



Christian Tschinkel

Akusmonautische Betrachtungen zu
The Triumph of Sound



ACOUSMONUMENTS

... beinhaltet folgende Kapitel

EINS (1), worin ich mich aufmache, eine spezielle Thematik hinsichtlich eines eigenen Musikprojekts überblicksmäßig vorzustellen	1
ZWEI (2), in dem ich kurz über das transreale Konzept referiere, das selten sonst zur Sprache kommt	2
DREI (3) erzählt von UFOs, Klangbildern und einem Hologramm für die Hörenden	4
VIER (4), in welchem mir allerlei Explosives in den Sinn kommt, das ich sogleich zu rechtfertigen suche	6
FÜNF (5), das sich mit allerlei Bezügen in sämtliche Richtungen beschäftigt und vier ähnlich gerichtete Werke als Beispiel bringt	9
SECHS (6), in welchem in detaillierter Art und Weise acht Einzelbilder besprochen werden, die den Kern des Projekts bilden	11
SIEBEN (7), das einen rechtskundlichen Abriss in ein nicht autorisiertes Werk bietet	27
ACHT (8), in dem eine kurze Entstehungsgeschichte vorgetragen wird	29
NEUN (9), worin ich einen resümierenden Rück- und Ausblick gebe, der zusätzlich ein paar weitschweifende Gedanken bereit hält	31
ZEHN (10), in dem man sich bedankt, und wie man so schön sagt: Acknowledgements	33
ELF (11) listet die verwendeten Inspirations- und Literaturquellen auf	34

Akusmonautische Betrachtungen zu *The Triumph of Sound*

Texte, Musik und visuelle Räume können im Computer gespeichert, neu konstruiert und beliebig miteinander verknüpft werden. Musiktheater, Musikproduktionen, Konzerte und Aufführungen werden ein anderes Gesicht erhalten. Wir befinden uns erst am Anfang der Entwicklung dieses neuen technologischen Potentials für den künstlerischen Einsatz.¹

EINS (1), worin ich mich aufmache, eine spezielle Thematik hinsichtlich eines eigenen Musikprojekts überblicksmäßig vorzustellen

Im Folgenden möchte ich mein popakusmatisches „Manowar-Projekt“ präsentieren und gleichsam Überlegungen anstellen, die aufgrund seiner Realisierung in Beziehung zu meiner persönlichen „akusmonautischen“ Musikanschauung stehen.

nach Jorge Luis Borges

MANOWAR ist² eine mächtige, jedoch nicht unumstrittene amerikanische Heavy Metal Band, die Kontroversen hinsichtlich ihrer bombastischen Übertriebenheit, ihrer lautstarken „Truiness“ (als lauteste Band mit Guinness-Bucheintrag) und ganzheitlichen Monumentalität auslöst. Sie will sich an Richard Wagners dramatischem Musiktheater orientieren und produzierte im Lauf ihrer Karriere bislang dreizehn Studioalben. Zudem veröffentlichte sie diverse Medien von Liveaufnahmen in Form von CDs und DVDs. All diese Produktionen stehen in ihrer Gesamtheit als Mutterwerk zur Verfügung und sollen mir gewissermaßen als kleine „Soundbibliothek von Babel“³ Ausgangsmaterial für mein musikalisches Projekt *The Triumph of Sound – Hommage à Manowar on eight acousmatic battlefields* sein.

In pasticcio-artiger Form wird darin ausschließlich das Klangmaterial von Manowar ge- und benutzt, indem es aus dem Kontext der originalen Songs gerissen und variantenreich umgeformt, moduliert, verzerrt, verfremdet, vereinzelt gesampelt und neu zusammengesetzt wird, um in neu geschaffenen Strukturen Eingang zu finden. Ohne es abwertend verstehen zu wollen, erklärt das alle Manowar-Aufnahmen zur Vorarbeit und Preproduction und entspricht in Ansätzen dem Konzept der „Objets trouvés“, dem Vorfinden von gewöhnlichen bis erlesenen Gebilden, die mehr oder weniger stark modifiziert ins eigene Werk einfließen. Oftmals geschieht dies bis zur völligen Unkenntlichkeit, während einzelne Objekte immer wieder in ihrer Originalität als Zitat mit Ready-made-Charakter erkennbar bleiben sollen. Das ist dann auch der Witz an der Sache, die annähernd an Kategorisierungen der Film- und Computerspielindustrie erinnert, in der bereits Bekanntes als Prequel, Sequel, Requel, Reboot oder Spin-off usw. zum Einsatz kommt, um dem jeweiligen Franchise zu huldigen – besonders in der Welt des Comics. Da es sich inhaltlich auch um ein kämpferisches Sujet handelt, führt alles über den Weg einer Transmutation schließlich zu einem akusmatischen Schlachtengemälde.

Goebel 2006: 76

Entgegen der allgemeinen Richtlinie wird der Bandname Manowar im restlichen Text als Zusammenschluss individueller Musiker betrachtet und deshalb in der Mehrzahl gebraucht.

Aber ich schreibe keine neuen Songs, sondern baue im weitesten Sinn eher DJ-Mixes, die zwar nicht tanzbar, aber soundscape-lastig sind. Und so orientiert sich das neue

Gefüge meines Abkömmlings stark am Charakter der *Musique acousmatique*, jener ursprünglich französischen Eigenart der Elektroakustischen Musik, die im Tonstudio (vor)produzierte Klangereignisse über ein Acousmonium⁴ wiedergibt und dabei auf ausführende Musiker verzichtet. Dabei möchte ich nicht exakt an den Vorgaben und traditionellen Gepflogenheiten der Akusmatik festhalten, sondern im Sinn einer vormals von mir definierten „Popakusmatik“⁵ handeln, welche ästhetische Vorstellungen der Popwelt über besagte Acousmatique stülpt. Im Zuge meiner kompositorischen Arbeit kristallisierte sich allerdings selbst hier noch jene Gesinnung heraus, die ich letztendlich in Lem'scher⁶ Vorstellung als Akusmonautik bezeichnen möchte und mit der ich in mancherlei Hinsicht noch weitergehen, in gewissen Aspekten aber auch wieder etwas zurückrudern will – Widersprüchlichkeiten selbstverständlich vorbehalten – und wie alles, abhängig vom dynamischen Volumen eines dreh- und lenkbaren Denkmodells und den darauf gerichteten Betrachtungswinkeln. Schwammig bleibt deshalb (vorerst) eine differenzierte Formulierung bezüglich Akusmatik, Popakusmatik und Akusmonautik – einer Triade, die mir eher instinktiv im Kopfe schwirrt, als dass ich sie klar abgrenzen und definieren kann. Vielleicht ist das auch gar nicht möglich, bin ich doch immer von einer Ganzheit und der undurchschaubaren gegenseitigen Durchdringung einzelner Parameter überzeugt. Doch anhand unterschiedlicher metaphorischer Gedankenkonstrukte versuche ich nachfolgend ein Abbild meines „wildem Denkens“⁷ zu zeichnen. Die Belange zu Manowar und meiner Hommage an diese Band fließen allmählich in die Betrachtungen ein, bis sie sich in acht Einzelbeschreibungen explizit darauf konzentrieren werden.

nach Stanisław Lem

ein multikanaliges
Lautsprecherorchester

nach Claude Lévi-Strauss

vgl. Tschinkel 2014

ZWEI (2),

in dem ich kurz über das transreale Konzept referiere,
das selten sonst zur Sprache kommt

So sehr mein Vorhaben in seiner Machart der handwerklichen Collage- und Montagetechnik⁸ verhaftet bleibt, so sehr bezieht sich das Denken dahinter auf den Begriff der *Transrealität*. Da ich die beiden genannten Arbeitstechniken mit meiner „Dichotischen Musik“⁹ für mich ausgereizt habe, wende ich mich nun dieser für mich neuen Begrifflichkeit zu, die mir allerdings mehr motivationales Gefühl, denn handfeste Sache ist. Zunächst einmal Triviales: Der Akusmatiker zoomt im Tonstudio bestimmte Stellen des Klangmaterials heran um sich im Detail mit ihnen auseinanderzusetzen, sie zu bearbeiten und sie miteinander zu kombinieren – letztendlich um sie sich selbst und anderen Hörenden bereitzustellen. Als Akusmonaut denkt man auch umgekehrt: Man bringt sich selbst an den Klang heran, tastet ihn ab und horcht in sich hinein, was er auslöst und mit einem macht. Demnach sind Tonspuren keine surrealen Fantasiegebilde, sondern werden zu Autobahnen und Fluglinien auf denen es sich

vgl. Tschinkel 2008: 371 f.

vgl. Emons 2009: 74 ff.

