt im Erarbeiten eines erweiterten Verständnisses der einzelnen Medien. Ich spreche hier von den Grundaspekten der künstlerischen Medien, welche herausdifferenziert werden müssen.
Darauf folgt das Erkunden von Bezugs- und Übersetzungsmöglichkeiten, den co-relations zwischen den Medien, mit der Ausgangslage, alle Medien gleichwertig, nicht hierarchisch zu behandeln.
Der dritte Schritt beinhaltet die gestalterische Verknüpfung in der Anwendung.

Johanna Gundula Eder formuliert es so, dass Interdisziplinarität zuerst eine Identitätsbestimmung der eigenen Disziplin bedinge: *„eine interdisziplinäre Perspektive sucht nach den Schnittmengen der verschiedenen Disziplinen. ... es ist notwendig, eine Muttersprache zu beherrschen, doch wenn sich fremde Sprachen – zwei unterschiedliche Systeme – begegnen, kommt es leicht zum Missverständnis: dann agiert zunächst jeder Dialogpartner aus seinem eigenen System heraus und bemisst den anderen mit seinen systemimmanenten Kategorien. Echte Begegnung und Verständigung können erst stattfinden, wenn sich jeder auf die Spezifität des fremden Systems einlässt. Dafür braucht es das Übersetzungsinstrument eines übergeordneten gemeinsamen Nenners.“*[32]

Dieses Einlassen auf das fremde System bedeutet für mich den Aufbau eines Verständnisses von dessen Eigenheiten, Elementen und Methoden.
„das Phänomen der Synästhesie stellt sich aus systemtheoretischer Perspektive als die Emergenz jeweils spezifischer Systeme dar. Diese Systeme setzen unterschiedliche Modalitäten der Informationsverarbeitung voraus.“[33]
Ich habe die Erfahrung gemacht, dass ich bei diesem Einlassen auf das Fremde etwas meines eigenen Systems abgeben muss zugunsten der Annäherung und Verknüpfung mit dem anderen. Im Gegenzug gewinne ich spezifische, artfremde, inspirierende Ansätze, Einblicke, Blickwinkel und künstlerische Inhalte des anderen Mediums, welche in der Vernetzung nochmals eine neue Farbe und Qualität bekommen.

Drei Schritte der Vorgehensweise

Jeder der drei Schritte fordert von mir zwei Blickwinkel: den physikalischen und den wahrnehmungsbezogenen.
„zur Grundstruktur des sozialen Systems der Kunst zählen insbesondere Verknüpfungsprozesse zwischen Bewusstseinssystemen durch eine Art von Kommunikation, „die Wahrnehmung in Anspruch nimmt.“[34]
Im ersten Schritt wird das ungeformte Material oder die Spezifikation erarbeitet, und ein Bestimmen der zu benutzenden Aspekte der einzelnen Medien gefordert. Darauffolgend werden in der Grenzüberschreitung die Bezugs- und Verbindungsmöglichkeiten gesucht. Im dritten Schritt werden diese in der konkreten Anwendung mit zwei oder mehr Medien über einen Transformationsprozess (zum Beispiel Formgebung) zu einer Synthese als künstlerischem Ausdruck gebracht.

---

[32] Ruth Reiche, Transformationen in den Künsten, (S150, 151)
[33] Arnold Wohler, Synästhesie als ein Strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts (S55)
[34] Niklaus Luhmann, die Kunst der Gesellschaft (S25, 26), Zitat Wohler in Synästhesie als ein Strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts (S57)

Die drei Schritte im Einzelnen:

Spezifikation

Die Spezifikation beinhaltet für mich einen Prozess des Verstehens der einzelnen Medien. Ich will Aspekte, Gesetzmässigkeiten und Methoden jedes einzelnen Mediums herausschälen. Dies dient dazu, dessen Prinzipien zu erkennen, was es spezifisch macht, und wo ich es in den anderen Medien in gewisser Weise gespiegelt sehe. Bewegung, Raum, Ton und Licht werden unter physikalischen Gesichtspunkten und als Phänomene untersucht, nicht als künstlerische Disziplin (sh Begriffsklärung Medium S5). Die Grenzen jedes Mediums werden abgesteckt. Dadurch geschieht eine gewisse Aneignung der einzelnen Medien. Dies ist das Arbeitsmaterial zum Erkunden der Bezugsmöglichkeiten unter ihnen.

„Dh auch: deuten zu wollen was unverständlich bleibt, um so das Nichtverständliche als Nichtverständliches aufzulösen und zu integrieren? Die Geste des Verstehens sucht dabei das Beunruhigende oder – im Wortsinne – Unheimliche auf dem Umwege des Verständnisses auf ihre Seite zu ziehn, es am Beispiel des Eigenen zu prüfen und anzuerkennen."[35]

Grenzüberschreitung

Bei der Grenzüberschreitung (im Feld des Dazwischen) werden Bezüge gesucht: wo sind Parallelen, Ähnlichkeiten, Polaritäten, wo Un-Abhängigkeiten, In-Kompatibles. Dann braucht es ein „Ereignis der Vermittlung"[36], kommunikative Reziprozität, um Beziehungen herzustellen: ich / das andere, verstehen / missverstehen, kompatibles / nicht kompatibles. Unter welchen Gesichtspunkten lassen sich Verknüpfungen machen, unter welchen will ich sie machen. Um im Kreationsprozess eine Auswahl treffen zu können, muss ich hier auch schon das Ziel kennen: was möchte ich erreichen, welchen Ausdruck suche ich, welcher Inhalt will vermittelt werden. Entsprechend dazu wähle ich die Materialien und die Art der Verknüpfung.

Synthese

Die Synthese entsteht durch einen Transformationsprozess, und die in Schritt eins und zwei gewonnenen Erkenntnisse werden in der Praxis erprobt. Materialien und Medien werden künstlerisch untereinander vernetzt, und Inhalte und Bedeutungen mittels mehrerer Medien gestaltet. Das individuelle Material tritt zugunsten einer Hybridform zurück.

Dies bedeutet auch, die gewonnenen Erkenntnisse dem inneren Ziel und der Konstruktion des Werkes unterzuordnen, sie zum Werkzeug dessen zu machen, damit die Medien in ihrem Zusammenspiel Träger von Botschaften, Inhalten und Bedeutungen werden.

Hier tritt die Wahrnehmungsebene in den Vordergrund. Auf ihr wird das Werk rezipiert, somit muss sie in den Transformationsprozessen berücksichtigt, und das Ergebnis über sie befragt, an ihr erprobt und reflektiert werden.

In diesem Schritt werden über die Vernetzung und Gestaltung der Materialien die Disziplinen Tanz, Musik, Lichtdesign, Bühnensetting, und im interdisziplinären Zusammenspiel Mischformen von diesen, wie installative Performances oder Klanginstallationen.

Folgendes fällt hier zusammen: der Bezug auf die Rezeption (Interdisziplinäres Wahrnehmen), und der Bezug aufs Tun (Interdisziplinäres Kreieren). Es verbinden sich Wahrnehmungsspezifik / Wirkung, die phänomenologische Perspektive und medienspezifische Zeichenfunktionen, die analytische materielle Perspektive.

Unsere Sinnesorgane sind spezifiziert. Bei interdisziplinären Hybridformen wird eine Synthetisierung der Reizformen und Wahrnehmungsformen angestrebt. Eine solche soll im Rezipienten angesprochen werden, wo er auf allen Wahrnehmungsebenen (auditiv, visuell, kinästhetisch, sensomotorisch, haptisch...) berührt werden soll.

---

[35] Dieter Mersch, Die Frage der Alterität (S5)

[36] Dieter Mersch, Die Frage der Alterität (S5)

Die Art der entstehenden Stücke verändert sich. Die Medien Ton, Licht und Raum bekommen eine Performativität. Sie werden Mit-Agierende und sind nicht mehr nur Zudienende zum performativen Geschehen. Es entstehen Formen, welche nicht mehr Tanzstücke, oder Musikstücke oder ein Film sind. Die Gewichtung zwischen Musikstück mit bildnerisch, bewegtem Zutun, zu Raum/Lichtinstallation mit musikalisch-bewegtem Zutun, zu Bewegungsstück mit musikalisch-räumlichen Zutun changiert. Schwerpunkte verschieben sich zwischen den einzelnen Medien, die anderen ziehen mit, unterstützen, werden Teil des ersten. In der Arbeitsmethode gibt es ein teilweises Abgeben des Eigenen zugunsten der anderen, und ein teilweises Übernehmen-Dürfen von Anderem zugunsten der Interdisziplinarität.

Kandinsky sagt: *"…Dieses Ablernen einer Kunst von der anderen kann nur dann erfolg- und siegreich werden, wenn das Ablernen nicht äusserlich, sondern prinzipiell ist. …so grenzt die Vertiefung in sich eine Kunst von der anderen ab, so bringt sie die Vergleichung wieder zueinander…. so kommt man schliesslich zur Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste…"*[37]

[37] Wassily Kandinsky, über das Geistige in der Kunst (S54,55)

5) die einzelnen Medien und ihre Aspekte

Um die co-relations, die Bezugs- und Verbindungsmöglichkeiten, erarbeiten und nachvollziehen zu können, bedarf es zuerst einer genauen Untersuchung der einzelnen Medien.
Dies entspricht der Spezifikation der drei Schritte in der Vorgehensweise.

das Medium Bewegung

Beim Begriff „das Medium Bewegung" eröffnet sich mir ein Dilemma: wenn es um das künstlerische Medium Bewegung geht, wird meistens vom menschlichen Körper in Bewegung gesprochen, und vom Tanz. Man spricht von „Bewegung" als „menschlicher Körper in Bewegung". Bewegung ist aber ein physikalisches Phänomen, ein Prinzip von „Dynamik", „Prozess", „Transformation", „Modulation", und muss nicht zwingend an einen Körper gebunden sein.
In diesem Text, sowie auch in meiner künstlerischen Arbeit und der von mir angewendeten Arbeitsweise, benutze ich den Begriff auf beide Arten: einerseits als „der menschliche Körper in Bewegung", andererseits in Bezug auf andere Medien mit der Sichtweise auf die Aspekte der Bewegung als Prinzip der Dynamik.
Der Einfachheit halber benutze ich dort, wo notwendig fürs Verständnis, „bewegter Körper" oder „Körper in Bewegung". Ansonsten spreche ich von „die Bewegung", und hoffe, dass aus dem Kontext verständlich ist, wovon gesprochen wird.

Die Aspekte von denen ich spreche sind nicht Begriffe des Tanzes (wie „port de bras", „attitude", Fuss- und Armpositionen 1-6, „rebound" etc). Diese beinhalten bereits Kombinationen verschiedener Aspekte in Bezug zum Körper, der Form, dem Raum und der Dynamik. Ich spreche von Bewegungs-Aspekten, welche nicht spezifisch auf die künstlerische Disziplin Tanz, sondern allgemein auf den Begriff Bewegung angewandt werden können.

Doris Humphrey spricht von Dynamik (im Raum) als Balance und Disbalance, von Bewegung, sobald ein Körper aus der Balance gerät. Diese Beschreibung von Bewegung finde ich sehr treffend, da sie den grundlegenden Gegensatz zwischen Stillstand, Raum und Bewegung ausdrückt.

