
Esthétique aquatique — *Concepts musicaux dans l'eau, sous l'eau, sur l'eau, au bord de l'eau et avec elle*
La Fête des musiciens suisses 2005 se déroulera en partie sur l'eau. Les productions présentées à bord du vapeur « Graf Zeppelin », sur le lac de Constance, se rattachent à une vénérable tradition de *water music*, dont parle l'essai hydromusicologique qui suit. Achim Bornhoeft, Michel Roth, Urs Peter Schneider et Albert von Schwelm ont conçu de nouvelles pièces marines pour ce *Dissonance*.

Ein wesentlicher Teil des Tonkünstlerfests 2005 findet auf dem Wasser statt. Die Konzerte, Performances, Improvisationen und Spektakel an Bord des Bodenseedampfers « Graf Zeppelin » knüpfen an eine ausserordentlich reiche Wasser-Musik-Tradition an, deren einige Spielarten in diesem hydromusikologischen Aufriss vorgestellt werden. Auffällig dabei ist ein eklatanter Mangel an musikalischen Schiff-Stücken. Für diese Dissonanz schrieben daher Achim Bornhoeft, Michel Roth, Urs Peter Schneider und Albert von Schwelm Stücke für Schiffpassagiere.

MIT ... [1]

Mit John Cages *Water Music* geht es zwar nicht los, doch der Titel seiner 1952 entstandenen und im selben Jahr in New York uraufgeführten Komposition, deren zehnbliättrige Partitur ausser dem ausführenden Pianisten auch das Publikum während der Aufführung einsehen soll, bringt es prägnant auf den Punkt: die musikalisch konkrete Auseinandersetzung mit dem Ursprungselement allen irdischen Lebens. Ob Cage bei der Titelvergabe seines exakt 6 Minuten 40 Sekunden dauernden Stücks für präpariertes Klavier plus Radio, Pfeifen, Kartenspiel, Wasserbecken etc. allerdings Erik Saties Artikel *Musique sur l'eau* von 1914 oder Aldous Huxleys 1920 publizierte *Story Water Music* – «Drip drop, drip drap drep drop. So geht diese Wassermelodie für immer weiter ohne ein Ende ...» – kennt, ist nicht überliefert. Ebenso wenig, weshalb er die ursprüngliche Idee eines mobilen Titels, der sich von Aufführung zu Aufführung ändern und nur aus dem Ort oder dem Datum derselben bestehen soll, verworfen hat. Indes erfindet er mit seiner *Water Music* nicht nur das später von Mauricio Kagel und/oder Heinz-Klaus Metzger so genannte «Instrumentale Theater»¹, schreibt er mit ihr nicht nur – so Metzger – «das erste Stück der Musikgeschichte, dessen Aufführungsritual die Kontrolle durchs Publikum an Hand der Partitur vorsieht»², sondern platziert hiermit zugleich eine der ersten Kompositionen, die das Wasser selbst auf die Klangbühne stellt, es auch solistisch klingen lässt. Cage: «Im Gegensatz zu der von Händel spritzt es hier wirklich.»³ Zuvor hat er nämlich in *Double Music* (1941),

einem Gemeinschaftswerk mit Lou Harrison, einen klingenden chinesischen Gong in ein wassergefülltes Behältnis eintauchen lassen. Ein glissandierender Lontano-Effekt, der spätestens seither zur Grundausstattung perkussiven Komponierens und noch heute neben dem vokalen Gurgeln und den mit gewissen Wassermengen gestimmten Gläsern und Flaschen – «Boutelliphone» nennt Satie sein «Arme-Mann-Flaschen-Glockenspiel» in *Parade* (1918) – zu den gängigsten ästhetischen H₂O-Klangmitteln gehört.