surfen und dahingleiten lässt. Sei ihr Content auch noch so abstrakt oder amorph gestaltet, die eigene „Beobachtung“ beseelt diese Datenhighways, was beispielsweise in mir die animierten Bilder des *Tron*-Universums (1982, 2010) wachrufen lässt. Allerdings setzt dieses Gedankenspiel den ganzheitlichen Überblick voraus. In diesem Fall ist die gesamte (Gegen-)Welt von Manowar, also ihr umfassendes geistiges und codiertes „Image“ gemeint. Es besitzt eine reale Oberfläche auf der punktuell gelandet werden kann um die dort lokalisierten auditiven Inhalte abzurufen und eigentlich zu durchleben. Selbstverständlich kommen dabei auch immer Neuentdeckungen zum Vorschein. Ein Vergleich mit der oben erwähnten Bibliothek ist für mich zwar zulässig, hinkt aber ein wenig dahingehend, als diese Inhalte nie einer bloßen „Nachlese“ dienen, wie das bei der Durchsicht von Archivarien (Bilder eingeschlossen) mehr oder weniger der Fall ist, sondern durch das Hören für mich einen relativ stabilen Bewusstseinsstrom aufbauen müssen und eine auditive Szene¹⁰ durch ihre Zeitlichkeit immer 1:1 durchlebar machen. Noch mehr erinnern mich diverse Volksliedforschungen von Komponisten und Musikethnologen in Personalunion an dieses Modell. Anfang des 20. Jahrhunderts unternahm beispielsweise Béla Bartók Forschungsreisen um Musik verschiedener Ethnien mit dem Edison-Phonographen aufzuzeichnen. So konnte erstmals mit klingendem Material gearbeitet werden, es in dieser Form „nachhause“ transportiert, systematisiert und letztendlich Teile daraus für eigene Werke transformiert werden. Rückspiegelungen der Hochkultur in die Volkskultur (als zwei gegenweltliche Realitäten) zeigen aber auch ein gegenseitiges Aufgreifen von Elementen und bezeugen ihre Wechselwirkung. Das Konzept unterstreicht für mich das klangbildhafte Denken, denn jede kleinste Tonordnung bzw. jedes phänomenologische Lautobjekt (Objet sonore¹¹) ruft Bilder, Bezeichnungen oder durchaus reale Dateinamen wach, die dann zu vergeben sind. Mit meinem CD-Projekt *Auditory Icon Files* (1994 – 2014) hatte ich dies für mich deutlich als „erlebbarer Sammlung“ realisiert. Leichter wird es bei semantisch besetzten Klängen. Denke ich an einen Glockenschlag, an eine typische Sprach- oder Gesangssequenz, einen Schrei, also an ein kulturell gefärbtes Signal oder Earcon, jedenfalls an eine bestimmte mir bekannte musikalische Phrase oder klangliche Textur des Originals, die mir ins Konzept passen würde, ist es mir technisch möglich, dorthin zu navigieren. Durch Kopieren des digitalen Codes hole ich mir jene Bausteine in meine eigene „transreale Realität“, wo ich mir nach eigener Vorstellung meine architektonischen Bauten und Highways errichte, in denen Schatten und Erinnerungen der „Alten Welt“ (vormals Tradition) vorhanden (oder erhalten) bleiben. „Abspaltung“ und „Transformation“ sind die mir wichtigen Begriffe in diesem Zusammenhang. Anhand deren zeigt sich, dass *The Triumph of Sound* in erster Instanz kein surreales Traumgespinnst, sondern eine tatsächliche Manifestation einer substantiellen Konnektivität zwischen unterschiedlichen Welten ist. Hingegen entäußert sich Surrealität selbst erst in weiteren Aspekten, welche außerdem mein Konzept anregen. So basiert das Collagedenken auf einem Komplex von Schichten, die anhand ihrer synchronistischen (ich meine nicht die simultane oder synchrone) Wiedergabe Wege in die Virtualität weisen und mit dem Werk einen von vielen Möglichkeitsräumen eröffnen, beschreiten und realisieren. Dieses noch unklare Gedankenspiel könnte allerdings zu einer zukünftigen Arbeit mit dem Fokus auf die *akusmatische Illusion* führen.

vgl. Bregman 1994: *Auditory Scene Analysis*,
Görne 2017: 84 ff.

nach Pierre Schaeffer

DREI (3)**erzählt von UFOs, Klangbildern und einem Hologramm für die Hörenden**

Elektronische Musik, *Musique concrète*, Tape- und Computermusik führten zur Akusmatik, in der Musik wohl grundsätzlich als ein kultiviertes Erklingen der Welt aus dem Lautsprecher betrachtet wird, das vor allem jenseits seiner Spiel- und Sangbarkeit liegt – dient eben beispielsweise die Einbindung von Musik in ein Tonsystem (respektive die Einbindung eines Tonsystems in Musik) ihrer fassbaren Spiel- und Ausführbarkeit. Die von studioteknischen Audiomanipulationen gezeichnete Akusmatische Musik benötigt aber keine ausführenden Interpreten, weil das zu Erklingende vom Komponisten auf ein Trägermedium gespeichert, im Aufführungsmodus von einem Klangregisseur aus abgerufen und in einen Aufführungsraum projiziert wird. Trotzdem darf instrumentaler Klang und Gesang, in jedwedem Tonsystem stehend, nicht ausgeschlossen bleiben und zu solchen Klangereignissen gehören, da sich ein Zurechtfinden innerhalb solch eines, als gegeben erachteten, großen kulturellen Systems hilft, zur Selbstverständigung ästhetischer Erfahrung beizutragen, selbst wenn Elektroakustische Musik immer auch etwas von einem „anderen Stern“¹² abstammend anmuten soll. Grenzen zur Audiokunst und zum Sounddesign liegen sehr nahe, besonders im Bereich einer Popakusmatik, in der die westliche temperierte Stimmung – im Gegensatz zu anderen Auswüchsen Neuer Musik – durchaus stets präsent bleiben darf. Ohnehin bleibt sie irdisch, die akusmatische Musik – von und für den Menschen gemacht, aber auf abstrakter Ebene ist sie im Stande auf Utopien zu verweisen, die von einer musikalischen Heimatbasis aus (auch wenn es sich um ein Jahrhunderte altes Fundament handelt) mehr oder weniger weit in einen geistigen Kosmos ragen, der es vermag, auch Unbekanntes und Irritierendes zum Vorschein zu bringen – ganz nach Goethes Motto: „Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.“*

vgl. mit der Floskel „Sounds from outer space“

Dementsprechend prägt mich in meiner persönlichen Musikanschauung jenes metaphorische Bild eines aufgefundenen Flugschreibers, in bevorzugter Weise der eines Raumschiffs oder UFOs, der bei seinem Abspielen Einblicke in fantastische Welten gewährt.

nach François Bayle benannte „i-sons“ = image du sons;
nicht zu verwechseln mit dem Ison als Bordun

Hörende mögen sich fragen, welche Geschehnisse es waren, die diese Klänge auf das Medium gebannt haben. Was haben die Piloten, was hat eine (Forscher-)Crew,

was haben etwaige Passagiere erlebt? Das Flugobjekt, vielleicht selbst in eine wohltemperierte heimatliche Klangsphäre gehüllt, tönt zuweilen als eine Art Tonika mit. Aber immer wieder durchbricht es die (eigene) Schallmauer und lässt Traditionelles mehr oder weniger weit hinter sich. Gemäß eines akusmatischen Ansatzes mögen dabei innermusikalische und somit intrinsische Klangbilder¹³ in den Hörenden entstehen, während die akusmonautische Vorstellungswelt ebenso durch außermusikalische und somit extrinsische, quasi programm- und filmmusikalische Bilder genährt wird. Für Experten möge das eindeutig eine Reduktion auf Bayles erste ikonisch-

referentielle und kausale Klangobjektebene sein, während ich die Sache aber als Erweiterung um den programmatischen Aspekt ansehe, der nicht einfach nur objekthaft Imitierendes bemüht, sondern durchaus einer literarisch-philosophischen Bildungstradition und somit einer gewissen „Tonpsychologie“ folgt, die beispielsweise bis in den Bereich der Synästhesie reicht. Ganz selbstverständlich geht damit die Frage nach abstraktem und konkretem Klang einher. In einer Kunstwelt, die im Moment das Abstrakte extrem glorifiziert, scheint mir Konkretes nicht ganz „ernst“ genommen. Als abstrakteste Kunstform kann Musik und Klang semantisch aufgeladen werden. Doch offensichtlich wollen gegenwärtig solche Töne nicht so recht in den Bereich der Kunst aufgenommen werden, was innerhalb jeglichen Sounddesigns allerdings überhaupt keine Rolle spielt. Vielmehr ist es das fluktuierende Spiel mit all diesen Aspekten und ich sehe, wie Carola Bauckholt, dass „die gleichzeitige Wahrnehmung von beiden Ebenen, der konkreten und der abstrakten, zu einem künstlerischen Erlebnis [führt]. [...] Die Balance von Abstrakt und Konkret ist ein zentraler Punkt [...]. Wann kippt die Wahrnehmung ins Abstrakte, wann ins Konkrete?“¹⁴ Dieses Spiel erinnert an vieles, mich u. a. auch an die Superposition von Quantenzuständen, also an wirklich elementare kosmische Prinzipien, die fundamental zum Aufbau und Erhalt unserer Welt beitragen. Und es lässt sich weiterführen:

Bauckholt 2016: 84 f.