das Medium Bewegung

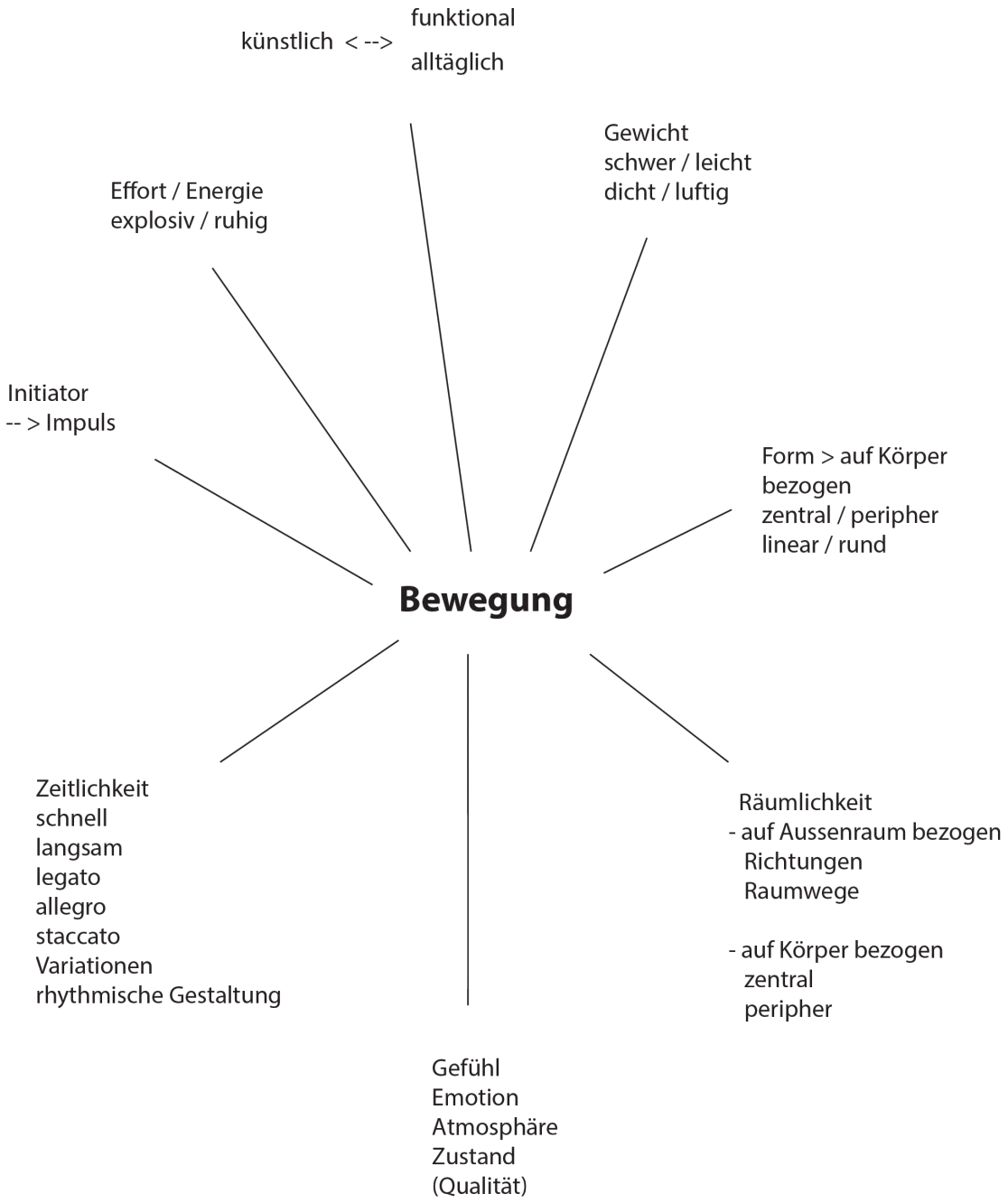

Abbildung 5: das Medium Bewegung und seine Aspekte

Bewegung möchte ich als Gestaltung in Zeit, Raum und Textur beschreiben. Der Begriff beinhaltet gleichzeitig die Bewegung an sich, wie auch deren Modulation in Zeit und Raum. Bewegung ist am Entstehen und wird zu räumlicher „Melodie".
„Körper manifestieren sich im Raum. Als sichtbares Objekt bieten sie sich dem Sehsinn an, der sie im jeweiligen räumlichen Gefüge verortet. Gleichzeitig kommt aber auch die Kategorie der Zeit zum Tragen. Körper verharren nur in den seltensten Fällen unbewegt im Raum, sie sind in Bewegung. Über das Moment der Bewegung werden auch zeitliche Aspekte in die Wahrnehmung integriert. In der Bewegung des Körpers kommt es zu einer Verknüpfung von Zeit und Raum.: zeitliche Prozesse erfahren eine räumliche Manifestation, die immaterielle Zeit konkretisiert sich im Raum."[38]

Zudem ist Bewegung immer eine Häufung aus diesen verschiedenen Elemente, sie ist sowohl räumlich wie zeitlich und in einer bestimmten Qualität ausgeführt.

Im Englischen gibt es die beiden Begriffe „motion" und „movement": „motion" ist die physikalische Bewegung, „movement" beinhaltet zusätzlich Emotion, Farbe, „Lebendigkeit". Zusätzlich kann man noch den Begriff des „motor" nennen, die Motivation als Antrieb(skraft).

Bewegung ist zeitgebunden, sie hat mit Dynamik zu tun, mit Prozess: wie ist etwas anders, nachdem eine gewisse Zeit verstrichen ist?
Bewegung ist räumlich: wo ist etwas nachdem die Bewegung vollendet ist, welchen Raumweg hat die Aktion beinhaltet, und welchen Raum umfasst sie?
Bewegung beinhaltet und bewirkt Veränderung, Wandel, Transformation, und ist meistens mit einer initiierenden und / oder ausführenden Aktion verbunden.
Bewegung ist ephemer (nicht materiell).
Bewegung wird in Bezug auf einen Körper wahrgenommen, und wird greifbar (von einem Körper ausgeführt, wahrgenommen als „Bewegung von etwas oder jemandem").

Sie ist messbar in ihrer Zeitlichkeit (Geschwindigkeit, Beschleunigung), und ihrer Dauer (Anfang >> Ausführung >> Ende).
Sie ist auch messbar in ihrer Räumlichkeit (von wo bis wo: Anfangspunkt – Raumweg – Endpunkt).
Gemessen werden kann auch ihr inhärenter Effort, bzw die Energie die für sie aufgewendet wird.
Nicht messbar ist Bewegung in ihrer „Färbung" oder Textur, der Emotionalität, dem inneliegenden Zustand, ihrer Qualität und ihrer Bedeutung oder Aussage.

Es kann zwischen künstlerischer und alltäglich-funktionaler Bewegung unterschieden werden. Die erste ist nicht direkt zielgebunden und zeitlich/räumlich/emotionell gestaltet, die zweite ist direkt zielgebunden und darüber hinaus nicht weiter gestaltet.
Janet Adshead formuliert es so: *„dance as a form of behaviour is an organised elaboration, repetition, and intensification of everyday movement patterns".*[39]
Wir haben die Möglichkeit eines Wechselspiels von abstrakter Bewegung (künstlerisch/tänzerischer Geste) und konkreter Bewegung (funktionaler Geste): zwischen Allgemeinem und Spezifischem, Ausdruck und Darstellung, involviertem Berührtsein und distanziertem Verstehen, zwischen Emotion und Erkenntnis. Ein gewichtiger Unterschied zwischen alltäglich funktionaler und künstlerischer Bewegung liegt für mich in der Gestaltung des Zeitlichen: in der Gestaltung der künstlerischen Bewegung kann die Zeitlichkeit beliebig ausgedehnt oder zusammengepresst werden, die alltägliche Bewegung hingegen ist gebunden an die „reale" Zeitlichkeit.

---

[38] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S148)
[39] Janet Adshead, Dance analysis theory and practice (S66)

Bedeutend im Zusammenhang mit dem Thema der co-relations finde ich, dass Bewegung immer als Bezug / Relation zwischen zwei Dingen wahrgenommen wird. Sie macht immer einen „Bezug zu“: sie führt von etwas weg oder auf etwas zu. Sie ist gebunden an einen Körper, einen Ton, und ist der dynamische Bezug dieses Körpers zu anderen.

Bewegung kann ausserdem in zweierlei Bezugsrichtung betrachtet werden: Bewegung auf den Körper bezogen, und Bewegung auf den Raum bezogen.

Bewegung auf den Körper bezogen:

- Veränderung der Form (Grösse, Art der Form)
- Positionsveränderung im Raum bezogen auf den ausführenden Körper
- Veränderung dessen wie Bewegung in der Zeit gestaltet ist (Rhythmus)
- Veränderung dessen wie Bewegung in sich energetisch gestaltet ist (Dynamik, Qualität)

Abbildung 6: Ikosaeder (Pinterest)

Der Ikosaeder zeigt die auf den Körper bezogene Form („shape“) in ihrer Dreidimensionalität. Laban nannte diese die „Kinesphäre“

Bewegung auf den Raum bezogen:

- dreidimensionale Zeichnung im Raum
- vertikale Ebenen: steigend / sinkend, oben / unten und alle Ebenen dazwischen
- Raumweg: horizontal flächige Zeichnung des „von wo bis wo“
- Richtung: von hinten nach vorne oder von vorne nach hinten
  von rechts nach links oder von links nach rechts
  diagonal oder alle Winkel dazwischen
- geradlinige oder gebogene und mäandernde Linien
- Position im Raum, Deplatzierung

Zeitliche Aspekte der Bewegung sind Geschwindigkeit und Beschleunigung, Dauer, Rhythmus, und deren Modulationen.
„Rhythmus ist Form im Augenblick ihrer Verkörperung durch Veränderliches, Bewegliches, Fliessendes.“[40] Er entsteht, wenn zwei oder mehr Elemente nebeneinandergestellt werden und sich zwischen ihnen eine Veränderung, sprich Bewegung ereignet.
Dynamik beinhaltet zudem noch qualitative Aspekte wie Spannung, Krafteinsatz, Stärke / Leichtigkeit, den innewohnenden Effort und die eingesetzte Energie.

Rudolf von Laban hat die unterschiedlichen Bewegungsaspekte und -Qualitäten in seinen Bewegungsanalysen sehr differenziert untersucht und schematisiert. Interessant ist für mich, wie er die verschiedenen Aspekte, räumliche, zeitliche und dynamisch-energetische zu schematisieren vermag:

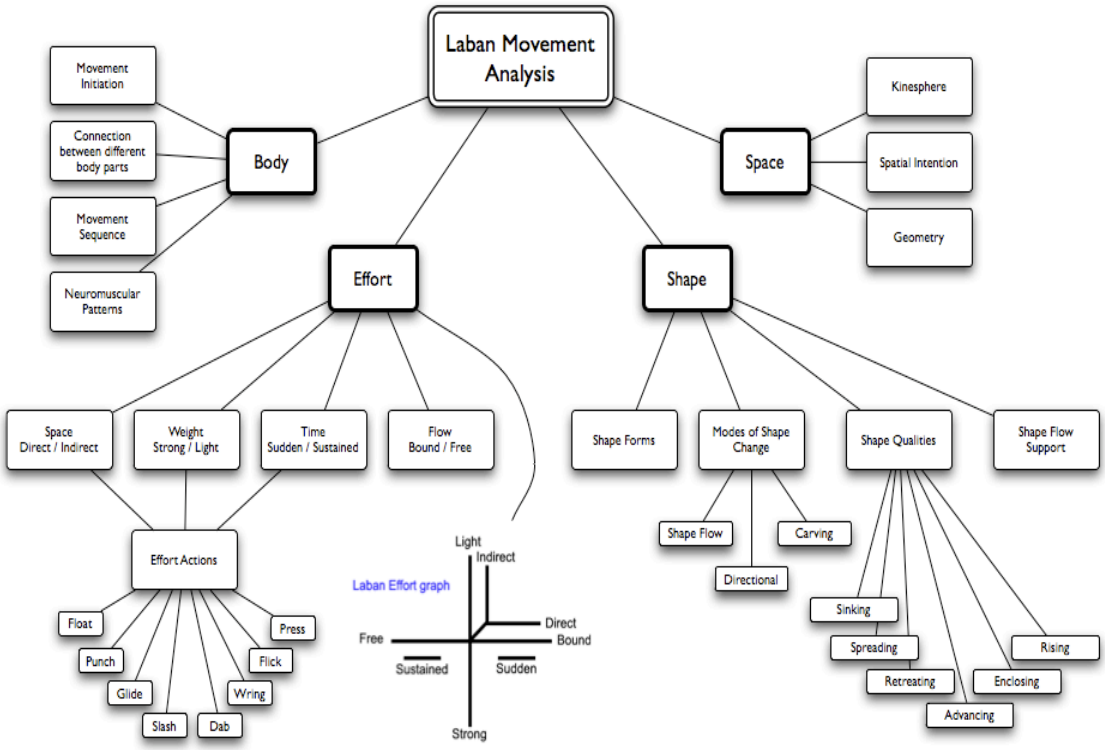

Abbildung 7: Laban Bewegungsanalyse (teach.alimomeni.net)

[40] Benveniste 1966, zitiert nach Gumbrecht 1988, in Christiane Berger, Körper denken in Bewegung (S129)

Rudolf von Labans drei-dimensionelle Darstellung der "Efforts":

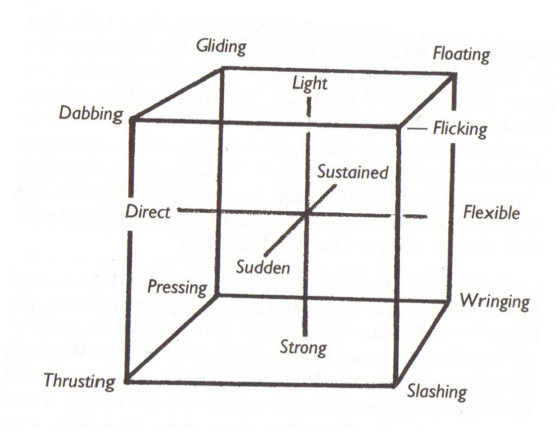

Abbildung 8: Labans Efforts (Quelle unbekannt)

Folgende Tabelle der vier Antriebsfaktoren von Marion Baumgartner zeigt zudem eine Ordnung auf, welche meiner Listung sehr entgegen kommt[41]:

Faktor	Qualität	Beschreibung
Raum	Gerade	zielgerichtet, gebündelt, eindimensional, unbeirrbar, direkt, konzentriert, auf einen Punkt fixiert
	Krumm	flexibel, indirekt, auf mehrere Punkte fixiert, aufmerksam im dreidimensionalen Raum, allumfassend, gewunden
Zeit	Schnell	eilig, dringend, hastig, unerwartet, überraschend
	Langsam	gemächlich, gemütlich, sich Zeit lassend, verweilend, zögernd, vorsichtig
Gewicht	Stark	wirkungsvoll, energisch, kraftvoll, bestimmend, heftig, klobig, schwer
	Leicht	delikat, luftig, graziös, elastisch, lebhaft, feinfühlig, die Schwerkraft überwindend
Fluss	Gebunden	kontrolliert, präzise, gehemmt, gebändigt, Bewegung jederzeit aufhaltbar
	Frei	entspannt, leicht, befreiend, ungezwungen, herrenlos, Energie freisetzend

Abbildung 9: Antriebsfaktoren

[41] Marion Baumgartner, Laban Bewegungsanalyse als System für qualitative Animationssoftware (S15)

Kandinsky beschreibt eine innere Berührung durch Kunst, was das „Geistige“ an ihr beim Betrachter auslöst, als Bewegung. So kann man Bewegung zusätzlich zum Physikalischen als das betrachten, was durch Kunst ausgelöst wird, also innere Bewegung, Emotion, Stimmung, Zustand des Rezipienten: was ein Ton auslöst, was eine Form, ein Raum auslöst, was eine Farbe auslöst, was eine Bewegung auslöst (“bewegt werden von etwas”):
„…einige unserer heutigen „abstrakten“ Malereien sind … mit künstlerischem Leben begabt: … und sie üben auf das Innere des Menschen durch Vermittlung des Auges eine Bewegung aus.“[42]

Ich greife kurz etwas über die Grundaspekte hinaus, nämlich dorthin wo Bewegung im Grösseren angeschaut wird. Die räumlich / zeitliche Organisation von Bewegung wird dann zur Komposition: wie verschiedene Bewegungen zeitlich aneinandergereiht werden ergibt dramaturgische Bögen (sh dazu Bartenieff): Progression unterteilt in Einheiten, entwickeln sich zu Phrasen und Abschnitten; Arten der Progression durch die Zeit hindurch: zum Beispiel Kanon, Fuge, Ostinato.[43] Hier finden wir eine Entsprechung zur Entwicklung in der Gestaltung von Ton zu Musik. Zusätzlich gibt es bei der Bewegung die räumliche Komposition, welche sich durch die zeitliche Progression hindurch verändert.

„*The relationships within the dance create its structure in terms of minor and major phrases, units, strands and sections. A consideration of the total dance form is an analysis of the components in relation, the nature of the relationships and the interrelationships of all the relationships.”*[44]

[42] Wassily Kandinsky, Essays, Betrachtungen über die abstrakte Kunst (S145)
[43] vgl M. Baumgartner, Laban Bewegungsanalyse (S19)
[44] Janet Adshead, Dance analysis theory and practice (S113)

das Medium Raum

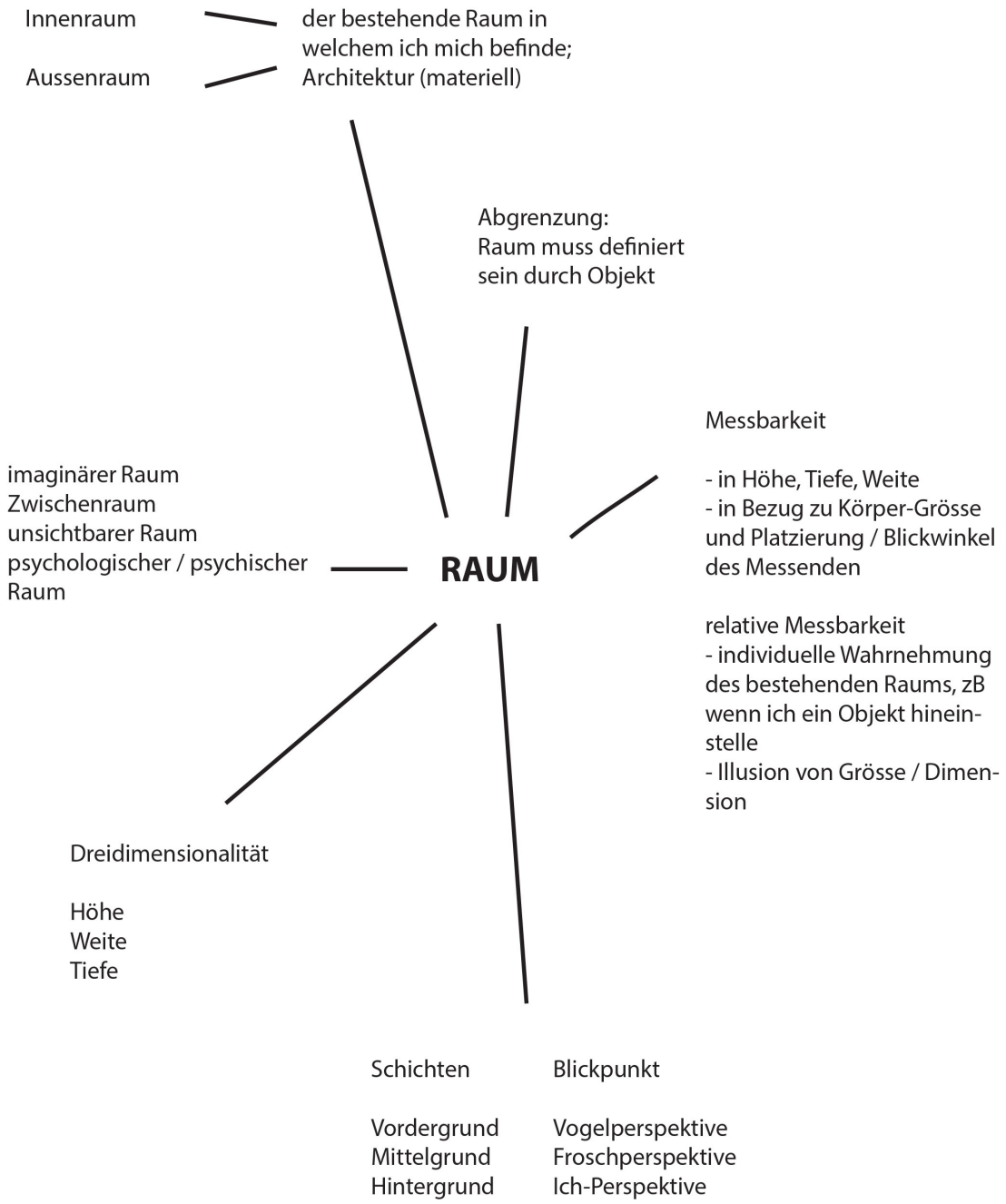

Abbildung 10: das Medium Raum und seine Aspekte

Michel Foucault beschreibt Raum als ein *„Netz, das seine Punkte verknüpft und das Gewirr durchkreuzt."*[45] Für mich bedeutend an dieser Aussage ist, dass Raum das simultane Miteinander, die Gegenüberstellung, Nähe und Distanz, das Neben- und Auseinander beinhaltet. Raum kann so, zusätzlich zum Architektonischen, als eine Menge von Beziehungen beschrieben werden, welche Platzierungen und Ordnungen definieren. Diese müssen nicht unbedingt aufeinander zurückgeführt werden können, oder miteinander vereinbar sein. Der Gedanke der Vernetztheit, der inneren Verknüpfungen und Bezüge wird zentral, wie er es auch für diese Arbeit ist.

Streng genommen müsste auch der menschliche Körper und Körper wie Tonerzeuger, Lautsprecher und Lichtquellen als Raum angesehen werden. Ich spreche aber hier jeweils vom umgebenden architektonischen Raum, oder vom metaphorischen Raum.

Architektonisch definiert sich Raum über Abgrenzungen, über Materie, Körper, Objekt. Er ist dreidimensional (Höhe, Breite, Tiefe), mess- und fassbar, und hat mit Struktur und Ordnung zu tun. Zudem macht er über sein Prinzip der Abgrenzung die Trennung von Innen- und Aussenraum.
Raum wird sensomotorisch erfahren. Er wird fassbar über den Blick oder Tastsinn, und erlaubt über seine Abgrenzung Orientierung. Die Halligkeit eines Raums vermittelt einen Eindruck seiner Dimension. Raum wird in Bezug zum eigenen Körper zentrifugal erfahren, vom ich aus über Abschreiten, Abmessen und dem eigenen Standpunkt und Blickwinkel (Perspektive / Tiefenwirkung). Die Raumdimension bekommt in Bezug zum eigenen Körper einen zeitlichen Aspekt (ich brauche so und so lange bis ich einen Raum durchschritten habe).
„...das Wahrgenommene wird stets aus der Richtung des eigenen Körpers wahrgenommen. ... In der Wahrnehmung nehmen ich und mein Körper immer einen bestimmten Platz ein, von dem aus das Wahrgenommene gesehen wird. Daraus ergibt sich eine unhintergehbare Perspektivität, die auf der kontinuierlichen Präsenz des Körpers beruht. Die Idee der körpergebundenen Perspektivität erinnert an die Intentionalität der Wahrnehmung."[46]

In seiner Dimension (Raum), Halligkeit (Ton), und Helligkeit (Licht) hat Raum atmosphärebildende, emotionale Qualität.

Licht und Ton können diese Dimensionen relativieren, da sie die Wahrnehmung des Raums verändern können.
Räumlichkeit mittels Ton:
Ton ist immer raumfüllend, er kann nicht einen Teil des Raums auslassen. Sein Volumen (Lautstärke, Dichte des Tons) kann unterschiedliche Raum-Grössenwahrnehmungen hervorrufen. Ton kann im Innen- bzw Aussenraum verortet werden. Die entsprechende Klangfarbe lässt erkennen, ob der Ton im Innen oder Aussen (in Bezug zum Hörer) erzeugt wird. Je nachdem wo die Tonquelle im Raum platziert ist, gibt es unterschiedliche Raum/Ton-Wahrnehmungen. Die Tonquelle erlaubt eine Orientierung im Raum, und sagt etwas über meine Hör-Position dazu aus.
Hall sagt etwas über die Dimension des Raums aus, über seine haptische Qualität und über die Position der Tonquelle zu den Abgrenzungen des Raums. Der Hörer erkennt, ob die Tonquelle nahe am Reflektor Abgrenzung steht oder weit davon entfernt. Und an der Tonqualität lässt sich abhören, ob der Reflektor den Ton, wie zum Beispiel Textil, absorbiert und dämpft, oder, wie zum Beispiel bei Glas und Metall, ihn hallig zurücksendet. Der Wiederhall lässt auch erkennen, ob der Raum viele bzw wenige Winkel hat.
Die Oberflächentextur eines Raums wird mittels des Klangs eines reflektierten Tons erfahrbar. Dies ist, zusammen mit der Grössendimension des Raums dessen Raumresonanz.

---

[45] Michel Foucault, Andere Räume (S32)
[46] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S111)

Die klangliche Qualität eines Tons schafft assoziative / atmosphärische / emotionale Räume, welche in ihrer Wahrnehmung sehr verschiedene und relativ individuell empfundene Dimensionen erhalten.

Räumlichkeit mittels Licht:
Licht macht Raum erst sichtbar.
Die Lichtquelle sendet gerichtetes Licht auf eine räumliche Abgrenzung, dahinter ist dunklerer Raum, so verändert sich die Wahrnehmung des Raums entsprechend zum Grad seines Beleuchtetseins. So sind auch Schatten eine Dimension des Räumlichen.
Licht erlaubt Orientierung bzw. Orientierungslosigkeit, je nachdem wieviel Sichtbarkeit es zulässt.
Die Färbung und Stärke des Lichts gibt dem Raum eine emotionale, atmosphärebildende Qualität.

Räumlichkeit mittels Bewegung:
Bewegung eines Körpers zeichnet Raum und Raumwege, und sie misst die Raumdimensionen Höhe, Tiefe, Breite dadurch, dass mittels Bewegung Abstände zwischen Körperteilen oder dem Körper und der räumlichen Abgrenzung vergrössert bzw verkleinert werden. Diese Abstände halten auch eine zeitliche Dimension des Raums. Raum ist zwar in sich statisch und gegensätzlich zu Bewegung, gibt dieser aber Bezugspunkte und Spielmöglichkeiten.
Unterschiedliche Räumlichkeiten einer Bewegung liegen in der Art ihrer Ausführung. Sie können als linear / nicht linear beschrieben werden, als peripher (von Armen, Beinen, Kopf) oder als zentral (vom Rumpf) ausgeführt. Und sie beinhalten die verschiedenen Grössen, im Sinn der Raumergreifung, im Verhältnis zum bewegenden Körper.

Als phänomenologische Aspekte des Raums können Kontext, Raum-Klima und Atmosphäre genannt werden.
Die Dichte des Materials, welche Raum begrenzt und damit definiert, wirkt sich in meiner Empfindung als energetischen Aspekt dessen aus.