Natürlich beschränkt sich das partiturgesteuerte Befüllen von Wasserbehältnissen (gerne bevorzugt man mittlerweile auf der Bühne transparente Aquarien) längst nicht mehr nur auf erhabene Gongs. Alles mögliche darf da hinein: mal nur des Klanges wegen, mal auch wegen der hübschen Optik des zu Wasser gebrachten Objekts, mal weil beides gefällt. So ist die Künstlerin Ilse Teipelke fasziniert von den zarten Sounds, die kleinere oder grössere roh gebrannte Tonstücke abgeben, wenn aus ihnen, unter Wasser getaucht, die Luft entweicht. Mit an den Behältern montierten Kontaktmikrofonen verstärkt und verändert Teipelke bei Aufführungen die variantenreichen Leisigkeiten ihrer «Wasser-Töne». Ähnlich filigranfragile entrückte gleichwohl tonhöhenregulierte Leisigkeiten exerziert der österreichische Trompeter Franz Hautzinger auf seinem fast hälftig mit Leitungswasser gefüllten Instrument, mit dem ihm so auch vierteltönige Improvisationen möglich sind. Indes verfolgt der Stuttgarter Komponist Jan Kopp in seinem Stück *Waiting ... for Suono mobile*, in dem er 288 Wasserschlucke synchronisiert, eine Leisigkeit ganz anderer Art. Als das Ensemble Suono Mobile am 4. Mai 2002 an der Musikhochschule Stuttgart einen NeueMusikTag veranstaltet, bei dem auch Cages Klavierstück *Waiting* (1952) aufgeführt wird, nimmt Kopp den Werktitel wörtlich und entwickelt ein Wasserschluck-Warte-Konzept. Es sieht u.a. vor, dass innerhalb der sechs Tage vor der Cage-Aufführung innerhalb von insgesamt sechs Zeitfenstern à sechs Stunden – *Waiting* besteht aus 36 Takten – über hundert Personen weltweit verstreut zu bestimmten Uhrzeiten einen artistischen Schluck Wasser zu sich nehmen sollen: «Die Schlucke sind in grosser Ruhe auszuführen. Vor und nach den Schlucken soll ein Zeitraum von ca. 5 Minuten vorgesehen sein, der der stillen Konzentration auf den eigenen Wasserschluck dient.

1. Vgl. zur Genese des Begriffs und zu seinem Erfinderstreit Wolfgang Schulz-Pagel, *Das Instrumentale Theater Mauricio Kagels. Studien zur Gattungsgenese und zu ausgewählten Werken*, Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Typoskript 1987, S. 39f. – Mittlerweile, so Metzger in einem Gespräch zum Verfasser, haben sich die beiden Kontrahenten im Jahr 2000 darauf geeinigt, dass beide unabhängig voneinander den Terminus und Cage wie Kagel gleichermassen die Sache geprägt haben.

2. Heinz-Klaus Metzger, *Instrumentales Theater*, in: *zürcher student*, 47 Jg. Nr. 7 (Januar 1970), S. 21; wiederabgedruckt in Dieter Schnebel, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau 2000 (= *fragmen* 34), S. 30ff.

3. John Cage, zitiert nach David Revill, *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*, München: Paul List 1995, S. 214.

Waiting ... for Suono mobile lässt zu bestimmten Zeitpunkten an vielen Orten gleichzeitig ein konzentriertes Warten entstehen, dessen Zentrum stets ein Schluck Wasser ist. Für jeweils wenige Minuten bildet sich ein Raum, der nur in der Vorstellung existiert.»⁴ Kontrolliert hat Jan Kopp die zur Teilnahme an dieser Globalperformance gebetenen Ausführenden übrigens nicht. «Es gibt Dinge», so lautet das seiner Partitur vorangestellte Motto, «die flüssig, und solche, die überflüssig sind.»

MITTENDRIN - EINSCHUB

Die Faszination an Wasserklängen, Regentropfen, Meeresrauschen, am Plätschern des Baches, aber auch an der stillen See, ist uralte. Aristoteles stellt die Frage: «Warum ergibt kaltes Wasser, wenn es aus demselben Gefäss ausgegossen wird,