Akusmatische Musik bleibt bloßes Abbild – ist sogar als „Kino für die Ohren“ definiert und fällt gewissermaßen in den Bereich der darstellenden Kunst (was Kenner vor den Kopf stoßen dürfte), vielleicht sogar in den eines Illusionstheaters, das durch fensterhafte Tonaufnahmen mit der Wirklichkeit verknüpft bleibt. Gleichzeitig konstituiert sie unmittelbare Klangrealitäten, die es so – in der Natur vorkommend, d. h. ohne Lautsprecher – nicht gibt. Erst mit einer adäquaten Aufführung (das Abspielen des Flugrekorders) verwirklicht sich ohne Umschweife im Hier und Jetzt diese „absolute“ Musik und spannt eine Sphäre auf, die aus einem „mystischen Abgrund“ (s. u.) aus der Vergangenheit gespeist zu sein scheint. Im Alien-Prequel *Prometheus – Dunkle Zeichen* (2012) aktiviert sich beispielsweise – wie so oft im SciFi-Genre – eine optische 3D-Projektion, die den zu zeigenden Inhalt als großes raumfüllendes Hologramm aufbläht. Im auditiven Sinn hat ein Akusmonium für mich dieselbe Funktion. Die akusmatische Betrachtungsweise richtet sich nach dem Hören selbst, eigentlich sogar nach dem jeweiligen Hörmodus eines Rezipienten. Das Seiende dieser Musik fluktuert in der Wahrnehmung der Hörenden und stülpt sich immer wieder um sich selbst. Wird mir durch mein Lauschen bewusst, ob ich gerade einer an mich vermittelnden darstellenden Projektion oder einer unmittelbaren klanglichen Realität folge? Wo setze ich den Begriff des Mediums an, das an mich vermitteln will und von apollinischer Ein- und Zuordnung bis zur dionysischen Transzendenz reichen kann? Ausgereizt: Wird es mir gewahr, ob ich ein tönendes Bild von Natur oder Natur selbst vor mir habe?¹⁵ Heruntergebrochen: Nachdem alles natürlichen Prozessen folgt, ist wohl die „Technik meines Hörens“¹⁶ entscheidend. Und man kann hier auch beginnen, von der Kugelgestalt des Hörens zu sprechen. Letztendlich projiziert sich die gesamte Information an der Oberfläche des Universums in

vgl. Gülke 2015: 17

Bayle 2003

unsere raumzeitliche Realität, was die Welt, die es zu durchleben gilt, zu einer Bühne macht. Durchaus ein Szenario, das wiederum gewissen Erkenntnissen der Teilchen- und Astrophysik folgt: Fällt ein Objekt in ein schwarzes Loch, wird dessen Information am Ereignishorizont gespeichert. Vielleicht ist das wirklich so. Aktuell gilt dieses „Holografische Prinzip“ als Kandidat für eine Vereinbarkeit unterschiedlicher kosmologischer Theorien. Neben der Filmproduktion sehe ich die musikalische Komposition, speziell die serielle, in besonderem Maße aber das akusmatische Konzept als Kunst des fixierten und projizierten Klages als adäquates „Spiegelbild“ einer möglichen Determiniertheit der Welt. Raum für „Quantenfluktuation“ sei hier noch der menschlichen Klangregie überlassen, die dazu beiträgt, jede einzelne Aufführung als nicht exakt vorherbestimmtes Unikat mit gewisser Unschärfe aber in einem bestimmten Möglichkeitsraum auszuweisen. Spontane Aktionen der Interpretation (v. a. die dynamische Gestaltung und Spatialisation betreffend) mögen dabei dem Frontalcortex als möglichen Sitz des freien Willen entspringen. – Ja, vielleicht ist das alles wirklich so.

VIER (4), in welchem mir allerlei Explosives in den Sinn kommt, das ich sogleich zu rechtfertigen suche

Um bei Richard Wagner zu bleiben, ist anzumerken, dass dessen Auffassung von Theater sich mit dem Konzept der geheimnisvollen und mystischen Verschleierung¹⁷ innerhalb der Akusmatik in Einklang bringen lässt. Lautsprecher fungieren ähnlich dem Bayreuther Orchestergraben und sind für die „Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts“¹⁸ verantwortlich, indem sie die konkrete (hauptsächlich sichtbare) Produktion des Klages verbergen.

Wie eingangs erwähnt, sind Manowar bzw. vor allem deren Bandleader Joey DeMaio Wagnerianer. Mit ihren „Konzertalben im Geiste Wagners“¹⁹ stellen sie einen „Spiegel von Wagners Spuren in der Popular Culture“²⁰ bereit, indem sie ihre Musik und ihr Image mit hymnischen und heroischen Elementen anreichern, wo u. a. das Naturgewaltige der nordischen Wikingewelt in Erscheinung tritt. Damit bewegen sie sich im Fantasy-Genre und sind Geschichtenerzähler im epischen Ausmaß. Sie idealisieren und zelebrieren mitunter nordische Naturromantik, vermitteln dabei aber, anders als im Black Metal, keine pessimistische Sicht gegenüber kultureller Modernität, da sie das von Göttern und Dämonen besiedelte archaische Kriegerkonzept (hörbar durch tiefe Stimmen, Donnerrollen, Wind und Pferdetraben etc.) mit futuristischen Inhalten, wie in etwa mit anachronistischen Motorrädern, Explosionen und lautstarkem Massengeschrei anreichern. Besonders live spielen Manowar

vgl. „mystischer Abgrund“

Weismüller 2001: 167 nach Adorno in Bezug auf Wagner

Custodis 2009: 50

Custodis 2009: 42

mit ohrenbetäubender Elektroakustik, die ganz den aggressiven Forderungen des historischen Futurismus folgt, der unserer heutigen Popwelt noch als Leitbild dient. Vorrangig ist es natürlich der dramatische Aspekt auf den sich derlei Metal-Musikprojekte beziehen, die mit Wagner kokettieren. Die deutsche Band Zed Yago griff das beispielsweise in den 1980er-Jahren auf, der um die 90 Jahre alte Schauspieler und Sänger Christopher Lee mit seinen beiden eigenen Metal-Alben *Charlemagne* (2010, 2013).

Manowar, die selbst immer mit Vorwürfen der Gewaltverherrlichung konfrontiert waren, sie jedoch immer schon zurückwiesen, indem sie ihre Inhalte zur reinen Fiktion erklärten, fordern hier natürlich auch mich heraus, die Beschäftigung mit diesem kriegerischen Programm zu rechtfertigen. Die Aufarbeitung meiner Jugend wurde mir bereits unterstellt, was ich auch nicht von mir weisen kann, denn das Bizarre und Fratzenhafte der Metal-Welt übt in jungen Jahren einen besonderen Reiz aus. Die darin ausufernde Klischeebeladenheit ist mir bewusst. Und doch eröffnet sie eine Gegenwelt, die durchaus in der Tradition historischer Kriegsmusiken und musikalischer Schlachtengemälde zu sehen ist. U. a. ist die in ihren verschiedensten Ausprägungen vorkommende *Battaglia* zu nennen, während die aus der Renaissance stammende und zur Bewaffnung aufrufende Chanson *L'homme armé* in so manchem heldenhaften Band-Maskottchen ihren popkulturellen Niederschlag findet, sei es – um nur einige wenige zu nennen – Motörheads militanter *Snaggletooth*, Hammerfalls rüstungstragender *Hector*, Sodoms gasmaskierter *Knarrenheinz* oder eben Manowars muskelbepackter *Manowarrior*, der seit 1988 stets von Ken Kelly illustriert wird. Wie angedeutet, liegt meinem Musikkonzept nun jene Explosionsverliebtheit zu Grunde, die meinem eigenen Schaffen einerseits durch den Faktor „Pop“ und andererseits – und fast noch mehr – durch kosmogonische Energien bereitgestellt wird. Akusmonautik ist für mich eine Suche, ein Durchströmen, ein Aufsaugen und -finden, ein Sammeln und Filtern von Erfahrungen und ein Bestreben nach Fantastischem – salopp und poppig ausgedrückt: eine Quest, die stets ganzheitlich operiert. Natürlich ist das nichts Neues, denn schon Gustav Mahler postulierte beispielsweise: „Eine Symphonie muß sein wie die Welt. Sie muß alles umfassen.“^{*} Hinsichtlich des Fantastischen haben vielleicht andere vergleichbare Ansätze im Sinne des Erhabenen erdacht. Friedrich Nietzsches Begriff des „Erhabenen“ – v. a. in Bezug und gleichzeitiger Verschiedenheit auf Wagners Auslegung – zeigt als „eine Mittelwelt zwischen Schönheit und Wahrheit“²¹ die oben erwähnte und angestrebte Vereinbarkeit von Dionysos und Apollo, die eben nicht nur mit dem (musikalisch) Schönen, sondern auch mit dem Entsetzlichen und Barbarischen Einblick in das „ewige Wesen der Dinge“²² gewährt. Dabei ist „der vorgriff in den bereich des todes [...] permanent, damit aber gleichzeitig der anschluss an die gesamtheit und unauflöslichkeit des werdens [sic].“²³ Vor allem hat „die dionysische sinnlichkeit [...] viel von zerstörung in sich, aus dem rausch, aus dem überschwang, aus der wucht der sinnlichen intensität heraus wird viel zerstört, wird altes zerstört, um neues zu gewinnen [sic].“²⁴ So sind die ungemütlichen Gegenspieler (seien sie personifiziert oder nicht) in allen Werken der