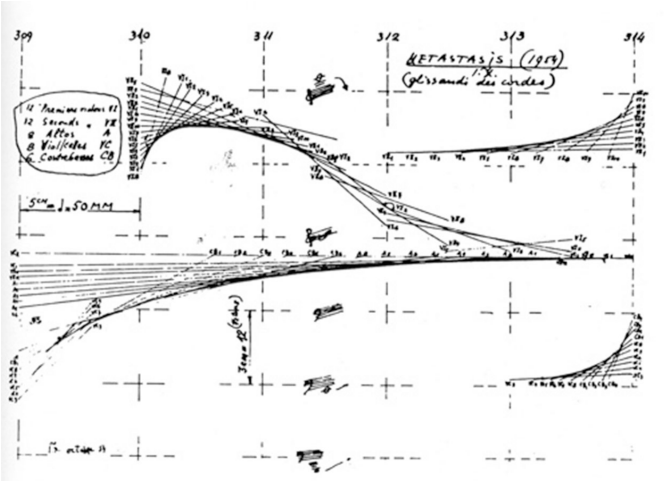

Abbildung 11: Iannis Xenakis, Glissando (accademia.edu)
Räumlichkeit und Bewegung von Tonläufen

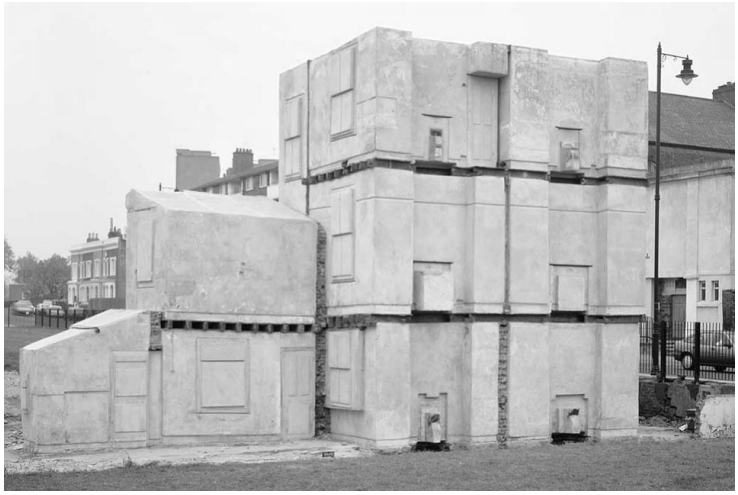

Abbildung 12: Rachel Whiteread; Photo: Sue Omerod, 1993 (pinterest)
Volumen eines Raums

das Medium Ton

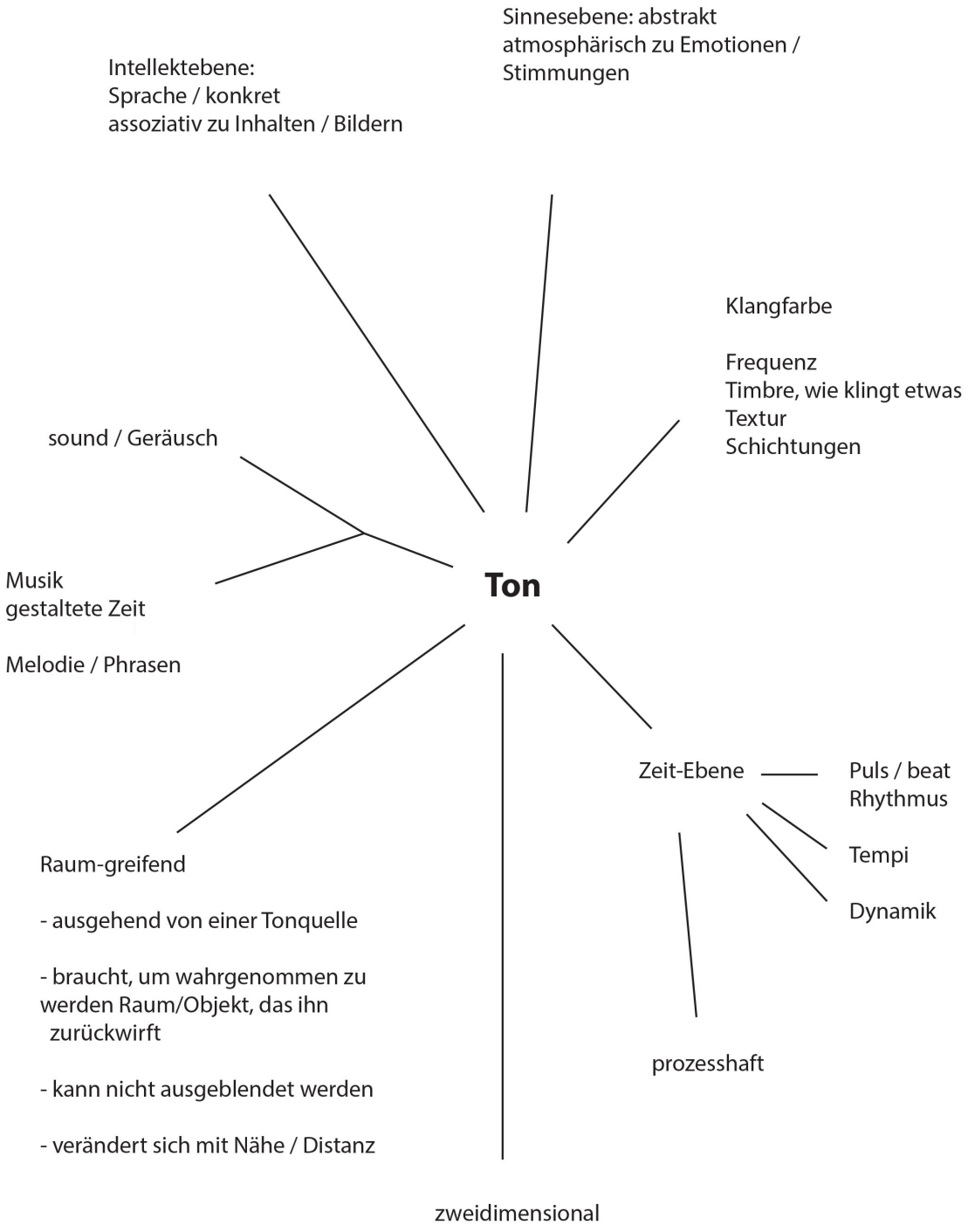

Abbildung 13: das Medium Ton und seine Aspekte

Ich unterscheide zwischen abstraktem Ton (Klang, Geräusch, sound) welcher gestaltet zu Musik wird und die Sinnesebene anspricht oder assoziativ zu Bildern und Inhalten hindeutet, und konkreter Sprache, welche die Intellektebene anspricht und Inhalte wiedergibt.
Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf den abstrakten Ton.

Drei Hauptmerkmale des Tons sind Frequenz, Zeitdimension und Raumdimension (Volumen). Töne herkommend aus physikalischen Tonquellen haben eine gestreute Ausbreitung, sie haben Räumlichkeit. Zudem ist die Wahrnehmbarkeit von Ton abhängig von räumlicher Abgrenzung, da er erst beim Aufprallen auf Materie hörbar wird. Oberflächentextur verändert dabei die Qualität des Tons, und macht unter anderem aus, dass er als Klang empfunden wird.
Ecken werfen Schall zurück, „verdoppeln" ihn. Interessant ist auch, dass sich der Ton entsprechend der eigenen Position zur Tonquelle verändert. Eine Klangquelle von hohen Frequenzen lässt sich zudem besser orten als von tiefen. Verortung geschieht auch bei der Wiedergabe durch Mono-, Stereo- und „surround"-Techniken.
Beim Hören ist die Bezugsrichtung zentripetal: gehörte Wirklichkeit dringt ins Ohr ein, es ist quasi ein involvierender Sinn, welcher unmittelbare Präsenz der Umgebung, unmittelbar körperliche Berührtheit, einfühlsame Teilnahme und Teilhabe einschliesst.

Wenn in der Gestaltung kein Ton da ist, entspricht dies Raum geben, wenn Ton da ist, entspricht dies Raum nehmen, da sich die Wahrnehmung dann mehr auf den Ton als den Raum fokussiert.

Raum- und Zeit-Aspekte sind beim Ton zentral: Komposition ist räumliches / zeitliches Organisieren von Ton. Akkorde sind simultanes Überlagern von Tönen, welches einer Räumlichkeit nahekommt. Zeitlich gestaltete Struktur gibt Dynamik, welche als Bewegung bezeichnet werden kann. Jeder Ton unterläuft eine zeitliche Progression. Bewegung innerhalb eines Tons finden wir in seinem Anklang, der Dauer, und seinem Abklang. Die Schwebung ist die Bewegung zwischen zwei Tönen, wenn sich zwei Töne annähern und wieder auseinander bewegen.

In der elektronischen Musik finden Klangproduktion und Wiedergabe nicht in Einem statt, in der akustischen Musik vereint sie der Spieler im Instrument. Somit haben wir in der elektronischen Musik eine aufgeteilte Räumlichkeit: 1) Aufnahme, 2) Widergabe + mix + Effekt wie Hall, Echo....
Der Prozess der Klangveränderung entspricht dann wieder Bewegung, also einem zeitlichen Aspekt (stufenlos, schrittweise, rhythmisiert, Tempi). Dies ist in der akustischen (analogen) Musik ebenso.

Zeitliche Aspekte die dem Ton zugeordnet sind, sind auch Puls, verschiedene Tempi, Frequenzen, Wechsel von Höhen / Tiefen, beat und Rhythmisierung. Ebenso die Variation und Modulation von Ton, wenn er zu Musik wird. So entspricht die Gestaltung von Ton (Dynamiken, legato, staccato, Rhythmus, Puls) da dies jeweils Veränderungen sind, Bewegung im Ton. Gestalten von Melodie, Phrasen, Zyklen sind folgende zeitlich kompositorische Elemente.

Klangfarbe ist wie eine „Signatur": Inhalt, Emotion, Atmosphäre. Diese kann abstrakt und/oder erzählerisch sein. Für Ton- (und Licht-) Qualitäten werden Begriffe wie „fröhlich", „traurig" etc benutzt, welche metaphorisch zu verstehen sind. Hingegen sind Begriffe wie hoher Ton, tiefer Ton, aufsteigend, absteigend bereits so gewohnt, dass sie nicht mehr als Metapher zu verstehen sind.

das Medium Licht

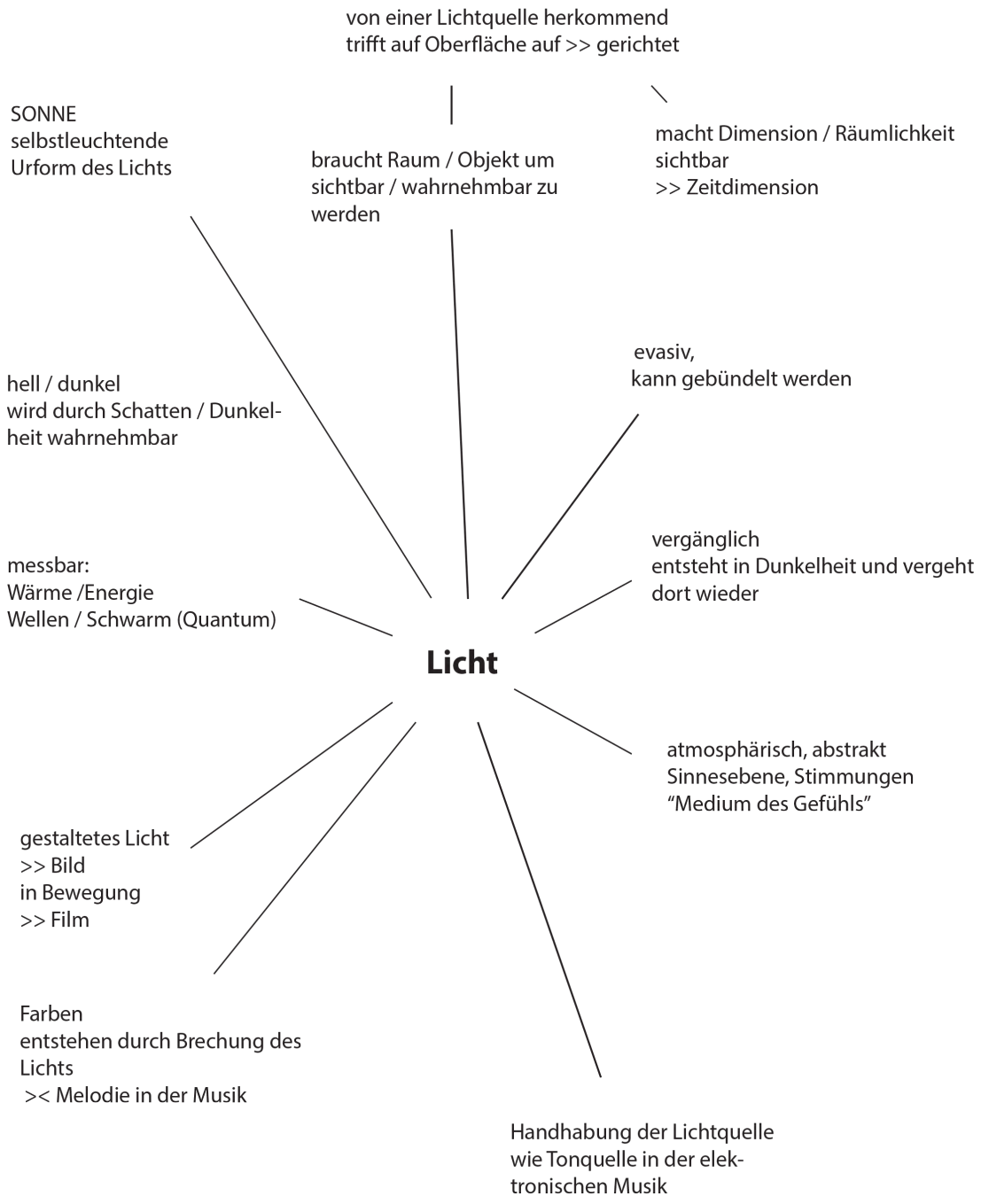

Abbildung 14: das Medium Licht und seine Aspekte

Die Urform des Lichts ist die Sonne, ein selbstleuchtender Körper.
Künstliches Licht kommt von einer Lichtquelle aus, ist gerichtet, und kann gebündelt oder gestreut sein. Da Licht flüchtig / evasiv ist, braucht es Materie worauf es auftrifft, um sichtbar zu werden. Dies ist ein Bezug zu und Abhängigkeit von Raum.