einen helleren Klang als warmes Wasser?»⁵ Und William Gardiner, Strumpffabrikant im englischen Leicester und grosser Beethoven-Verehrer, schreibt in seinem 1832 veröffentlichten Buch *The Music of Nature*: «Von allen natürlichen Tumulten bewegen uns keine mehr als der Donner, der Wasserfall, das Tosen der Stürme und das tiefe Raunen des Ozeans. Wahrscheinlich ist das erschreckendste Geräusch in der Natur das der Niagarafälle, wo das Wasser des St. Lawrence-Flusses in einen tiefen, eine Meile breiten Abgrund stürzt, sein Tosen kann bis zu einer Entfernung von vierzig Meilen gehört werden.»⁶ Überhaupt, so Luigi Russolo in dem Kapitel «Die Geräusche der Natur und des Lebens» seiner Schrift *Die Kunst der Geräusche* (1916), ist das Wasser in der Natur «die häufigste, vielfältigste und reichhaltigste Ursache für Geräusche. Man denke nur an die grossartigen Sinfonien, die durch Meeresbewegungen

4. Jan Kopp, Vorbemerkung zur Konzeptpartitur von *Waiting ... for Suono mobile*.

5. Zitiert nach R. Murray Schafer, *Anstiftung zum Hören. Hundert Übungen zum «Hören und Klänge machen»* (1992), hrsg. von J. Winkler, Aarau: HBSNepomuk 2002, S. 88.

6. William Gardiner, *The Music of Nature*, London: Longman, Rees, Orme 1832, S. 14 (Neudruck Boston: Ditson 1840).

Ins Benehmen setzen, Teil 1: Verschifft

1) Hören Sie über einen Walkman die Musik eines Kriminal- oder Agentenfilms (Alfred Hitchcock, James Bond etc.). Stellen Sie sich vor, Sie und einige Ihrer Mitreisenden wären Protagonisten in einem solchen Film. Weisen Sie aufgrund von Aussehen, Gestik, Kleidung und Accessoires Ihren imaginären Filmpartnern einen bestimmten Charakter zu. Beobachten Sie diese aus verschiedenen Blickwinkeln und Distanzen. Nehmen Sie ersten Kontakt auf: Ein zu langer Blick, ein kurzes Lächeln, ein Augenzwinkern. Lassen Sie sich dabei von der Musik leiten.

(Denken Sie immer daran, dass Sie diese Menschen niemals wiedersehen werden.)

2) Benehmen Sie sich auffällig. Summen sie zunächst die Filmmusik mit. Fotografieren Sie belanglose Details des Schiffes, unbekannte Passagiere, deren Gepäckstücke. Lachen Sie oder räuspern Sie sich grundlos. Schmeissen Sie etwas über Bord (Reiseproviant, Lektüre etc.). Platzieren Sie Zettel mit kryptischen Nachrichten wie «Er ist an Bord!» oder «Glauben Sie ihr nicht!» (Nehmen Sie Ihre Umgebung so ernst wie sich selbst.)

3) Sprechen Sie die Mitwirkenden direkt an, z.B. mit «Ich denke, Sie haben etwas, was mir gehört» oder «Haben Sie nicht etwas verloren?» (Überreichen Sie etwas komplett Sinnloses aus dem Bordrestaurant – Kerze, Gabel etc.). Wenn Sie eine Antwort erhalten, improvisieren Sie. Achten Sie dabei auf Spannungsbögen und Pausen in der Musik.

(Vergessen Sie zu keinem Zeitpunkt, dass sich alles nur in Ihrem Kopf abspielt.)

4) Wenn Sie das Gefühl haben, dass die Situation ausser Kontrolle gerät, schliessen Sie sich auf der Toilette ein und warten dort, bis das Schiff das nächste Mal anlegt. Schleichen Sie dann unauffällig von Bord. Reden Sie mit niemandem über das Geschehene.

Barkarole

Betrachte die Schiffe am Horizont
als hölzerne Pausen
– stumm resonierend
der Wellen Schlag –
als feinste Membrane,
genagelt, -nietet und -schweisst,
Erzählen sie der Kimm
von Schritten, Gesten,
vielleicht sogar von auf Deck ge-
rufenen Worten
und lassen sie dem Spiel
von Wind und Strömung.
Betrachte deinen Bug als Nadel
die dir – hüpfend – von ihnen singt,
bring deren Echo- ins Lot!
und raisoniere stumm,
was sie wohl bewegt –
die Schiffer am Horizont.