Nitsch 2009: 110

Schmidt 1991: 63

vgl. Ulrich 2008

1996, Stockhausen 2014: 225

1996, Stockhausen 2014: 549

Kunst und Anti-Kunst zu finden, die nicht bloß der gefälligen Dekoration dienen. Man stößt und reibt sich an ihnen, bezieht aber durch alle Konflikte hindurch Stellung und erlangt eventuell am Ende doch Erkenntnis. Und so darf ich ferner auf die Figur des Luzifer in Karlheinz Stockhausens Opernheptalogie *Licht* (1977 – 2003) verweisen, in der dieser massiv als kosmisches Prinzip und geistige Gegenkraft wirkt. Diesbezüglich bemerkt auch Thomas Ulrich, dass das Böse ohnehin seit jeher eine starke Anziehungskraft ausübt, wobei er natürlich nicht nur bei dieser lapidaren Feststellung bleibt.²⁵ Es ginge aber viel zu weit, hier sämtliche literarische Weltgrößen zu bemühen, welche eine „Hölle et al“ thematisieren. Nur Dante sei erwähnt. Und der „Diabolus in Musica“. Mit ihm haben wir das alte Teufelsintervall, das den Akusmatiker François Bayle dazu bewogen hat, eine seiner theoretischen Schriften (2008) und die Metal-Band Slayer eines ihrer Alben (1998) unter diesem Titel herauszubringen. Also sind Manowar gewiss nicht die einzige Metal-Band mit solchen Inhalten. Vielmehr ist das Martialische, Satanische und Abgründige schlechthin im Heavy Metal selbst und all seinen Subgenres begründet, was aber oftmals als Metapher für ein Nichtaufgeben im Kampf gegen die Welt (*Fighting the World*) und somit als Herausforderung zu verstehen ist. Wann immer ihm zu viel Wahnwitz zum Vorwurf gemacht wird, bekräftigt Joey DeMaio in sämtlichen Interviews diese lebensbejahende „Stand-and-Fight“-Attitüde. Als Strategie zur dionysischen Lebensverwirklichung, zum Aggressionsabbau oder als Spiegel der Gesellschaft – Kunst kommuniziert mitunter verstörende Themen auf einer eigenen Ebene zwischen Provokation und Reportage. Die hyperrealistischen Bilder von Gottfried Helnwein, der in groteskem Stil manchmal selbst für die Metal-Szene gezeichnet hat, zeugen zum Beispiel von solcher Form während uns dunkelste Seiten des Seins HR Giger vor Augen führt. So manches Musiktheater (vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) lässt uns die beklemmende Erfahrung einer Katastrophe erleben, während die Thrash- und Death-Metal-Szenen solche Abgründe mit Exzess und Orgiastik vermitteln. Die Futuristen hielten den Lärm des Krieges für musikalisch relevant und erklärten ihn zum ästhetischen Gegenstand.²⁶ Und wie man weiß, es gibt den Krimi und jeder Kriegsfilm ist auch Antikriegsfilm. Auch Karlheinz Stockhausen darf an dieser Stelle zitiert werden:

[...] Krieg als gewaltsame Vernichtung von Mensch und Natur ist ein kosmisches Prinzip, [...].²⁷

vgl. Schultz: 2014, 20 ff.

[...] Es gab täglich Bomberangriffe mit Bordkanonen, Brandbomben. Das war eine unglaubliche Musik, was ich da Tag und Nacht hörte. [...] Was man im Krieg hört und was in einer kriegerischen Situation als musikalisches Ergebnis entsteht, kann man auf keine andere Weise erleben. Deshalb erlebte ich als eigene Art von Musik im weitesten Sinne, was Kriegsmusik ist.²⁸

vgl. Russolo 1916: 37 ff.

Nach den beiden Weltkriegen schlägt sich die extreme Traumatisierung der Gesellschaft auch in einer (hier pauschal bewerteten) gefühlskälteren Musik nieder. So schwingt selbst im Subtext der rationalen Dekonstruktion der Neuen Musik ein Abschotten von Emotionen als Reaktion auf eine Katastrophe mit.²⁹ Doch egal auf welchem Level man hier Beispiele anführt,

mit dem zentralen Themenkomplex des Todes, der an Vergänglichkeit, Auflösen und Annihilation gemahnt, wird uns schließlich innerhalb jeglicher Kunst das Tragische und Abgründige der Weltverwandlung vor Augen geführt. Meine persönliche Position und Sichtweise zum Konzept des „Abgrundes“ habe ich im Artikel *Popakusmatik 1.0* dargestellt, dessen Ausrichtung trotz des Wirkens von Urkräften eine affirmative ist.³⁰ Ob in all den Eskapaden und Absonderlichkeiten schlechter Geschmack enthalten ist, darf gerne selbst bewertet werden. Alles in allem sind das für mich aber alles Gründe, die mir eine akusmatische Aufarbeitung von Manowar nahelegen und eben nicht eine von anderen Musikgruppen, die sich gemeinhin allen Kontroversen entziehen und im Moment als en vogue und kitschfrei gelten.

vgl. Tschinkel 2014: 136 f.

**FÜNF (5),
das sich mit allerlei Bezügen in sämtliche Richtungen beschäftigt
und vier ähnlich gerichtete Werke als Beispiel bringt**

The Triumph of Sound eröffnet einem acht Lautsprecherstücke, deren Betitelungen sich stark an sämtliche Songnamen von Manowar anlehnen. Bereits der Werktitel mitsamt seinem Untertitel *Hommage à Manowar on eight acousmatic battlefields* bezieht sich auf den siebenten Albumtitel *The Triumph of Steel* und dem darauf enthaltenen *Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts*, dem ersten von insgesamt ebenfalls acht Stücken auf diesem Album. Acht gilt mir hier als Verdoppelung der vier Bandmitglieder, der vier Himmelsrichtungen und der vier Apokalyptischen Reiter, von denen Manowar in ihren Texten erzählen, sowie als symbolträchtige Endloschleife der liegenden Acht, die an Manowars Plattenlabel und dessen Logo *Magic Circle Music* erinnert, das wiederum auf Richard Wagners *Ring* und dessen Zyklizität verweist. Auf akusmatischer Seite finden sich die von Annette Vande Gorne definierten vier Verräumlichungskategorien, die bei der Interpretation und Klangprojektion Akusmatischer Musik in einem Saal zum Einsatz kommen. Durchaus zeigen sie mir Parallelen zu den vier Windrichtungen bzw. zur Art und Weise auf, wie sich Wind tatsächlich, aber auch im poetischen Sinn verhalten könnte: (1) gleichzeitige Beschallung aus allen Richtungen (ambiophonic space, surround sound), (2) punktuelle Klangquelle (pointillism), (3) geometrische Anordnung und Abfolge von Klängen (architecture: map, plan), (4) Illusion, Klang zeichnet ein konkretes Bild, ähnlich einer medialen Berichterstattung (image, media).

The Triumph of Sound versucht nun das Archaische und Futuristische weiter auszubalancieren, indem im übertragenen Sinn auf acht Schlachtfeldern der Kampf zwischen diesen beiden Charakteren ausgetragen wird. Dieses Kräftemessen bedingt dann allerdings auch deren gegenseitige Assimilation. Zudem tritt das konkrete Geschichtenerzählende stets den abstrakten klanglichen und musikbezogenen Komponenten gegenüber, was sich bereits in der Art der Titelgebung mitteilen sollte. Damit hoffe ich dem akusmatischen Anteil einen metal-lastigen und dem Heavy Metal-Anteil einen akusmatischen Charakter zu verleihen. Die tatsächliche Ausarbeitung meiner Stücke folgte so dem nun vorgeschriebenen Programm und konzentrierte sich pro