Entsprechungen zu Raum geben bzw nehmen im Licht würde ich umschreiben als: hell entspricht Raum geben, dunkel Raum nehmen.
Auch verändert sich die Grössenwahrnehmung eines Raums entsprechend zu seiner Helligkeit, und entsprechend dazu, wie er ausgeleuchtet wird.
Licht wird durch Schatten und angrenzender Dunkelheit wahrnehmbar. Es braucht auch hier Materie, um dies zu erreichen.
Die Handhabung von Licht geschieht über Handhabung der Lichtquelle (Parallele zu Handhabung der elektronischen Tonquelle). Dies ist ein Bewegungsaspekt im Licht: wird die Lichtquelle verschieden gerichtet, wird dieser Wechsel als Bewegung wahrgenommen, da sich das auftreffende Licht verschiebt. Zugleich verschiebt sich die Wahrnehmung des Raums, da wir diesen darüber wahrnehmen, wo und wie er sichtbar ist, wo und wie er beleuchtet ist.
Hell / dunkel (weiss < grau < schwarz) und warm / kalt sind Qualitäten des Lichts. Deren Veränderung und Transformation entspricht auch Bewegung im Licht.
Auch Farbe, welche durch Brechung des Lichts entsteht, ist eine Qualität des Lichts. Dies ist eine inhaltliche Qualität. Licht ist atmosphärisch, seine Inhalte sind abstrakt, es kann Stimmungen wiedergeben und spricht dadurch phänomenologisch die Gefühlsebene an.
Farbe ist variabel und kann als Entsprechung zur Melodie in der Musik angesehen werden.

Licht ist messbar in Wellen / Quanten und in Wärme / Energie. Licht wird auch als Wärme wahrgenommen.

Gestaltetes Licht wird zum Bild, und bekommt dadurch eine Zweidimensionalität. In seiner Räumlichkeit wird Licht ansonsten als dreidimensional wahrgenommen, da es sich ausbreitet (ausser Laser-Licht). Kommt das gestaltete Licht in Bewegung bekommt es filmische Ähnlichkeit. Der abstrakte Film und Lichteffekte, wie sie heute des Öfteren in digitalen Arbeiten, welche Licht und Ton verlinken, verwendet werden, machen sich dies zu Nutze.

6) co-relations

William John Thomas Mitchell beschreibt Interdisziplinarität als eine vergleichende strukturelle Formation, welche darauf hinzielt, das alles überspannende System, oder die konzeptuelle Totalität worin alle Disziplinen in Beziehung stehen, zu kennen. *„interdisciplinarity as a comparative, structural formation that aims to know the overarching system or conceptual totality within which all disciplines are related."*[47]

Um dies zu erreichen, versuche ich im Folgenden innere Bezüge und Verbindungsmöglichkeiten, Parallelitäten und Ähnlichkeiten, Polaritäten, Übersetzungs- und Kopplungsmöglichkeiten und Un-Abhängigkeiten unter den künstlerischen Medien genauer unter die Lupe zu nehmen.

Eine schöne Formulierung finde ich bei Rudolf von Laban: *"the conventional idea of space as a phenomenon which can be separated from time and force and from expression, is completely erroneous,"* und des Weiteren: *"movement is the life of space. Dead space does not exist, for there is neither space without movement, nor movement without space."*[48]

Diese Arbeit soll der Praxis dienen, und aus der Anwendung über die Erforschung wieder in die künstlerische Anwendung hineinführen. Ich werde immer wieder auf der Wahrnehmungsebene argumentieren, da es diese Ebene ist, worauf wir in der Wirkung unseres Tuns hinzielen.
„Sinnliche Wahrnehmung ist immer subjektiv und muss doch als in gewisser Weise „wahr" angesehen werden, um mit allgemein verständlichen Begriffen umgehen zu können."[49]

Ich gehe von den in Abschnitt 5) beschriebenen Aspekten der Medien aus und suche darüber Kopplungen und Verknüpfungen zu erkennen.
Zuerst zeichne ich Bewegung in Relation zu den anderen Medien auf**.** Danach erörtere ich verschiedene Verbindungsmöglichkeiten der Medien Bewegung, Raum, Licht und Ton. Gewisse Wiederholungen lassen sich dabei nicht vermeiden.

---

[47] William John Thomas Mitchell, Interdisciplinarity and Visual Culture, Comparative studies of the arts, Zitat Andraschke und Schnitzler in Intermedialität (S541)
[48] Rudolf von Laban, Zitat Maletic in Body-Space-Expression, the development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts (S163)
[49] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S22)

Bewegung und die Entsprechungen in Licht / Ton / Raum

Licht
in der Bewegung:
- Atmosphäre
- Emotion
- Stimmung
- Sichtbarkeit / Nicht-Sichtbarkeit

Ton
in der Bewegung
- Rhythmus
- Melodie
- Tempi
>> Musikalität

Bewegung im Licht
- Lichtwelle
- Farbveränderung
- Temperaturveränderung
- Hell/Dukel- Veränderung

Bewegung

Bewegung im Ton
- Schallwelle
- Tempi: langsam, schnell
- Akzentuierung: staccato, legato
- ***Gestaltung*** des Tons >> Musik

Raum
in der Bewegung
- linear / rund, nicht-linear
- raumeinnehmend, wenig Raum einehmend
- dicht, luftig

Bewegung im Raum
auf den Körper bezogen
an Ort
- vom Zentrum aus, aufs Zentrum bezogen
- peripher, in den Raum hinaus
- Ebenen, Linien und Diagonalen, (sh Ikosaeder von Laban)

auf äusseren architektonischen Raum bezogen
- Richtungen, Raumwege: vor, zurück, rechts, links, diagonal , hoch, runter (in Kombination mit Richtung des Körpers in Bezug auf äusseres Auge (frontal, seitlich, rückwärts)

Stillstand

Abbildung 15: Bewegung und die Entsprechungen in Licht / Ton / Raum

Bewegung im Medium Raum
Die Bewegung eines Raums ist für mich in dessen dynamischer Wirkung enthalten. Diese wird mit von seinen Begrenzungen bestimmt: gerade Begrenzungen versus geschwungene Begrenzungen, Winkel und Ecken. Auch geradlinige, kubistische oder geschwungene Körper, welche sich in einem Raum befinden, erzeugen eine andere Bewegung / Dynamik sowohl des eigenen wie des umgebenden Raums. Dies sowohl über ihre Form, wie auch in der Richtung welche die Dynamik dieses Körpers andeutet. Beide stehen in Relation zum umgebenden Raum und entfalten über diese eine dynamische Wirkung. Somit bekommt Raum auch über die Position und die Positionsverschiebung des Rezipienten einen Aspekt von Bewegung.
„...zeitliche, räumliche, abstrakte Bewegungen nicht des Menschen allein, sondern des Raums, der abstrakten Formen, die eigenen Gesetzen unterliegen; ...“[50]

Bewegung des Raums findet über Veränderung der räumlichen Bezüge statt, zum Beispiel über das Verschieben von Raumteilern, oder von Materialien wie Licht- und Tonquellen. Dabei spielt der Gegensatz der statischen umgebenden Begrenzungen eines Raums, und der verschiebbaren Materialien, bzw Körper in ihm, die Bezüge von Nähe und Distanz aus.

Bewegung eines Körpers im Raum kann auf den Körper bezogen (an Ort), oder auf den äusseren Raum (Raumwege) hin betrachtet werden (sh auch Bewegung S18).
Auf den Körper bezogen findet sie entweder zentripetal von Körperteilen aufs Körperzentrum bezogen statt, oder peripher, zentrifugal in den Raum hinaus. Sie spielt auf Ebenen und Diagonalen (sh Ikosaeder von Laban S18), und ist geradlinig oder geschwungen in unterschiedlicher Dynamik und Textur.
Auf den äusseren Raum bezogen fragen wir uns nach der Platzierung, danach, wo im Raum die Bewegung stattfindet, und nach ihren Raumwegen und Richtungen, dem woher und wohin. Dies in Kombination mit der Position des Körpers in Bezug auf den Blickpunkt des Betrachters (frontal, Profil, rückwärts). Dazu kommt das wie, ob die Bewegung direkt, indirekt, linear oder gerundet ausgeführt wird.

Raum im Medium Bewegung
Die Dreidimensionalität einer Bewegung macht ihre Räumlichkeit aus, ob sie linear, gerundet oder nicht-linear ausgeführt wird, und welche Raumebenen sie durchläuft. Zudem, ob sie raumausgreifend oder wenig Raum einnehmend ist. Auch über die Intensität einer Bewegung, wie zum Beispiel dicht oder luftig, wird diese unterschiedlich in ihrer Räumlichkeit.
Raum geben / nehmen in der Bewegung findet über Interaktion statt, darüber, wie räumlich auf einen anderen Körper oder den Aussenraum Bezug genommen wird. Dies hat mit Nähe und Distanz und mit Einengung oder Freiraum zu tun.

Bewegung im Medium Ton
Die Frequenz eines Tons ist die ihm innewohnende Bewegung. Die Modulation eines Tons in Lautstärke, Tonhöhe und Qualität gleicht einer Bewegung.
Einerseits haben wir die zeitliche Veränderung in der Gestaltung des Tons in Rhythmus, Puls, Tempo, und wenn Qualitäten dazu kommen in Dynamik, und eine Bandbreite von Qualitäten zwischen Harmonie und Disharmonie. In diese zeitlichen Verläufe gehört auch die Gestaltung von Tonsequenzen (Progression unterteilt in Einheiten, der Takt, entwickelt sich zu Phrasen und Abschnitten; Arten der Progression durch die Zeit hindurch: zum Beispiel Kanon, Fuge, Ostinato)[51]. Die räumlich / zeitliche Organisation von Ton wird dann zur Komposition, und

[50] Wassily Kandinsky, Essays, über die abstrakte Bühnensynthese (S81)
[51] vgl M. Baumgartner, Laban Bewegungsanalyse (S19)

entspricht der Gestaltung von Choreographie im Medium Bewegung. Wie verschiedene Töne zeitlich aneinandergereiht werden ergibt kompositorische Bögen.
Andererseits haben wir die Veränderung der Räumlichkeit des Tons, darin wohin Ton gerichtet ist (worauf er fällt), in Zusammenhang mit räumlicher Verschiebung der Tonquelle (analoges Instrument) oder des Tonwiedergabekörpers (Lautsprecher, bei elektronischer Musik oder Verstärkung des Tons). Auch mono, stereo, surround mit oder ohne „Wandern" des Tons sind räumliche Aspekte des Tons.

Ton im Medium Bewegung
Ton und Melodie einer Bewegung könnte verstanden werden im Sinn der kinetischen Melodie. Hierin fallen auch deren Rhythmus, Tempo und Dynamik.
Ton in der Bewegung ist auch deren Qualität, analog zu denen von Licht in der Bewegung, also emotionale, stimmungs- und atmosphäregestaltende.

Bewegung im Medium Licht
Die Lichtwelle ist die dem Licht innewohnende Bewegung.
Verändern des Lichts bezüglich Farbe, Stärke, Temperatur oder Hell / Dunkel verändert seine Qualität. Gleichzeitig verändert sich damit auch die Wahrnehmung von beleuchtetem Raum und Körpern in ihm, deren Grössenwahrnehmung, Perspektive im Raum, Gewichtung eines Körpers im Raum, und deren atmosphärische, emotional konnotierte Qualität. Im Zug dieser Veränderungen erhalten wir den Eindruck Bewegung zu sehen (grösser werden / kleiner werden, Schärfe, Helligkeit).

Kandinsky hat den Farben Bewegungen zugeordnet: exzentrisch, konzentrisch mit Entsprechungen zu warm / kalt, mehr oder weniger aktiv, Pause (=weiss), und ebenso Klänge spezifischer Instrumente.[52] Man könnte somit einen Aspekt von Bewegung im Licht als seine Farbigkeit oder Assoziation zu Klang ansehen.