© Michel Roth, 2005

ausgelöst werden, von der leichten Brandung bis hin zu den gewaltigsten und fürchterlichsten Stürmen. Ihre Beschreibung und Untersuchung würde ganze Bände füllen.»⁷ Wie auch die Deskription und Analyse aller Musikstücke, die sich in welcher Weise auch immer, in nahezu allen Epochen thematisch abstrakt aufs Wasser beziehen, aufs Meer, auf Flüsse, auf Bäche und Rinnäle, auf Regen, auf Schnee, auf Eis oder auf Dampf als die anderen Aggregatzustände der Wasserstoff-Sauerstoff-Verbindung, oder die das Element Wasser selbst benutzen, mit ihm elektroakustisch klangkonkret oder auch ganz konkret spielen, etwa Christina Kubisch, die 1975 als Flötistin zusammen mit dem italienischen Künstler Fabrizio Plessi, der für die Wassergeräusche verantwortlich zeichnet, ihre Performance *Liquid Piece* uraufführte.⁸

MIT ... [2]

Mit – wie könnte es bei einer alle Aspekte des ganzen Lebens analysieren und mit den Mittel des Künstlers festhalten wollenden und dabei die Entkunstung der Kunst forcierenden Artistencrew anders sein – Wasser als Kunst-Stoff haben sich auch etliche Fluxus-Leute auseinander gesetzt. So etwa der Cage-Schüler George Brecht, dessen zentrale, 1963 erstmals in einer Pappschachtel publizierte Sammlung seiner eigenen «Ereignisse Musik Theaterstücke Spiele Arrangements Veränderungen Lieferungen Rezept Vergebliche Anstrengung Definitionen Stücke für Karten Tänze Schirme Anweisung Solos Partituren Bach? Ausstellungen Donnerstag Zeitabläufe Puzzles» *Water-Yam* heisst. Und in dieser Box finden sich einige auf Kärtchen gedruckte Wasser-Events. Eines davon heisst *Water* und besteht aus den drei Handlungs/Denkanweisungen «coming from – staying – going to»; ein weiteres ohne Titel hält nur die beiden Verben «raining – pissing» bereit; ein drittes namens *Three Aqueous Events*, es datiert auf Sommer 1961, nennt bloss die drei H₂O-Aggregatzustände «ice – water – steam». Das bekannteste und oft bei Fluxus-Konzerten aufgeführte vierte heisst *Drip Music (Drip Event)* und ist zwischen 1959 und 1962 entstanden: «Für einzelne oder vielfache Aufführung. Eine Quelle tropfenden Wassers und ein leeres Gefäss sind so arrangiert, dass das Wasser in das Gefäss fällt.» Das ist die Spielanweisung für die erste Version, es gibt noch eine knapper gefasste zweite. Sie lautet schlicht: «Dripping». Indes ist die «Fluxversion 1» der *Drip Music* wiederum etwas komplexer: «Der erste Performer auf einer hohen Leiter giesst Wasser aus einem Krug sehr langsam in den Schalltrichter eines Waldhorns oder einer Tuba, gehalten in der Spielposition von einem zweiten auf dem Boden sitzenden Performer.» Auch die Fluxisten wie Tomas Schmit (*Zyklus für Wassereimer [oder Flaschen]*, 1962), Mieko Shiomi (*Water Music*, 1964), George Maciunas (*Duett*

7. Der Essay ist übersetzt wiedergeben in: Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, hrsg. von Johannes Ullmaier, Mainz: Schott 2000 (= edition neue zeitschrift für musik), S. 29.

8. Grundsätzlich sei als weiterführende Literatur verwiesen auf Helga de la Motte-Haber, *Wassermusik – wie Sand am Meer*, in: *Sonoric Atmospheres*, hrsg. von Ch. Metzger, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 78f. (in diesem Katalog zur ersten Ostseebiennale der Klangkunst finden sich etliche Beiträge speziell zu einer maritimen H₂O-Ästhetik) sowie Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge (Mass.): The MIT Press 1999, darin das Kapitel *A Short Art History of Water Sound*, S. 245–259.

Reality Hacking
Nr. 212,
12. August 2004.