Track jeweils auf eine spezielle Eigenheit von Manowar, wie in etwa auf die pathetischen Erzählstimmen (unter ihnen Orson Welles und Christopher Lee), den extremen Tonumfang des Sängers Eric Adams, die monumentalen Chöre, die Gitarre und Bassgitarre sowie auf diverse Geräusche und Soundeffekte usw. Auf eine allgemeine Ausgewogenheit all jener Merkmale, die Manowar ausmacht, wurde dabei gesondert geachtet. Außerdem sollte der Geist von Manowar nicht verraten werden. Das Gewaltige, das Stürmische, das Männliche und Monumentale, gleichzeitig auch das Übertriebene, Pathetische, Machohafte und auch Augenzwinkernde soll durch und durch und ganz nach dem bandeigenen Motto *F#@! the World – Hail and kill!* erhalten bleiben. Und so kommt es, dass entgegen den Kritiken, die in den zeitgenössischen Pop-Produktionen keine Musik, sondern „nur mehr Sound“ ausfindig machen, dieses Projekt ironisierend, wenn auch kritisch genau mit dieser ästhetischen Thematik spielt, indem es bereits mit seinem Haupttitel einen Triumph des Klanges über die (wohlvertraute und gefällige) Musik und das songtextliche Erzählen vorwegnimmt – davor aber seine eigene Story, nämlich die des wuchtigen (Lautsprecher-)Klanges propagiert. Würde ich mit Aufnahmen des Gitarrenvirtuosen Steve Vai arbeiten, hieße mein Projekt in Anlehnung an Vais achttes Soloalbum *The Story of Light* (2012) wohl *The Story of Sound*. Alles Songhafte wird zu Sound gemacht und gemäß dem Prozess der Akusmatisierung werden alle verwendeten Sounds wieder musikalisiert. Die Frage nach einer funktionalen Leitmotivik innerhalb dieser Art von „akusmatischer Programmmusik“ ist lediglich mit der originären Klanglichkeit von Manowar und ihrem thematisch aufbereitetem Spiel von explosiver Lautheit und martialischer Geräuschhaftigkeit und dergleichen zu beantworten. Auf eine ausdifferenzierte Signalwirkung durch wiederkehrende erkennbare harmonisch-melodische Abfolgen, wie sie etwa in der Filmmusik vorkommen, wurde zugunsten dieser allgemeinen Manowar-archetypischen Wiedererkennungswerte verzichtet. Die beiden Orchesterwerke *The Triumph of Time* (1972) von Harrison Birtwistle und *Man-o'-War* (2001) von Ian Wilson standen ebenfalls für dieses Projekt Pate. Keinesfalls unerwähnt dürfen allerdings auch folgende vier Werke bleiben, die im Bereich der Lautsprechermusik mit bereits präformierten Audiomaterial arbeiten und somit Ähnliches und Vergleichbares zu meinem Stück vollziehen: (1) Mit *Hymnen* (1969) präsentiert Karlheinz Stockhausen ein Werk konkreter und elektronischer Musik, in dem Tonaufnahmen von ca. 40 Nationalhymnen der Erde zusammengetragen, elektroakustisch bearbeitet und zu etwas Neuem transformiert und moduliert wurden. Speziell im weltmusikalischen Sinn lässt sich hierauf das Konzept der vormals erwähnten Transrealität anwenden. Punktuelle Identitäten erheben sich in atmosphärische Höhen, wo sie sich mit einstreuem Rauschen und allerlei Signalen anderer Art, welche aus ihnen selbst hervorgehen, vermischen. Die so erlangte interkulturelle Vogelperspektive gewährt den erhabenen globalen Blick, der noch frei von Nivellierungs- und Auslöschungstendenzen einer globalisierten Welt im heutigen (negativen) Verständnis ist. Eine wortspielerische Beziehung zu Manowar zeigt sich mit *Battle Hymns* (1982). (2) Annette Vande Gornes *Ce qu'a vu le vent d'Est (d'après Debussy)* (2003) greift auf Einspielungen des gleichnamigen Stücks von Claude Debussy zurück um ihren musikalischen Gehalt als energetisches Modell im Sinn eines Echos durch elektroakustische Bearbeitung in die Jetztzeit zu transferieren. Die Aufnahmen sollen also nicht nur als Klangquelle dienen, sondern

vgl. Musiques & Recherches o. J.

auch Debussys Schriftweise seiner verschiedenartigen kompositorischen Techniken im akusmatischen Trägermedium widerspiegeln. Auf diese Weise tritt sie über einen sich ständig verändernden Schleier in Dialog mit der Vergangenheit, der, abhängig von seiner jeweiligen Durchlässigkeit, bruchstückhafte Erinnerungen an Debussy freigibt. Parallelen zu meinem Stück zeigen sich auch hinsichtlich des naturhaften Phänomens des Windes. Während Vande Gorne allerdings einen anekdotisch beschreibenden Ansatz ablehnt und nur auf die Transposition von Energie setzt, schließt meine „Windphilosophie“ diese darstellende Kraft nicht aus (s. o. und s. u.).³¹ (3) Als Tribut an Miles Davis und basierend auf dessen Tonaufnahmen produzierte die argentinische Komponistin Beatriz Ferreyra ein akusmatisches Stück namens *Jazz for Miles* (2001). (4) Der französische Akusmatiker Francis Dhomont zollt seinen Schülern und befreundeten Komponistenkollegen Respekt, indem er 22 ihrer Werke in seiner *Frankenstein Symphony* (1997) miteinander vermengt. Er spricht von einem hybriden Ding, das er mit einem Skalpell auf dem Operationstisch bearbeitete um aus zerteilten und geklebten morphologischen Organen ein akustisches Monster zu schaffen. Meinem Ansinnen nach nähert er sich damit sehr der Popkultur.

SECHS (6),

in welchem in detaillierter Art und Weise acht Einzelbilder besprochen werden, die den Kern des Projekts bilden

Um ein inhaltliches Bild von *The Triumph of Sound*, seiner Anlage und Entstehungsweise aufzeigen zu können, werden nachstehend alle acht Tracks in exemplarischer Weise einzeln besprochen. Es ist nicht möglich und noch weniger sinnvoll die Herkunft jedes einzelnen Samples zu lokalisieren und seine neue Einbettung festzumachen, weswegen sich die Beschreibung auf das mir Wesentliche und Beispielhafte beschränkt. Dabei finde ich es schön zu sehen, dass sich im Werk an sich unzählige Bezüge finden und auch immer wieder neu zu erkennen geben, die nicht (so einfach) genannt oder formuliert werden können. Der vorliegende Text kann und will das Hörerlebnis also nicht ersetzen. Er ist keine absolut zu sehende Beschreibung, sondern als berechtigter Teilaspekt des gesamten Projekts eine (momentane) persönliche Stellungnahme. Gegebenenfalls könnten ich selbst und andere „Beobachter“ noch weitere oder andere Fakten und Zusammenhänge ans Licht bringen. Ich werde einzelne Songs namentlich nennen, aber nicht auf welchem Album sie sich befinden um nicht in einem Namensdickicht zu ersticken. Außerdem erlaube ich mir immer wieder einmal vom Inhalt abzuweichen um aufblitzende Gedankenströme, die das gesamte Projekt oder Allgemeines betreffen, weiter zu verfolgen. Ich denke, dass es zusammenhangmäßig Sinn macht sie an solchen Stellen zu beleuchten und nicht gesondert in einer eigenen Ansammlung.

Eine popakusmatische Aufführung sollte so inszeniert werden, dass beim Saaleinlass angenehm gedämpfte Beleuchtung vorherrscht und der Manowar-Song *Master of the Wind* in sanfter Lautstärke etwas über der Wahrnehmungsschwelle über zwei Lautsprecher wiedergegeben wird. Das sollte das Publikum in dezenter Abendatmosphäre

in die Welt von Manowar führen und gleichzeitig einen Kontrast von schlichter Stereophonie zu monumentaler akusmatischer Multichannel-Wiedergabe bilden, die im Anschluss kommen wird. Die Ballade erklingt in einer ständigen Schleife und wird ca. zwei Minuten vor Aufführungsbeginn ausgeblendet, während sich auch die Saalbeleuchtung langsam verdunkelt.

01) Sound Storms The Walls ...

Der gesamte Zyklus beginnt mit dem einleitenden Synthieklang, den Manowar dem Song *March for Revenge (By the Soldiers of Death)* voranstellen. Dieser tiefe Ton bleibt hier länger als im Original liegen, während diverse archaische Soundeffekte (wie Pferdetraben und Hornsignale etc.) in Erscheinung treten. Das tiefe Wummern beendet einerseits diesen wie auch den allerletzten Track meines Projekts, was auch bedeutet, dass es von diesem Klang als berühmt-berühmte akustische Klammer zusammengehalten wird. Nach dieser kleinen Einleitung erklingen die ersten Worte des Erzählers „Well, then, I shall have to take you back with me a long way in time“ aus *The Warriors Prayer*, was quasi zum Antritt einer Zeitreise in die Vergangenheit einladet.³² Nach einer kurzen Pause starten die Maschinen. Es ist eine Collage aus sämtlichen Motorraufnahmen der Intros von *Wheels of Fire* und *Death Tone*. Letzteres liegt durch Manowars eigene Re-recordings zu Jubiläumsausgaben in zwei Versionen vor, womit einmal mehr Klangmaterial in diesem Kontext zur Verfügung steht. Die typischen Motorengeräusche vermorpheln sich zu einem lautstarken Sog, der die Hörenden in die fremde Dimension der Klangdämonen entführt. Hier darf angemerkt werden, dass sich in bezeichnender Weise manchmal in Manowars

CD-Booklets die Anmerkung „Recorded in Hell“ befindet. Es ist hier zwar der Name eines Tonstudios gemeint, jedoch regt mich diese Phrase an, an den Science Fiction-Film *Event Horizon*

– *Am Rande des Universums* (1997) zu denken, in dem das gestrandete Raumschiff über einen Dimensionssprung in die Hölle geraten ist, aus der es wieder zurückkehren konnte. Jedenfalls deuten anschließend alle Aufzeichnungen an Bord des Geisterschiffes darauf hin. Mit solchen Gedanken im Hinterkopf sollte allgemein mit dem vorliegenden Werk eine ähnliche Szenerie verwirklicht werden. – Anyway. – Es eröffnet sich nach und nach eine brachiale Klangwelt, die vielfältige Elemente von Manowar ins Spiel bringt. Sänger Eric Adams ruft mitten im Getöse mit „Fight, fight, fight!“ zum Kampf auf, und ehe man sich versieht, befindet man sich inmitten einer wüsten Schlacht, in der man Sirenen, Bomben, Flugzeuge und Hubschrauberrotoren hören kann, die hauptsächlich dem Song *Violence and Bloodshed* entstammen. Eingestreuselte Textpassagen berichten im wahrsten Sinn des Wortes von einem „Whirlwind of Doom“ und Pink Floyds *The Wall* (1979) lässt nicht nur als titelgebender Namensvetter grüßen.

vgl. oben: Das Abspielen des erwähnten „Flugrekorders“ beginnt.