Bewegung der Lichtquelle kann auch als Bewegung im Licht angesehen werden. Es verändert worauf das Licht fällt (wohin es gerichtet ist) und somit auch die Räumlichkeit (sh Abhängigkeit Raum / Licht S41).

Licht im Medium Bewegung
Etwas weit ausgeholt könnte man sagen, Licht in der Bewegung ist, ob Bewegung sichtbar ist oder nicht. Ansonsten ist dieser Begriff eher metaphorisch angelegt, ich finde keine direkte Entsprechung. Am ehesten passen würden die Bezeichnungen „helle" oder „dunkle" Bewegungen, also wie eine Bewegung in ihrer Ausführung gestaltet wird, zum Beispiel ob luftig oder schwer. Licht in der Bewegung würde ich somit als Qualität beschreiben, emotionale, stimmungs- und atmosphäregestaltende, und hat mit inneren Zustandsqualitäten des bewegenden Körpers zu tun.

[52] vgl W. Kandinsky, über das Geistige in der Kunst (S87)

verschiedene Bezüge

Im Folgenden beschreibe ich innere Bezüge und Verbindungsmöglichkeiten unter den Medien. Ich unterscheide Parallelitäten und Ähnlichkeiten, Polaritäten, Übersetzungs- und Kopplungsmöglichkeiten, und Un-Abhängigkeiten. Solche finden sich sowohl hinsichtlich physikalischer Prinzipien wie auf der Wahrnehmungsebene.

Parallelitäten

Parallelitäten zeichnen sich dadurch aus, dass ein Aspekt sowohl im einen wie im anderen Medium zu finden ist. Sie können dann zum Einsatz gebracht werden, wenn die Verstärkung einer Aussage gesucht wird. Simultaner Einsatz von parallelen Aspekten unterschiedlicher Medien wirkt wie ein „Gleichklang", bei einer Aneinanderreihung derselben bewirkt es eine Wahrnehmungsverschiebung von einem Sinnesschwerpunkt zu einem anderen. Wenn ich zum Beispiel mit einer bestimmten Atmosphäre spiele, und diese zuerst im Licht und dann im Ton generiere, wird sich der Eindruck vom Visuellen zum Auditiven verlagern.

Das Théâtre Musicale zum Beispiel macht sich die Parallele zwischen Ton- und Bewegungsmodulation zunutze. Handlungen sind rhythmisiert, und werden in die Tonkomposition quasi integriert. So werden Texte musikalisch wahrgenommen, das Verschieben von Raumteilern und / oder Lichtquellen in die musikalische Komposition eingebunden.
Beispiele sind Arbeiten wie Heiner Göbbels „Stifters Dinge" von 2007, eine performative Installation. Protagonisten waren unter anderem Klaviere auf Rollen, das Musikalische war die Grundlage für projizierte Bilder und die Bewegung der Installation. Ruedi Häusermann lässt seine Spieler agieren, als wären sie Teil einer Partitur, zum Beispiel in „der Hodler", musikalische Einsicht von 2010, und setzt mit gespiegelten, wandernden Lichtern Akzente in den Raum. Oder Thom Luz, in dessen „When I die - a ghost story" von 2014 Objekte Träger des Lichts und Inseln der Handlungen sind. Mittels räumlicher Verschiebung derselben werden die Schwerpunkte des Geschehens umplatziert.

Ein Beispiel aus meiner eigenen Arbeit ist die Szene „Bleche" aus „ghosts, Spazio Ludens2", „room2" von 2013. Ein Spiegel-Blech und ein Holzbrett werden in dieselbe Schwingung gebracht. Das Blech erzeugt einen eigenen Klang. Gleichzeitig wird ein Scheinwerfer, welcher auf dieses gerichtet ist, ebenfalls leicht hin und her geschwungen. Der Lichtstrahl wird reflektiert, seine Bewegung dadurch verstärkt, und es entsteht der Eindruck, als würde der ganze Raum in Schwingung geraten.
http://youtu.be/KxQ9ypbf_ww (Trailer) 2.48 – 3.05

- Parallele Ton / Licht:
Beide sind atmosphärisch und geben Stimmungen wieder.
Beide sind abstrakt.
Beide sind ephemer, nicht materiell oder greifbar.
Beide füllen Raum (ausser Laser-Licht) und haben Volumen.
Eine Parallele zwischen Ton und Licht ist deren Vibration (inhärente Bewegung), ihre Frequenz:
"*die Vibrationen der Luft (der Ton) und des Lichts (die Farbe) bilden sicher die Grundlage dieser physischen Verwandtschaft.*"[53]
„*die Farbe, die gerade so Schwingung ist wie die Musik, ist imstande, das Allgemeinste, und mithin Vagste, was es in der Natur gibt, zu erreichen: ihre innere Kraft.*"[54]

[53] Wassily Kandinsky, Essays, über konkrete Kunst (S217)
[54] Paul Gaugin, Zitat K. von Maur in Vom Klang der Bilder (S7)

- Parallele Bewegung / Ton:
Beide sind ephemer, nicht greifbar, nicht materiell.
Die Gestaltung und Handhabung von beiden beruht auf zeitbasierten, prozesshaften Aspekten. Rhythmus (Akzente, Abstände der Akzente, Pausen, Impulse, Stärken von diesen; Puls, Un-Gleichmässigkeit von Akzenten / Impulsen) und Dynamik, bzw dynamische Entwicklungen (zum Beispiel schneller werden, langsamer werden) verknüpfen unmittelbar die körperliche und die musikalische Bewegung, formale Elemente und inhaltliche, bzw deren Ausdruck. Janet Adshead beschreibt diese als *„dance emphasis"* und *"musical accentuation"*.
Beide organisieren und gestalten Zeit. Beide können die „reale" Zeit beliebig ausdehnen oder raffen. Beide sind in konstanter Entwicklung, im Wandel, sie sind prozesshaft.

- Parallele Raum / Licht:
Beide sind nicht zeitgebunden und statisch. Beim Licht liegt dieser Aspekt in seiner Wahrnehmbarkeit.
Beide dienen als „Behälter": Licht, um Bewegung und Raum wahrnehmbar zu machen, Raum, um Ton hörbar zu machen, und um Licht, Körper und Bewegung sichtbar werden zu lassen.

- Parallele Bewegung / Licht:
Beide sind ephemer, nicht greifbar, nicht materiell.

- Parallele darin, dass „Aufmerksamkeit angezogen wird":
Eine Tonquelle gibt Orientierung im Raum, und zieht die Aufmerksamkeit auf diesen.
Bewegung, im Gegensatz zu Stillstand, zieht Aufmerksamkeit an.
Im Bereich des Visuellen zieht ein bewegter Körper eher als ein stillstehender die Aufmerksamkeit auf sich. Auditives kann im Vergleich zum Visuellen eher „nebenbei mitlaufen". Licht, welches auf ein Objekt, einen Körper oder einen Raum fällt, zieht die Aufmerksamkeit auf diesen.
Raum ist der Behälter der Aufmerksamkeit.

Ähnlichkeiten
Diese Bezugsmöglichkeit ist verwandt mit derjenigen der Parallelitäten, nur verschiebt sich das Verhältnis leicht. Noch liegt die Anwendung im Bereich des Gleichklangs, aber es wird eine eigene Färbung erzielt, dadurch, dass von jedem Medium zusätzlich etwas Eigenes mitschwingt. In gewisser Weise kann die Metapher als eine Ähnlichkeit umschrieben werden.

Der Beginn der Trioversion von „SpaceNr1" scheint mir ein passendes Beispiel: wir suchten das „Weisse Rauschen" in den anderen Medien. Indem wir den Raum mit Rauch füllten, und diesen mit Hilfe eines Films von glitzerndem Schnee einleuchteten, suchten wir eine visuelle Umsetzung. Der Klangraum war „Weisses Rauschen". Ähnliche Elemente aus Licht, Raum und Ton wurden genutzt, um einen Gesamteindruck dessen zu suchen.

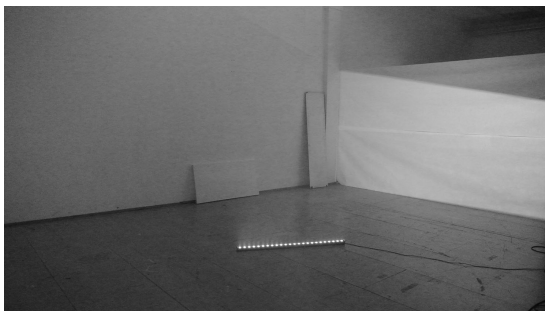

Abbildung 16: weisses Rauschen, Space Nr1, 2014; Photo: Antje Brückner

Die Ähnlichkeit hält Platz für subjektive und individuell gefärbte Bezugnahme. Der Bezug der Ähnlichkeit ist nicht kausal, er kann auch assoziativ und quer vernetzt ablaufen: *„offene" Beziehungen nutzen den offenen Zwischenraum zwischen Identität und Differenz."*[55]

- Ähnlichkeit Ton / Licht:
Beide bilden Atmosphäre, sie sprechen dadurch emotionale Ebenen an. Dabei kann der Ton aber näher am Repräsentieren des Gefühls liegen: zum Beispiel ist ein Seufzerton wie ein Seufzer und löst das Gefühl des Seufzens aus. Ein abstrakter, nicht bedeutungs-assoziierter Ton hingegen wird direkter auf emotionaler Ebene wahrgenommen, da er keine Verknüpfung zu etwas Realem hat. Auch Licht wirkt direkt auf der emotionalen Ebene.

- Ähnlichkeit Raum / Licht / Ton:
Alle drei haben mit Volumen zu tun: Raum umgibt Volumen, Licht und Ton füllen Volumen. Dabei werden Licht und Ton, wenn im Raum konstant ausgesendet, als „greifbar" wahrgenommen.
Auch über den Begriff Akkord kann eine räumliche Ähnlichkeit gefunden werden: verschiedene simultane Töne haben Räumlichkeit (sh S27), wie auch verschiedene simultane Lichter Räumlichkeit haben. Je mehr von ihnen dabei in den Akkord eingebunden werden, desto grösser wird das Volumen, ihr eingenommener Raum.

- Ähnlichkeit Bewegung und Zeit / Raum:
Wenn Bewegung an einen Körper gebunden ist, bekommen Zeit und Raum einen Ähnlichkeitsbezug. Ursula Brandstätter formuliert es so: *„Körper manifestieren sich im Raum. Als sichtbares Objekt bieten sie sich dem Sehsinn an, der sie im jeweiligen räumlichen Gefüge verortet. Gleichzeitig kommt aber auch die Kategorie der Zeit zum Tragen. Körper verharren nur in den seltensten Fällen unbewegt im Raum, sie sind in Bewegung. Über das Moment der Bewegung werden auch zeitliche Aspekte in die Wahrnehmung integriert. In der Bewegung des Körpers kommt es zu einer Verknüpfung von Zeit und Raum: zeitliche Prozesse erfahren eine räumliche Manifestation, die immaterielle Zeit konkretisiert sich im Raum."*[56]

Polaritäten
In Gegenüberstellung zum jeweils gegensätzlichen Aspekt machen Polaritäten eine klare individuelle Aussage, welche durch den Kontrast verstärkt wird. Sie fordern dazu auf, den einzelnen Aspekten den ihnen gebührenden Platz zu lassen. Sie lassen sich kombinieren, übereinanderlagern und aneinanderreihen, aber nicht vernetzt verbinden.
Polare Aspekte sind jeweils gebunden an ein Medium, und machen zu einem gewissen Grad die Eigenheit dessen aus.

- Polarität Licht und Raum / Bewegung und Ton:
Licht und Raum sind statisch, Bewegung und Ton sind dynamisch, sie kontrastieren in ihrer Zeitlichkeit, Dynamik und Prozesshaftigkeit.
Folgendes Beispiel zwischen Licht und Ton veranschaulicht, wie die Aufmerksamkeit eher auf Bewegung als auf Stillstand gerichtet wird: bleibt das Licht gleich (statisch) und der Ton verändert sich, wird der Fokus auf den Ton gerichtet. Bleibt hingegen der Ton gleich (statisch) und das Licht verändert sich, ist Hauptaugenmerk das Licht, damit verbunden ein Wandel in der Stimmung.

[55] Ursula Brandstetter, Grundfragen der Ästhetik (S22)
[56] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S148)

- Polarität Licht / Ton:
Diese beiden sind polar in Bezug zu Zeit: Licht ist zeitlos, Ton ist zeitgebunden.
Beide sind raumeinnehmend, aber Tonfrequenzen haben eine gestreute Ausbreitung, Lichtwellen hingegen eine gerichtete Ausbreitung.

- Polarität Raum / Bewegung und Zeit:
Simultanität ist ein räumlicher Aspekt, Sukzessivität im Gegensatz dazu ein zeitlicher, bewegter.
Simultan (vertikal): Gestaltung von Licht / Bild sind räumliche Anordnungen.
Sukzessiv (horizontal): Gestaltung von Ton / Musik und von Bewegung sind zeitliche Verläufe.
Bewegung zeichnet auch räumliche Anordnungen, aber sukzessiv, nicht simultan.