Zur Eröffnung
des 25. Theater-
spektakels
spielte das
ensemble für
neue musik
zürich
in Begleitung
von acht
Passagier-
schiffen.
© P. Regli



Tadeusz Kantor,
«Meeres-
panorama-
Happening»,
Teil I: Das
Seekonzert (1967).

Foto aus:
Ausstellungs-
katalog out of
actions, MAK-
Österreichisches
Museum für
angewandte Kunst,
Wien 1998,
Ostfildern:
Cantz Verlag
1998.



for Full Bottle and Wine Glass, 1962) und mehrfach Yoko Ono entwickeln eigene Wasser-Stücke. Onos *Water Piece* (1963) fordert: «Höre den Klang des unterirdischen Wassers», und ein gleichnamiges Stück, 1964 entstanden: «Stehle einen Mond auf dem Wasser mit einem Eimer. Stehle solange, bis kein Mond mehr auf dem Wasser zu sehen ist.»⁹ Imaginäres,

in den See hinein gebautes offenes Steghaus, an dessen Konstruktion viele Metallbestecke, -platten und -röhren hängen, wartend auf den Wind, der sie in Schwingung versetzt.

9. Yoko Ono, *Grapefruit. A Book of Instructions* (1964), London: Peter Owen 1970, o. S.

Die in Dresden geborene Komponistin Annette Schlünz, Schülerin von Paul-Heinz Dittrich, hat im Vorfeld zum Europäischen Musikmonat in Basel November 2001, inspiriert von den flussstrombetriebenen Rheinfähren zwischen Gross- und Kleinbasel, sich eine Fährmusik für zwei Soprane, Blechbläser und Schlagzeuger ausgedacht, die an den Ab- und Anlegepunkten erklingt wie auch bei der Überfahrt. Ihr Titel: *das – das – das – andere ufer*. Übrigens: Nur ein winzig kleiner Teil der innerhalb der H₂O-Ästhetik entstandenen Werke sieht Schiffe, Boote oder Flösse als musikalische Vehikel vor, eine «Ship-Art» analog zur «Train-Art» muss künstlerisch noch entwickelt werden. Eines der Initialwerke ist zweifellos die in Baku 1922 zur Feier der russischen Oktoberrevolution aufgeführte Kollektivkomposition *Sinfonie der Arbeit*, bei der u.a. die Nebelhörner der Kaspischen Flotte mitgespielt haben. Keine Musikaktion, sondern eine symbolische Überbrückung in einem ausgehöhlten Einbaum realisiert am 20. Oktober 1973 Joseph Beuys zwischen den beiden Rheinufern in Düsseldorf. Fünf Jahre zuvor hat ihn der damalige Wissenschaftsminister Nordrhein-Westfalens, Johannes Rau, aus seiner Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Kunstakademie entlassen – Beuys hat damals ohne Einschränkung und ohne Aufnahmeprüfung alle Studenten zugelassen, die bei ihm studieren wollten. Mit der Rheinüberquerung kehrt er zu seinen Studenten zurück, die juristische Auseinandersetzung hat er damit allerdings nicht beenden können.

UNTER ...

Von der Unterwasser-Musik innerhalb der Aqua-Ästhetik ist bisher nur wenig bekannt; es hat wohl auch selten eine solche stattgefunden. Immerhin aber realisiert Max Neuhaus 1971 mit und unter dem Titel *Water Whistle* in einem Swimmingpool Klänge, spielt die Cellistin Charlotte Moorman in den Siebzigern im transparenten Wasserbassin und 1997 agiert Johannes S. Siermanns in seiner Performance *Wasser unter Wasser* soundartistisch in den Kölner Wellen des Rheins. Der Schweizer Komponist Beat Gysin hat seine Wasseroper

unboot (süßwasser-version) für zivile schiffsbesatzung und -passagiere an bord eines schiffs auf einem see

neutralisieren Sie das periodische schiffsschwanken durch ein dieser schwingung exakt entgegengesetztes verhalten.

© Albert von Schwelm, 2005

auch mit Wasser als Sujet, ist dem weiten Feld der Fluxus-Musik eigen. Dazu gehören auch La Monte Youngs, dem Dadaisten Richard Huelsenbeck gewidmete *Composition 1960 #15* – «Dieses Stück sind kleine Strudel draussen in der Mitte des Ozeans» – und Nam June Paiks *Danger Music for Dick Higgins* (1962): «Krieche in die Vagina eines lebenden weiblichen Wals».