02) The Comet's Ride

Hiermit handelt es sich um das songhafteste Stück, denn es arbeitet hauptsächlich mit Manowars Gesangsstimme. Im Œuvre der Band gibt es einige kurze Passagen in denen der Sänger Eric Adams ganz ohne Bandbegleitung zu hören ist. Solche für sich isolierten Textstellen fordern regelrecht dazu auf, sie als Einzelstimme zu verwerten. Als hierfür typische Beispiele können der Beginn von *Metal Warriors*, wo Eric einleitend „Every one of us has heard the call“ singt oder der Beginn eines jeden Refrains von *Hatred* angeführt werden. Manchmal sind es aber auch nur einzelne Wörter, bei denen die restliche Band pausiert – beispielsweise am Ende von *Thunder in the Sky* oder in allen Refrains von *Guyana (Cult of the Damned)*. Hauptträger des Stücks ist jedoch ein „eingefrorenes“, aber doch dynamisiertes Loop aus *Hymn of the Immortal Warriors*, das den Sänger im Chor mit sich selbst hörbar macht. Die Betitelung des Tracks nimmt auf die Textstelle „I ride a comet“ der berühmten Ballade *Heart of Steel* Bezug. Wie so oft stellen Manowar auch hier weiteres Material zur Verfügung, indem sie den Song „exklusiv für die deutschen Fans“ auch auf Deutsch als *Herz aus Stahl* interpretierten. Ähnlich wie es die Tradition der französischen Akusmatiker pflegt und immer wieder mal frankophone Textpassagen zitiert, möchte ich als deutschsprachiger Akusmatiker selbstverständlich auch diese deutschen Lyrics verwenden. Damit schaffe ich mir innerhalb dieses anglo-amerikanisch durchtränkten Opus eine kleine identitätsstiftende Sprachinsel, auf der sich Momente wie „Ich reit' (e einen) Kometen“ und die Worte „Du hast den Weg gezeigt im Lebens-Labyrinth“ aus der deutschen Version von *Father (eben Vater)* niederlassen können – letzterer ein kitschig anmutender Song, den die Band ebenfalls in rekordverdächtigen 16 verschiedenen Sprachen aufgenommen hat. Um diesem Kitsch zu entkommen, verzerrere ich diese Textstelle und transponiere sie beträchtlich nach unten um in einer anderen Art des Pathos zu landen, das mir allerdings dämonisch gemahnender und, wenn auch weniger verständlich, doch rätselhafter und aussagekräftiger erscheint. Eine ganz natürliche Transposition nach unten geben Manowar selbst vor. Mit ihren bereits erwähnten Re-recordings interpretieren sie ihre eigenen Songs ca. 25 Jahre nach der Erstveröffentlichung nun (meist) einen Ton tiefer, was wahrscheinlich auf den in die Jahre gekommenen Sänger zurückzuführen ist. Die ungebremste vitale Stimmgewalt aus den 80er Jahren ist überholt und weicht einer gesetzteren Darbietung, womit sich wieder einmal zeigt: Pop ist Körpermusik und gehört vor allem der Jugendlichkeit. Für den Akusmatiker, der Klangmaterial sammelt und weiterverarbeitet, ist es jedoch eine Fundgrube und mehr als legitim, beide Interpretationen auf Augenhöhe nebeneinander zu stellen, um mit ihnen innerhalb eines Stückes musikalisch zu arbeiten. Die Vocals „I ride a comet“ führen dann in einen fernerer Kosmos, wenn sie hintereinander in unterschiedlicher Tonhöhe präsentiert werden, besonders wenn die tiefere Wiederholung mit Hall versehen an eine Art Dopplereffekt und somit an die Rotverschiebung und in weiterer Folge an die Ausdehnung des Universums erinnert, während sie sich, parallel und zeitgleich

im Sekundabstand angeordnet, aneinander reiben und ungeschliffener in den Gehalt der vorliegenden Klanglandschaft greifen. Zudem erinnern mich die gesungenen Worte stark an das „Kometenturnen“ in Franz Werfels utopischem Roman *Stern der Ungeborenen*, das eine perfektionierte Disziplin und Technik einer fernen und zukünftigen astromentalen Menschheit ist, die kosmischen „Intermundien“³³ geistig-mental zu erforschen. „Die Astromentalen sind durch ‚Geist und Wille‘ in der Lage, die Gestalt von Kometen anzunehmen, und in dieser Form durch den Weltraum zu spazieren.“³⁴ In diesem Zusammenhang darf ich das vergleichende Zitat bringen, dass die musikalischen Spielereien von Charles Ives stets darauf ausgelegt waren, „die Ohren zu strecken“, um sich jeder Art von sich weiterentwickelnden Klangerlebnis zu öffnen. Somit hat *The Comet's Ride* im Gegensatz zum ersten Track nichts Bedrohliches an sich, sondern ist von positiven und frechen (weil auch stimmakrobatischen) Vibes geprägt, die mir auch hier Archaisches mit Futuristischem und Körperhaftes

Zemsauer 2013: 118

vgl. mit der nordischen Weltenordnung

mit Geistigem verbinden. Das exponierte manische und typisch irrwitzige Lachen, das Eric oftmals einsetzt, verleiht meiner Meinung nach diesem

Stück zusätzlich eine erquickende Würze. Es fügt sich nicht nur ergänzend in dieses kometenhafte, teils jauchzende Bild von übermütiger „Himmelskörperlichkeit“³⁵.

Werfel 1992: 328

03) Thunder's Chorus

Wie hier der Titel verrät, baut sich dieser Track hauptsächlich aus den Sounds der Chöre und des Donnergrollens auf – letztere vor allem in der Form ihrer auf verschiedenen Tonhöhen gesampelten Wiedergabe. Das hinterlässt durch ihre Geräuschhaftigkeit einen ziemlich elektroakustischen Eindruck. Damit habe ich eine *Musique concrète* im Sinn, die einen metaphorisch an den spannungsgeladenen Ort ihrer Entstehung, nämlich mitten in eine dunkle Gewitterwolke bringt. Höhertransponierte Donnersamples „synästhetisieren“ sich als naturgewaltige Blitzschläge. Inmitten dieser Entladungen brechen himmlische Chorklänge durch die düstere Wolkendecke, die sich überwiegend aus Manowars rückwärts gespielten Choraufnahmen ergeben um ihnen bislang ungehörte Melodiefolgen bei gleichzeitiger satanischer Deutungsweise von verkehrt abgespielten Botschaften zu entlocken. Durch diverse Maskierungen und Akzentuierungen wurden sie von mir in ein „natürlicheres“ „chorisches“ „Klangbild“ gebracht. Außerdem entsteht durch meine Transposition nach oben der Eindruck, dass ein gemischter Chor am Werk ist, während Manowar selbst offensichtlich nur Männerchöre einsetzen. Die Intention mit diesem Stück einen Soundtrack abzuliefern war recht ausgeprägt – ein Soundtrack zu einem fiktiven Comic, das klarerweise Thor, den Donnergott, zum Helden hat. So hatte ich besonders beim Gestalten des monumentalen Schlussteils

die große Tafel in Valhalla vor meinem geistigen Auge. Der mittlere Abschnitt konterkariert den ersten und dritten Teil, indem sich ein hohes elektronisches Flirren als Anleihe an das Genre der Spektralmusik generiert. Völlig unpassend zur Thematik des Stücks findet sich der authentisch gesprochene Text eines Cherokee-Indianers in dieses Schallfeld eingebettet. Er entstammt dem Intro aus *Spirit Horse of the Cherokee* und erklingt im Original zusammen mit begleitenden Trommelschlägen im Links-Rechts-Panning. Da ich etwas längere Sequenzen niemals unbearbeitet übernehmen wollte und der Ansicht bin, dass eine geerdete Indianertrommel so gar nicht in das luftige Klangbild von spektraler Musik passt, habe ich letztere in den Hintergrund zu drängen versucht und die Stimme des Indianers in die Panoramamitte gerückt. Obwohl ich nur erahnen kann, dass seine Worte etwas Spirituelles im Zusammenhang mit den Pferden sagen, ist für die neu geschaffene Situation vielleicht folgende Interpretation zulässig: Dieser Mittelteil ist ein Ritual, in dem hohe Frequenzen Ausdruck von reibungsgeladener Elektrizität sind und ein Indianerstamm den Regen und den Donner verehrt. Eine Ruhe vor dem Sturm zeichnet sich ab – danach kehrt Stille ein, doch man spürt, es liegt Großes in der Luft. Mit den für Manowar-Fans berühmten Worten „My heart began to pound“ setzt das von mir umrhythmisierete Herzklopfen aus *The Warrior's Prayer* ein. Es ist psychosomatisches Sinnbild und Auftakt zum majestätischen Grande Finale dieses Stücks, das die Hörenden unvermeidlich in einem diabolischen Sog erfassen und himmelwärts schleudern soll. Das ihm folgende hymnische Soundgewitter öffnet womöglich einen Bifröst-Kanal nach Asgard, womit sich meine eklektische Deutung wieder „dem Donnerer“ zuwendet, hier gleichsam aber auch ihr Ende findet. Die Schlusswirkung ist so enorm, dass sich damit das gesamte Projekt beenden ließe. Doch dafür wollte ich eine Steigerung ins Unermessliche konzipieren, die sich erst am Ende von *Holy War of Loudness* an den Grenzen des Headroombereichs der Tonaufzeichnung realisieren sollte.³⁶