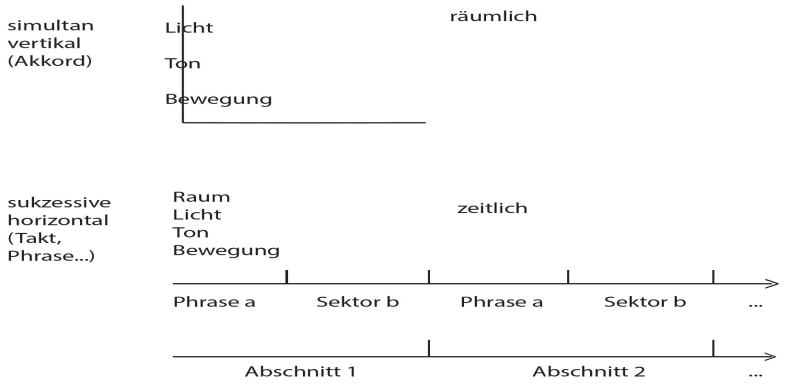

Abbildung 17: simultan, räumlich / sukzessiv, zeitlich

- Polarität Bewegung / Ton:
Interesting how some thematics work for dance and do not for sound.
Eg space has so many more layers in movement.
And quality seems to be a word that makes other sense in dance than in sound. Seems to be linked to emotions, atmospheres in sound, which is a realm for that media. Translation into movement doesn't work on that scale, we're not able to cover an amount of time and space continually, we are always somehow linked to a beginning and an end, a linearity, a phrasing. (Notizen zur Probe von „moving music“ 2.6.2015)

- Polarität Raum / Bewegung:
Raum beinhaltet Volume, ist materiell und statisch, Bewegung zeichnet Raumwege, ist ephemer und zeitlich prozessual.

- Polarität Raum / Bewegung, Ton, Licht:
Raum ist materiell und haptisch greifbar, Bewegung, Ton und Licht sind ephemer, und nur metaphorisch, phänomenologisch (be-)greifbar.

Übersetzungsmöglichkeiten, Kopplungsmöglichkeiten
Diese Aspekte erlauben eine Kopplung zwischen einem Medium und dem anderen, da sie eine ganz enge Schnittstelle aufzeigen. Sie stellen Fragen danach, wie weit sich Begriffe von einem Medium aufs andere übertragen lassen. Gibt es eine Übersetzbarkeit zumindest von Teilaspekten eines Mediums in ein anderes? Was ergeben diese Bereiche für ein kinetisches Gefühl?

Als Beispiel möchte ich die Szene „chase“ Teil c) aus „mélange étrange“ (2010) anführen:
Thema war, Bewegung und Rhythmus in den Licht / Raum zu bringen: Bild / Licht wurde rhythmisch akzentuiert an verschiedene Orte des Raums projiziert, gleichzeitig hatte die Tänzerin eine stark räumlich ausgerichtete Choreographie. Ihre Bewegung wurde unterschiedlich gut sichtbar, je nachdem, wie nahe oder entfernt sie sich zu diesen sich wandernden beleuchteten Orten befand, ob sie hindurchging, oder ob die Lichträume, wenn sie bewegt wurden, auf den Körper der Tänzerin fielen. Der Raum schien rhythmisiert in Bewegung gebracht zu sein.
http://youtu.be/HLj4frnlbrI Trailer: 7.12 – 7.53

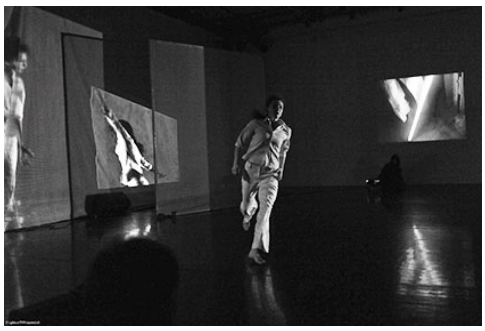

Abbildung 18: „chase“ aus „mélange étrange“, 2010; Photo: Christian Glaus

Synästhesien:
Unter Synästhesien verstehe ich Schnittstellen, wo Begriffe von einem Medium zum anderen übertragen und quasi übersetzt benutzt werden. Sie liegen noch näher beisammen als Parallelitäten, und ähneln einer metaphorischen Verbindung. Sie sind vor allem auf der Wahrnehmungsebene präsent.

- Licht und Ton haben Textur, „Oberfläche“. Dieser Aspekt wird fast haptisch empfunden und spricht somit interessanterweise nochmals einen anderen Sinn an, als die beiden involvierten.
Licht und Ton werden greifbar und räumlich, wenn sie konstant ausgesendet werden.
Ein Beispiel wäre die „Monoton-Stille-Symphonie“ von Yves Klein, 1949, worin ein D-Dur Akkord über 20 Minuten gespielt wurde, und sie laut Paul Wember einer „*musikalischen Masse, die den Raum beherrscht*“[57] gleicht.

- Raum hat Rhythmus, rhythmische Verhältnisse und kann rhythmisch strukturiert sein. Dies gibt ihm Zeitlichkeit, einen Bewegungsaspekt.

Abbildung 19: erfrischend anders, Space Nr1, 2014; Photo: Brigitta Erismann

[57] Karin von Maur, Vom Klang der Bilder (S288)

Space Nr1 von 2014 als Beispiel, setzt verschiedene Flächen und Lichtprojektionen ein, um den Raum zu strukturieren: ein Spiegel, eine Spiegelfolie, das Rechteck eines Beamerlichts, einen Scheinwerfer. Auch spielt es mit der Reflektion von Licht mittels Spiegel und Spiegelfolie. Alle diese Elemente wurden im Verlauf des Stücks umplatziert, so dass sich die Raumstruktur, der Rhythmus im Raum immer wieder veränderte.

- Bewegung „hören“: über räumlich, dynamische Zeichnung im Raum wird eine kinetische Melodie erweckt, eine physisch nachvollziehbare Melodie, welche ganz nah an einem lautmalerischen Nachsingen der Bewegung liegt. Dies nenne ich die Musikalität der Bewegung. Meines Erachtens liegt hier ein Hauptmerkmal, welches künstlerische Bewegung (Tanz) von der Alltagsbewegung unterscheidet.

- Klänge „sehen“: Klänge können Farben evozieren (subjektive Wahrnehmung). Es gab einige physikalisch wissenschaftliche Versuche Farben und Klänge direkt zu koppeln: Lichtwellen ≈ Klangwellen.
„... Aber sie (die Verwandtschaft zwischen der Malerei und der Musik) offenbart sich noch tiefer. ... einige Wissenschaftler ... und einige Künstler ... haben seit langem schon beobachtet, dass zum Beispiel ein musikalischer Klang die Assoziation einer bestimmten Farbe hervorruft. Anders ausgedrückt: sie „hören“ die Farbe, und sie „sehen“ den Ton.“[58]

- „Farben hören“: Kandinsky sagt darüber: *„... eine Art Echo oder Widerschall, wie man es bei Musikinstrumenten hat, wenn sie, ohne selbst berührt zu werden, mit einem anderen Instrument mitklingen, welches direkt berührt wurde ...“*[59]
Übereinstimmungen zwischen Farben und Klängen wurden unter anderem von Skrjabin und Iten festgelegt. Diese Systeme scheinen mir aber eher subjektiv, und ich behaupte, dass diese Kopplungen nicht allgemeingültig eingesetzt werden können.

- von Licht zu Ton zu Licht: Atmosphären übersetzen und diese ins eigene Medium übernehmen ist zwischen diesen beiden Medien möglich, ist aber auch subjektiv geprägt.

- von Raum zu Ton: diese Übertragung würde ich als den Klangteppich bezeichnen, welcher nicht mehr in zeitlicher Sukzessivität erlebt wird, sondern in simultaner füllender Räumlichkeit („Raumklang“).

- von Ton zu Bewegung: *„Das zeitliche Geschehen wird in ein räumliches Geschehen übersetzt: virtuelle musikalische Bewegung wird als körperliche Bewegung im Raum sichtbar gemacht.“*[60]
Diese quasi klassische Übertragung von Ton zu Bewegung, von Musik zu Tanz, ist, was als kinetische Melodie erfahren wird.

- Musik / Bild:
Hier finden sich Übertragung musikalischer Phänomene ins Bildnerische, und Übersetzung eines konkreten Musikstücks ins Bild:
„Ausgangspunkt und Vergleichspunkt für Analogiebeziehungen zwischen Musik und Bild können einzelne musikalische Parameter sein, wie Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe, oder aber auch musikalische Gestaltungsprinzipien und musikalische Formen (wie die Fuge, die Sonate, die Symphonie).“[61]

---

[58] Wassily Kandinsky, Essays, Konkrete Kunst (S217)
[59] Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (S62)
[60] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S172)
[61] Karin von Maur, Vom Klang der Bilder (S6)

Un-Abhängigkeiten
Abhängigkeiten lassen sich nicht entkoppeln, erlauben aber, Schwerpunkte zu akzentuieren.

In der Schluss-Szene von „trans-form“ (2012) zum Beispiel wurde die Bewegung durch den sehr kleinen Lichtraum eingeengt. Bewegung ist abhängig von Raum.
https://vimeo.com/40660977 13.10 – 14.24

In der Szene „Licht-Spiel“ aus „roundabout, windows of opportunity“ (2016) wird Abhängigkeit von Licht und Bewegung deutlich: die Licht/Raumgestaltung ist abhängig von der Bewegung von Spiegeln, welche Licht reflektieren.
https://youtu.be/_8r6VO1VhLk Trailer: 6.42 – 7.08

Im selben Stück in der Szene „Bleche“ ist der Ton abhängig von Bewegung, er wird mittels Schwingung eines Blechs, welches zwischen Händen und Boden eingeklammert wurde, generiert.
https://youtu.be/_8r6VO1VhLk Trailer: 3.39 – 4.29

Unabhängigkeiten dagegen bieten Freiraum, mit verschiedenen Verbindungen zu spielen. Sie bieten auch die Möglichkeit, medienspezifisch zu bleiben, und dies als Gegensatz neben Medienverknüpfung zu stellen.

- Un-Abhängigkeiten von Raum bzw Körper:
Bewegung ist abhängig von Raum, bzw einem Körper, um manifest zu werden, und ist abhängig von einem solchen als Auslöser oder Träger der Bewegung.
Ein Körper ist via Bewegung Zeiger von Inhalten. Er ist Mittler zum Bewegen von anderen Körpern, zum Beispiel von Lichtquellen oder Raumteilern, womit er Mittler zur Bewegung von Licht und Ton wird, und diese abhängig von diesem Körper, um in Bewegung zu kommen.

Abbildung 20: Space Nr1, 2015; Photo: Katharina Gubser

Das Lichtspiel zu Beginn von Space Nr1 zum Beispiel war abhängig vom Bewegen einer Spiegelfolie, welche ein kleines Scheinwerferlicht umlenkte und bizarre Formen in den Raum zeichnete.

- Un-Abhängigkeiten von Ton / Licht / Raum:
Bewegung des Tons (Schallwelle), und Lichts (Lichtwelle) ist unabhängig von Körper und Raum. Der Impuls, welcher Ton oder Licht auslöst ist hingegen körpergebunden.
Modulation von Ton geschieht auch über einen Körper, eine Geste oder Bewegung, auch wenn diese zum Teil sehr klein ist (zum Beispiel Fingerbewegung zum Öffnen oder Schliessen der Löcher von Blasinstrumenten, oder Lippenmodulation am Mundwerk dessen).

Wahrnehmung von Licht und Ton ist raum- bzw körpergebunden. Raum wirft Schall zurück, und fängt Licht auf, oder reflektiert es.
Es braucht Raum (Körper) um Licht wahrnehmbar zu machen, es braucht Licht um Raum (Körper) sichtbar zu machen.
Raum macht Ton hörbar, wenn dieser von Materie, den Abgrenzungen des Raums, zurückgeworfen wird. Die Qualität des Tons ist abhängig von der Dimension des Raums und seiner Textur.

- Un-Abhängigkeiten von Zeit:
Ton und Bewegung sind abhängig von Zeit, um sich zu entwickeln und um manifest zu werden: Melodie, Rhythmus, Klang, Tempo sind prozessual. Sie vermitteln emotionale Botschaften und sind Ausdruck von Ton und Bewegung. Dieser Ausdruck ist ephemer, er ist in sich nicht mehr zeitgebunden, sondern eher als ein Zustand wahrnehmbar, und hat darin eine räumliche Komponente.
Licht und Raum sind unabhängig von Zeit. Bild, Licht und Raum können etwas darstellen, sie sind räumlich systematisiert, strukturiert und materialisiert. Ihr Ausdruck ist nicht zeitgebunden.