IM ... AUF ... – AM ... [1]

In der Sektion Musik im, auf und am Wasser ist vor allem die Klangkunst aktiv. Installationen, die auf Flüssen oder Seen schwimmen oder die – meist temporär – an ihren Stränden und Ufern beheimatet sind, gibt es zahlreiche. Einige wenige Beispiele: die *Klangbojen* (2003) von Bernhard Gal, Rolf Julius' *Musiklinie – Konzert für einen Strand* (1981), sein *Konzert für einen gefrorenen See* (1982) oder die von ihm klangmarkierte Donau(eschingen)-*Quelle* (1993), die Ostsee-Klangsäulen *Crossing Lines* (2004) von Hans-Peter Kuhn, Arbeiten von Kirsten Reese und von Jan-Peter E.R. Sonntag, Bernhard Leitners *Wasserspiegel* (1997), der, im wilheminschen Donautempel in Donaueschingen installiert, das Rauschen des in die Brigach fallenden Wassers in den Tempel hinein reflektiert, Akio Suzukis *Chorus* (1998), die äolische *Musik auf dem Wasser* von Ilya Kabakov und Vladimir Tarasov (1996, Salzau, Schleswig-Holstein), ein

Urs Peter
 Schneider,
 aus:
 «Titelseiten»
 (2005).
 Konzepte für
 bewegliche
 Personen.
 «Die «Titelseiten»
 verdanken sich,
 dreideutig
 gemeint, dem
 Umstand, dass
 die zu lesenden
 Konzepte
 lediglich aus
 ihren Titeln
 bestehen, sich
 keineswegs
 sogleich in eine
 Realisation
 stürzen, diese im
 Gegenteil der
 Beweglichkeit
 und Vorstellungs-
 freude der
 Lesenden
 anbieten, wobei
 sie durchwegs
 eher Zyklen als
 Einzelstücke
 suggerieren
 dürften.»
 (UPS)

parim von kwint	der hund sucht sein heil in der flucht	
sekund an sekst	der wurm sucht sein heim in der frucht	
terts an septim	harfen seufzten leis stimmen zirpten laut	
kwart von oktaf	lang surrten rädchen kurz knarrten gampen	
uf urafe re urasafəç re raseç saç	spät knarrten lauten früh girrten glocken	
fat fetə emo feçatəl emo eçol çal	rädchen fiepten hell flöten stöhnten matt	
saç saraçe re saraçef re rumef uf	hell seufzten gampen matt zirpten rädchen	
çal çelo emo çəfalət emo efot fat	stimmen surrten spät harfen knarrten früh	
ud uradi ri urasadik ri rasik sak	flöten knarrten lang rädchen girrten kurz	
dat dito imo dikatəl imo ikol kal	leis fiepten glocken laut stöhnten lauten	
sak saraki ri sarukid ri rumid ud	frisch vorgedacht halb nachgeföhlt	
kal kilo imo kidalot imo idot dat	frisch nachgeföhlt halb vorgemacht	
kag kegu emu keragut emu erut rat	frisch vorgemacht halb nachgedacht	
gi gumil ul gutilas ul utalas tas	frisch nachgedacht halb vorgeföhlt	
rat retu emu rekatug emu ekug kag	frisch vorgeföhlt halb nachgemacht	
tas tusal ul tugasali ul ugali gi	und ob duldsam in der tilgbar	
kaç keço emo keraçef emo erof raf	und ob folgsam in der merkbar	
çi çomil ol çofilas ol ofalas fas	und ob grausam in der leitbar	
raf refo emo rekafəç emo ekoç kaç	und ob sorgsam in der denkbar	
fas fosal ol foçasali ol oçali çi	und ob sparsam in der planbar	
längl glängl äng gäng langn glang n äch gäch	und ob lenksam in der formbar	
ang kang näch l knächl ach kach nachn knachn	und ob heilsam in der staubar	
löngl glöngl öng göng longn glong n öch göch	und ob seltsam in der kostbar	
ong kong nöch l knöch l och koch nochn knochn	und ob wirksam in der kundbar	
auf den wassern zu sinnen	dies ist orso zugedacht	
da die raupen des rasens	dort die reste des rates	dies ist koni zugedacht
da die plagen des pikens	dort die pulse des poles	dies ist ufaf zugedacht
da die thesen des tobens	dort die teile des tages	dies ist omit zugedacht
da die klagen des kükens	dort die krüge des käses	dies ist susa zugedacht
da die aktien des ankens	dort die amste des abtes	dies ist afra zugedacht
da die drüsen des dudens	dort die düfte des domes	zerfetzen
da die genien des gadens	dort die gäste des gutes	entwenden
da die reigen des regens	dort die räume des rehes	zersetzen
da die narben des nähens	dort die nöthe des nenes	entsenden
da die normen des namens	dort die netze des nixes	zerkneten
da die loipen des lesens	dort die lüste des lobes	entkernen
da die wiegen des wesens	dort die wölfe des weges	zertreten
da die sfären des südens	dort die säfte des sudes	entfernen
da die orgien des ordens	dort die obste des ortes	du ma nu ri re mu
da die formen des fadens	dort die fipse des fexes	on al ra lu le mo
da die zyklen des zotens	dort die zelte des zuges	ol ro ru ih eh de
da die hirten des hymens	dort die halme des heues	en od id ah da me
da die lumpen des lodens	dort die laute des lides	in oh uh im an il