siehe Track 08

04) Pleasurable Daze

„Ritsch!“ – ein Streichholz entzündet sich und erinnert an Helmut Lachenmanns Musiktheater *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (Musik mit Bildern)* (1996), wo sich, basierend auf Hans Christian Andersens Märchen, dem erfrierenden Kind bei jedem Anzünden eine traumhafte Welt voller Glückseligkeit erschließt. Im Intro von *The Demon's Whip* entfachen Manowar wohl eine Fackel um in einen dunklen und monströsen Abgrund zu blicken. Dieses Sample nutze ich als Startschuss und deute es in beiderlei Sinn – also irgendwie im Nirgendwo dazwischen. Ein gemeinsamer Nenner wäre vielleicht im Sich-Verlieren oder -Auflösen zu finden. Und wie der Titel verrät, will dieser Track die Hörenden in eine Welt der lustvollen Betäubung entführen. Dass dabei Abgründig-Dunkles im „Spiel“ ist, versteht sich von selbst. Die beiden titelgebenden Worte ergeben sich aus den Songs *Pleasure Slave* und *Metal Daze*.

Gemeint ist der Lautsprecher als Trennlinie zur bzw. als Verdeckung der sichtbaren Klangerzeugung.

Als Ideengeber fungierte das – sagen wir mal – „pornöse“ Stöhnen der Frauen in den Intros von *Pleasure Slave* und *Warlord* – und ich meine

damit das Plakativ-Pornographische im auditiven Sinn. Meine stets erwähnte Beschreibung des akusmatischen Vorhangs³⁷ hinsichtlich seiner obszönen Eigenschaft – nämlich „obszön“ im wortwörtlichen Sinn von „off scene“ – sollte mit diesem Stück seine entsprechende kompositorische Umsetzung erfahren, die dem voyeuristischen Blick verwehrt bleibt.³⁸ Die Programmatik von erotischer Hingabe verlangt und entwickelt eine rhythmische Struktur auf deren „oberflächlicher“ Oberfläche sich surreale Klangbilder aufkleben lassen. Diese sollten durch diverse akustische Ankerreize die Dimensionen des Leib-Seele-Problems erfassen und sich einerseits in wacher und kreativer Genese und andererseits in dunkler mystischer Entäußerung dem Erkenntnisprinzip des Eros nähern. Der Sprecher (Schauspieler Brian Blessed) flüstert zweimal „Silence“. Dumpfes Pochen und gleißend-hohe Tonskalen, die von der Klanglichkeit eines frühen Steve Vai beeinflusst sind, treten vor dem Hintergrund des (un)gleichmäßig pulsierenden Rhythmusgitters in Erscheinung. Darauf winden und verbiegen sich in cathedralischem Hallraum die extrahierten und isolierten, exaltierten und elektrisierenden Phrasen aus Karl Logans Gitarrensolo aus der neuen Instrumentalversion von *Heart of Steel*. Inspiriert durch die *Gravitation*, dem Gesetz der Anziehung, dem alle Körper unterliegen, werden hier Töne

vgl. Tschinkel 2013: 116, 2014: 136

Anspielung auf eine Produktion von François Bayle

gedehnt, gezerrt und in die Weite gezogen. Resultierende Bewegungen sind im Grunde nur ein Fallen. Die „Erosphäre“³⁹ erfasst alles und nimmt jeden auf gekrümmten Bahnen mit. Dämonisch-Flatterhaftes umkreist die wellenartige Szenerie, als sei es einem Batman-Score entsprungen – alles begleitet von jenem Stöhnen der Frauen, welches nach den beschwörenden Worten „accept this offering“ in einem energetischen Ausbruch gipfelt. Der Softwaresynthesizer Kantos kreiert aus dem originalen Material seine scharfen Sounds. Danach verebbt der Track allmählich. Was bleiben soll, liegt jenseits des Rationalen – hoffentlich. Den Traumbegriff möchte ich aber nicht allzu sehr bemühen.

Pleasurable Daze endet mit einem Zitat aus zweiter Hand. Als einziges Sample innerhalb dieses Projekts kommt es nicht von Manowar, sondern bezeichnenderweise von der Progressive Metal Band Dream Theater, die in ihre Ballade *Space-Dye Vest* (1994) diverse gesprochene Textpassagen aus unterschiedlichen Filmen einstreute. Aus der Romanverfilmung von *A Room with a View* (1985) zitieren sie einen Teil des Gesprächs zwischen den Figuren George Emerson und Lucy Honeychurch. In der Rolle des George ist der Schauspieler Julian Sands zu hören, dessen dramatische Worte in die Schlussequenz

des vorliegenden Tracks Eingang finden. Begleitet werden sie von den Piano-Akkorden des damaligen Dream Theater-Keyboarders und Songschreibers Kevin Moore, welche mit Manowars Klavierklängen aus *Heart of Steel* verwoben werden. Diese mysteriöse, von außen kommende Botschaft lautet: „He doesn't know what a woman is“.

05) Winds In The Hall

Ich kann mich gut erinnern, wie ich um das inhaltliche Programm und die Namensgebung dieses Tracks gerungen habe. Lange wollte mir nichts Griffiges einfallen, was sozusagen „manowarisch“⁴⁰ genug wäre, meinen Zyklus zu vervollständigen, als mir nach wochenlangem Grübeln die zündende Idee durch den Kopf schoss. Seitdem ist *Winds In The Hall* der für mich treffendste aller Titel dieses Projekts, denn keiner sonst vereint alle

Anm.: Diese Bezeichnung kursiert zwar vereinzelt im Netz, stammt aber, mein Werk betreffend, von Bernhard Gander.

angesprochenen Aspekte hinsichtlich meiner Definition einer Popakusmatik besser als er. Zum einen wäre hier die Welt des Metals, im Speziellen die von Manowar zu erwähnen, für die Wind und Wetter eine klare Rolle spielen. Lautstark äußern sie sich in ihren Texten „[that] the four winds blew with such anger“ und widmen den luftigen Elementen mit *Master of the Wind* quasi einen Song. Zum anderen thematisieren sie mit Texten wie „[...] Wimps and posers leave the hall!“ oder „From a hall I heard thunder and screams“ gewissermaßen die Beschallung großer Hallen. Hinzu kommt das Spiel mit High Intensities: *Blow your Speakers* sagt auch, „Play it loud, don't play it low“ während andere Songs „[say] to play it louder than hell“, oder „When we're in town, speakers explode [...] [and] have the roof nailed down“ zum Besten geben. Ungeachtet dieser Schelmenhaftigkeit, steht hiermit die Notwendigkeit hoher Lautstärken im Fokus. Besser als eine Metal-Band erlauben es nun die technischen und ästhetischen Möglichkeiten eines Acousmoniums genau solch eine absurde Indoor-Phänomenologie von starkem auditivem Wind aufgrund seiner Geräuschhaftigkeit im Sinne der *Musique concrète* und aufgrund seiner Lautstärke im Sinne des Pop/(Heavy Metal) zu entwickeln. Die bereits erwähnten Eigenschaften von Wind können anhand der Lautsprecheraufstellung dargestellt und das archaische Thema durch die räumlichen Interpretationsmöglichkeiten des Klangregisseurs artifiziert ins Leben gerufen werden. So tragen Klangflutung, Explosionen, Wellen-, Kreis- oder Spiralbewegungen u. a. dazu bei, sich wuchtigen Turbulenzen hinzugeben. Dabei sollte es sich nicht um säuselnde Geschichten, die einem „der Wind erzählt“⁴¹ handeln, sondern – sofern das Stück „artgerecht“ aufgeführt wird – einen wahrhaftigen „Daseinsrausch“⁴² „verkörpern“. Popakusmatisch gedacht sollten Ventilatoren, Stroboskoplicht und Bühnennebel das Szenario intermedial und paramusikalisch ergänzen.

nach Nina Hagen

nach Hermann Nitsch

Als unbändiges und keine Grenzen kennendes Etwas war Wind immer schon Inspirationsquelle – besonders für Musik. So ist sein Einfangen und Kontrollierenwollen von einem bestimmten Zauber umgeben. Auf historische „Windmusiken“ darf kurz verwiesen werden: Neben dem alten und neuen Spiel von Windharfen (von der Antike bis zu heutigen Klanginstallationen) sollen hier nur ein allgemein bekanntes sowie ein eigenwilligeres Beispiel für eine musikalische Kultivierung des Windes angeführt werden: Mit *Don Quixote* (1897) und *Eine Alpensinfonie* (1915) schreiben zum Beispiel zwei von Richard Strauss' Sinfonischen Dichtungen eine mechanische Windmaschine, letztere auch ein Donnerblech im Orchester vor. Auf einer CD-Aufnahme von Arvo Pärt's *Passio* (1982) ist tatsächlicher Wind zu hören, da während der Aufnahme außerhalb des Kirchenschiffs ein Sturm tobte. Man entschied sich dies so zu belassen.