7) Schlussbemerkung

Das Thema der Grenzen und deren Überschreitung ist ein globales geworden. Dass es in der Kunst heute zu einem bedeutenden Feld der Auseinandersetzung geworden ist, spiegelt dies. Wir bedienen uns in der Kunst mit Inspiration und Materialien aus anderen Kulturen, aus anderen Disziplinen, aus möglichst vielen Techniken, und mischen frei und frech was uns jeweils zu Nutze kommt. Es scheint mir der Wunsch nach „neuen" Impulsen, „anderen" Mitteln und Arbeitsweisen zu sein. Wir sind getrieben in einer schier unmöglichen Jagd nach dem „Originellen", worin doch immer nur auf das zurückgegriffen werden kann, was wir erlernt haben. Wir kommen nicht um unsere Geschichte herum, das, woraus unsere heutige Ästhetik, unsere Verhaltens- und Verfahrensweisen geformt wurden. *„es muss aber neu gesehen, es muss in ein Bezugsgeflecht eingewoben werden, das es eben nur heute geben kann. ... der Eindruck der inflationären Neuheit, des ewig umzuformenden Materials, dessen wir uns alle immer wieder bedienen müssen..."*[62] Gleichzeitig bekommen Fragen nach Identität, Benennung und Abgrenzung mehr Bedeutung und werden im Zuge der grösstmöglichen und globalen Durchmischung schon wieder hinfällig.

„die Form ... bleibt immer durch Grenzen bestimmt, auch wenn sie sich selbst verändert und im Zuge dieser Veränderung Grenzen aufgelöst werden. Eine Auflösung von Grenzen mündet also zwangsläufig in eine Neukonstitution von Grenzen."[63]

Aus einem Überdruss des „alles war schon einmal da", und den Möglichkeiten, welche die Digitalisierung zu eröffnen begann, werden in der Kunst Grenzen der Medien herausgefordert, hinterfragt und in Frage gestellt. Mir scheint, dass auch in dieser Öffnung, Überschreitung und Durchmischung die Bedeutung der Spezifität damit Hand in Hand geht. Differenzierung ist gefragt, um sich von wahrer Vermischung deutlich abzugrenzen, und ein Ineinandergreifen dort einzusetzen, wo es der Situation entsprechend sinnvoll ist. Für mich bleibt es die Frage nach dem Dazwischen, diesem Feld des „nicht mehr und noch nicht und ganz eigen". Nach dem Bereich in einem Kreationsprozess, wo ich mich nicht mehr ganz in einem Medium befinde, und noch nicht in einem anderen angekommen bin. In der künstlerischen Gestaltung scheint mir hier der entscheidende Raum zu liegen, worin der gesuchte Ausdruck bestimmt, und danach entsprechend mit Materialien modelliert werden kann. Somit muss ich diesen Bereich zu meinem Handwerk machen, und ihn als solches beherrschen. Das stellt mich auch vor die Herausforderung, mich mit einem Leerraum so vertraut zu machen, dass ich mir das „Nichts" vor dem „Etwas", das „noch nicht Manifeste" vor dem „Gestalteten" zum Verbündeten mache.

Ich sehe in diesem Dazwischen, und, in Bezug auf die Interdisziplinarität, dem Leerraum zwischen den Medien, grosses Potential. Er ist auf eine Art das, was die Japaner als „ma" bezeichnen. Ein sensorischer Leerraum, welcher ein simultanes Wahrnehmen von Form und Nicht-Form, Materialisiertem und Nicht-Materialisiertem in sich vereint. Er trägt das Potential Imagination und Assoziationswelten anzuregen und die Sinne anzusprechen. Ich erfahre ihn als weder berühr- noch benennbar, so als vibriere dort die Magie der Künste, und entstünden neue Sinneseindrücke. Solche, die nicht mehr nach „auditiv", „visuell", oder „kinästhetisch" kategorisiert werden, wo die Wahrnehmung zwar tendenziell mehr in die eine oder andere Richtung verschoben werden kann, aber Sinneseindrücke entstehen, welche Mischformen dieser Kategorien sind.
Das simultane Wahrnehmen auf unterschiedlichen Sinnesebenen ist ein höchst kreativer Akt auch auf Seite des Rezipienten. Als Gestalter und Performer trage ich die Verantwortung, mir dessen bewusst zu sein. Und ich kann damit spielen. Ich muss dieses kreative Zutun des Publikums als

[62] Franz Anton Cramer, Zwischenreich, tanz_Jahrbuch 2016
[63] Ruth Reiche, Transformationen in den Künsten (S16)

Teil des kommunikativen Geschehens einer Performance im Prozess meiner Kreation berücksichtigen, und ins Performen integrieren.

Ob in der Gestaltung Entsprechungen auf inhaltlicher Ebene oder auf mehr formal-struktureller Ebene spielen, hängt von der Intention eines Werks ab. Alte und wieder hochaktuelle *„Fragen nach einer eindeutigen Grenze zwischen Denotation und Repräsentation, zwischen Darstellung und Ausdruck, Zeigen und Sagen, Nähe und Ferne, Distanz und Identifikation"*[64] müssen gestellt werden.
Das Bestreben eines Werks muss jedes Mal klar und doch immer wieder neu befragt und formuliert werden. Ein grosser Teil des Erarbeitungsprozesses ist, herauszuschälen, wie ich das, was ich erreichen will auch wirklich hervorrufen kann. Dies muss fortlaufend auf die ursprüngliche Intention und Fragestellung hin überprüft werden. Arbeitsprozesse sind zyklisch, einzelne Schritte müssen immer wieder erprobt und hinterfragt sein, die Mittel, Transformationsprozesse und Materialien daraus kontinuierlich neu und anders zusammengebracht werden.
Verwerfen können ist Teil dieses Prozesses. Zum Beispiel auch dort, wo ich feststellen muss, dass eine interdisziplinäre Arbeitsweise die gesuchte Wirkung nicht erfüllt. Da muss ich mir erlauben, auf die Medienspezifität zurückzugreifen. Und zulassen, das „nur" auditiv, oder „nur" visuell vielleicht gerade das Richtige in diesem Moment für diesen Ausdruck sind.

Ich komme nicht um die Praxis herum. Und doch fordert mich die Praxis zur Reflektion. Auch aus dieser schöpfe ich wieder für die Praxis. Und ich schöpfe aus der Intention, welche in einem anderen Ort des Dazwischen, einem anderen Zustand des „ma" immer mitschwingt. Mit allen Hilfsmitteln der Untersuchungen und Strukturierungen muss ich dieser Kraft vertrauen. Sie ist es, welche vielleicht am ehesten die „eigene Sprache" jedes individuellen Künstlers färbt.

Die noch nicht materialisierte Materialität ist eine "…*manifestation of the presence of the invisible: uncertainty or liminality. It is helpful to recall that perception includes our doubts, our confusions, our illusions, and our hallucinations. Perception is not a sheer normative positionality of the object but covers quite different experiences, from very common ones to more liminal ones."*[65]

"*We have an uncanny ability to relate, physically, emotionally, and conceptually, to something that is not there, to something that is situated just beyond our present abilities to know or touch. From visual artists sketching the space between objects or between the limbs of a model's body, to a dancer's ability to improvise around notions of negative space or dark matter we are creatively disposed to respond to a void without necessarily filling it. … it contains within it the immense power of not-yet-materialized-materiality, and because this not-yet-materialized-materiality, this underdetermined materiality that is also invisibility, is with us at all times. It is incredibly intimate, because we pour into its spaces our hopes, fears, and desires."*[66]

Die Frage ob es vermischte Wahrnehmungsebenen gibt, besteht für mich weiter. Trenne ich auditiv von visuell, oder mischt sich ein interdisziplinäres Ereignis in der Wahrnehmung zu etwas Audio-Visuellem? Und wenn Bewegung dazukommt zu etwas Audio-Visuell-Kinästhetischem? Oder schafft die Wahrnehmung vielleicht punktuell eine Synthese, und verschiebt dann den Schwerpunkt doch immer wieder in Richtung der einen Sinneswahrnehmung? Es gilt herauszufinden, was vornehmlich die Aufmerksamkeit anzieht, um ästhetische Wirkungen mittels Gestaltung bewusst hervorrufen zu können. Und ich muss genügend Freiraum zulassen, dass die individuelle Wahrnehmung jedes Zuschauers / Zuhörers das Geschehen für ihn einzigartig prägt.

---

[64] Ursula Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik (S190)
[65] Varela and Depraz 2003 (S209-10), aus S. Kozel, the virtual and the physical (S220)
[66] Susan Kozel, the virtual and the physical (S108-9)

Die gleichen Fragen der gemischten Wahrnehmungsebene stellen sich sowohl in der Kreation wie auch für mich als Performer: gibt es einen Zustand des Performens der zwischen allen Medien liegt? So wie es das räumlich-musikalische Wahrnehmen von Bewegung gibt und einen Zustand in welchem das Tun als kinetische Melodie empfunden wird. Gibt es vielleicht einen performativen Zustand, welcher auch noch das Licht miteinbezieht? Oder kann ein solcher Zustand mittels benutzter Elemente wie Licht- und Tonerzeugern, Raumelementen und Bewegung zusammen erzeugt werden?
Vielleicht muss die Frage nicht danach gestellt werden, was sich in den Übergängen ereignet, sondern danach, was ich daraus herausholen kann. Und mehr der Suche nach dem Zustand, der Energie des Übergangs weichen, dem physischen und ästhetischen Zustand des „nicht mehr und noch nicht und ganz anders"?

Die in dieser Arbeit dargelegten co-relations können als Hilfsmittel dienen, interdisziplinäre Verbindungen praktisch umzusetzen. Sie können wie eine Art Werkzeug genutzt werden. Was dabei herauskommt, wird hingegen immer davon abhängen, mit welchen Materialien gespielt wird, in welchen Kontext sie gestellt, und aus welchem sie ausgesucht wurden. Die Intention des Erschaffers eines Werkes und sein individuelles ästhetisches Empfinden werden dabei die treibende Kraft bleiben.

Jennifer Walshe bezeichnet Interdisziplinarität als „neue Disziplin". Vielleicht ist sie gar keine Disziplin, sondern einfach reines Spiel mit Materialitäten, mit Intention, mit Fokus, in welchem nebensächlich ist zu benennen wessen ich mich bediene, und wo einzuordnen ist, was dabei herauskommt. Ein Spiel worin unbedeutend ist, es zu kategorisieren oder einer Disziplin zuzuordnen, und das Werk allein in den Vordergrund tritt.

Abbildung 21: „roundabout, windows of opportunity", 2015, Photo: Jan Schacher

zur Gleichzeitigkeit verschiedener Sinnes-Räume, aus "ghosts, Spazio Ludens2", 2013:
„...And on the other hemisphere at this same moment they kill and bomb and shatter and destroy. There is tears and shouting. Mothers carrying dead children, children dumbfounded before the silenced, immobile bodies of their parents. Sirens and shooting and shouting...

…and on the other hemisphere at this same moment there is night, dreamland, a mother nursing her new-born, a party in full swing, dogs barking far away, stars falling from the sky, romance at the riverside…"

8) Dank

mein herzlicher Dank geht an
Antje Brückner, Anselm Caminada und Jan Schacher für die künstlerische und reflektorische Zusammenarbeit
Cathy van Eck und Tine Melzer für die wertvolle Begleitung dieser Arbeit
Susanne Braun für das zusätzliche Lektorat
Nicole Hametner für die grosse Hilfe beim Druck

9) Bibliographie

Adshead, Janet: Dance analysis theory and practice, Dance Books, London 1988

Andraschke, Peter und Schnitzler, Günter: Intermedialität, Studien zu Wechselwirkung zwischen den Künsten, Rombach Verlag 2014

Baumgartner, Marion: Laban Bewegungsanalyse als System für qualitative Animationssoftware, Diplomarbeit Digitale Medien, Hagenberg 2007

Brandstätter, Ursula: Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik-Sprache-Körper, Böhlau-Verlag, Wien, Köln, Weimar 2008

Berger, Christiane: Körper denken in Bewegung, transcript Verlag, Bielefeld 2006

Cramer, Franz Anton, Zwischenreich, tanz Jahrbuch, Der Theaterverlag – Friedrich Berlin 2016

Fischer-Lichte, Erika; Hasselmann, Kristiane; Rautzenberg, Markus (Hg.): Ausweitung der Kunstzone: Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaft, transcript Verlag, Bielefeld 2010.

Foucault, Michel: Andere Räume, Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Reclam, Leipzig 1991

Goebbels, Heiner: Komposition als Inszenierung, Henschel-Verlag 2002

Kandinsky, Wassily: über das Geistige in der Kunst, Benteli-Verlag Bern 1952

Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler, Benteli-Verlag Bern 1955

Kozel, Susan: the virtual and the physical: a phenomenological approach to performance research, Routledge, London, New York 2010

Maletic, Vera: Body-Space-Expression, the development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts, Mouton de Gruyter, Berlin 1987

Maur, von Karin: Vom Klang der Bilder, die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Prestel-Verlag, München 1985

Mersch, Dieter: Unerfüllbarkeit. Neue Musik und Neue Medien, Schott, Mainz 2016

Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität
https://www.zhdk.ch/fileadmin/data.../Mersch_Kunst_epistemische_Praxis.pdf

Reiche, Ruth: Transformationen in den Künsten, transcript Verlag, Bielefeld 2011

Sorgner, Stefan Lorenz und Schramm, Michael: Musik in der antiken Philosophie: eine Einführung, Königshausen und Neumann 2010

Wohler, Arnold: Synästhesie als ein Strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Waxmann Verlag 2010