Skamander zum Basler Musikmonat 2001 im Hallenbad spielen lassen, im und unterm Chlornass. Und im März 2005 – die Sparte ist auf dem Vormarsch – hat die Choreographin Sasha Waltz ihre Körper- und Vokal-Stars in der Berliner Staatsoper Unter den Linden halbnackt im durchsichtigen Wasserbecken agieren lassen – in der Inszenierung von Purcells *Dido & Aeneas*.

AM ... [2] (IM)

Um die an den Ufern der Sommermeere herrschende Freiheit freizulassen entwickelt der polnische Aktionskünstler, Maler und experimentelle Theatermacher Tadeusz Kantor, der sie als eine nur scheinbare diagnostiziert, in den sechziger Jahren das *Meerespanorama-Happening*, in dem er, wie auch in seinen anderen Aktionen, heterogene Wirklichkeits-ebenen miteinander verbindet. *Das Seekonzert* – Introdution des im Sommer 1967 am Ostsee-Strand von Osieki (bei Koszalin) realisierten vierteiligen Happenings – kombiniert die «fertige Wirklichkeit (das Meer, der Strand)» mit der übergeschobenen Wirklichkeit («Philharmonie, das Viereck des Auditoriums, das langsam in die Meereswogen eintaucht, der festlich gekleidete Dirigent, hinter dem Pult, auf dem hohen Meer») und mit der hinzukommenden akustischen Wirklichkeit, die aus dem Getöse des Meeres besteht, zudem aus Motorräderknattern, aus Traktorbrummen und aus Sirenengeheul eines Rettungsbootes.¹⁰ Den Einsatz für diese

von Aktionen begleiteten Alltagsounds gibt ein Dirigent, gekleidet im Frack. Er hebt die linke Hand: Ein Korso von fünf oder mehr Motorrädern nähert sich, rast durch das Publikum und die Uferwogen, verspritzt Wasser. Die anschliessend erhobene rechte Hand signalisiert, das der Traktor von der anderen Seite aus losfahren soll. Ein dann vom Dirigenten abgefeuerter Schuss aus einer Leuchtpistole gibt dem weit entfernt wartenden Rettungsboot das Zeichen, mit laufender Sirene auf das Ufer zuzusteuern. Sobald er alle Klangaktionen aktiviert hat, dreht er sich zum Auditorium und bewirft es mit toten Fischen, um dann plötzlich den Frack auszuziehen, den er mit den Schössen nach unten vor sich hält. So bleibt er stehen.

10. Siehe Tadeusz Kantor, in: Tadeusz Kantor. Ein Reisender – seine Texte und Manifeste, hrsg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1988, S. 155.