Strukturiert wird *Winds in the Hall* indirekt durch Manowar selbst. Nach einem Intro, das das verrauschte Klangmaterial vorstellt, folgen vier Hauptteile, die sich nach den vier Himmelsrichtungen orientieren. Einer der Erzähler der beiden Versionen von *The Warrior's Prayer* leitet jeweils einen Teil ein, indem er Nord-, Süd-, Ost-, und Westwinde ankündigt. Der Umstand, dass es sich ursprünglich um vier Reiter handelt, die sich aus diesen Richtungen nähern, erfährt durch Zurückhaltung dieser Information seine Umdeutung. Folgende Textteile bleiben demnach hörbar: (1) „Suddenly a gust of wind came up from the north ...“, (2) „From the south came another ...“, (3) „From the east came a third ...“, (4) „[...] and finally from the west ...“, worauf sich ein düsteres „Storm clouds filled the sky with darkness ...“ anschließt. Zur Maskierung gewisser Hintergrundgeräusche im originalen Sounddesign wurden die Stimmen teilweise verzerrt, was dem Gesprochenen im Sinn des Konzepts eine gewisse Bissigkeit verleiht. Überhaupt sollten sämtliche Stimmensamples wie „vom Winde verweht“ erklingen, weswegen sie elektronisch behandelt wurden: Der klassische GRM-Tools-Doppler erlaubt Kreisbewegungen des Klangmaterials samt Tonhöenschwankungen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, während diverse Granulareffekte das Signal wie Wüstensand zerbröseln. Und so wirbelt auch Eric's Stimme durch das Stereofeld. Seine lyrischen Worte „Thunder from the sky [...]“, „Winds of change will winds of fortune bring [...]“, „All to be the master of the wind [...]“, „Fly away [...]“, aber auch so manch hysterisch geshoutete Floskel liegen dem zugrunde. Über das gesamte Stück verteilt passiert so einiges: In abgewandelter Weise bricht mehrmals das stürmische Gitarrenlick von *Kingdom Come* ins Geschehen. Aus der Vergessenheit ruft sich die Fangemeinde mit „Manowar, Manowar, Manowar, ...!“ in Erinnerung. Aus den gesampelten orchestralen Passagen von *The Ascension* entstand ein marschartiger Melodieverlauf, dessen Sound an das Pfeifen des Windes gemahnt. Er tritt insgesamt dreimal auf und deformiert sich dabei von Mal zu Mal stärker. Die Energie kulminiert an einem Punkt, an dem die Masse „We will die!“ mit anschließender Formel „Valhalla, Valhalla, Valhalla, ...!“ ausruft. Eric's gellender Schrei – künstlich ins Extrem verlängert – folgt auf dem Fuße. Gegen Ende singt er noch „[...] My soul descend [sic] [...], into the wind“. Indem ein

abgedrehtes Windrad – ein Geräusch, das ziemlich „industrial“-mechanisch wirkt – abrupt zum Stillstand kommt, endet letztendlich dieser Sturm im „Hallenbad“ der akustischen Projektionen.

06) Monowar

Als amüsante Wortspielerei ist der Name dieses Tracks selbstverständlich Programm, weshalb er tatsächlich in Mono gehalten wurde und als Kontrast zu allen anderen Stücken relativ farblos, mitunter *monochrom* wirkt. So etwas kann man durchaus machen, wie mir 1988 Bon Jovi mit ihrem LoFi-Coversong *Ride Cowboy Ride* gezeigt haben. Für mich war es aber nicht die erste Mono-Produktion, denn auch *Flight of the Pollen • Pollenflug* erklingt auf meiner CD *Toy-Music • Spielzeugmusik* (1997) fast zur Gänze in mono. Prägnant und besonders augenfällig verbindet *Monowar* für mich die Phänomenologie der klanglichen Wiedergabe mit der konkreten Welt von Manowar.

Nach der vorangegangenen Wind- und Sturmorgie scheint ein gewisser Grad an Erschöpfung erreicht zu sein. Dies ist das Aftermath-Szenario und es zeichnet sich ein dystopisches Ödland ab, wie es der Topografie eines Computerspiels oder Terminator-Films entspringen könnte. Im Speziellen wurde es von jener Szene in der Comicverfilmung *Avengers: Age of Ultron* (2015) inspiriert, in der Arvo Pärts *Kyrie* aus seiner *Berliner Messe* als additional Music zum offiziellen Soundtrack erklingt. Auch *Monowar* ist nur ein kurzes Intermezzo innerhalb dieses Werks und eine Art Atempause im Strudel der klanglichen Ereignisse. Ein gehaltener hoher synthetischer Streicherton wünscht die Zeit anzuhalten. Er entstammt dem Beginn von *Righteous Glory*, der sich über die gesamte Länge des Tracks erstreckt und sich dabei elektroakustisch verformt. Das filigrane Sinnieren erweist sich als flüchtiger Moment, denn schon bald setzt das vereinzelte Ballern einer futuristischen Waffe ein – eventuell um jemandem Deckung zu geben, der den Weg über dieses verwüstete Feld zu wagen hat. Beunruhigend steigert sich die Musik und die Energie staut sich auf, bis sie sich im von mir erweiterten Rhythmusgebilde des Beginns von *El Gringo* (ein Song, den Manowar ebenfalls als Soundtrack zum gleichnamigen Outlaw-Film (2012) beisteuerten) entlädt, um anschließend im Knistern eines Strahlungsmessgerätes, das auf radioaktive Kontamination hinweist, zu verklingen. Diverse Drum-Samples stolpern durchs Bild und begleiten in irrational wirkender Eigenzeit den dumpfen und schwermütigen Flow – althergebrachte aus den *Hail to England*-Zeiten, wie auch jene aus Rhinos Solo-Part *Amor of the Gods*, dessen Snaredrum sich als eine in anarchistischem Stil gespielte und jegliche metrische Marschrhythmik dekonstruierende Militärtrommel entpuppt. In mono gebärden sich diese fragmentarischen Einwürfe wie eine farblos bröckelnde Fassade oder wie eine sich zersetzende Substanz, die im verseuchten Erdreich versickert.

07) Army Of The Immaterials

Joey DeMaio's Spiel der Bassgitarre ist Ausgangspunkt zur Soundgestaltung in diesem Track. Klarerweise zeichnen sich im Lauf von Jahrzehnten auch innerhalb seiner Performance völlig unterschiedliche Klanglichkeiten ab, mit der sich wiederum eine abwechslungsreiche und farbenfrohe Bearbeitung bewerkstelligen lässt. Wie der Name suggeriert, nimmt das Stück seine Anleihen aus dem Song *Army of the Immortals* und moduliert das Unsterbliche ins Immaterielle. In dieser begrifflichen Umdeutung liegt die Idee einer Armada von ätherischen Klangdämonen, die ihr Unwesen treiben. Es wird hier vorerst zum Prinzip erhoben, dass das Klangliche das Programmatische übertreffen soll. Im originären Sinn des „Objet sonore“ (bei Schaeffer) sowie der „Klangfigur“ (bei Bayle) sollen Klänge so weit als möglich von jeglicher Bedeutung entkoppelt bleiben. Dies allein würde das Stück zur akusmatischsten Komposition des Projekts machen, käme nicht auch hier wieder die Thematisierung des ständigen Fluktuiers und Übereinanderstülpens von abstraktem Gehalt und ikonischem Material ins Spiel. Die unsterblichen Dämonen scheinen in beiden Welten beheimatet zu sein und bekommen besonders mit dem Schlussteil eine Plattform bereitgestellt, auf der sie ihre „reine“ Wirkung zur Entfaltung bringen – absurderweise wieder eine bedeutungsschwangere: Satanische Textphrasen in tiefer Stimmlage werden aus den *Bridge of Death*-Passagen extrahiert und ohne die im Original vorhandenen Kunstpausen mitten ins poetische Chaos gesetzt: Die böse Stimme deklamiert: „[...] Drink my blood as I drink yours [...] Lucifer is king. Praise Satan!“ und Peitschenhiebe aus *The Demon's Whip* schneiden sich als Cuts in die Substanz des Textes beziehungsweise verbinden seine einzelnen Bruchstücke. Aufgrund ihrer unverständlichen Vorwegnahme, die durch rückwärtiges Abspielen bereits Unheilvolles ankündigt, wirkt diese Botschaft, als ob sie sich aus einem verrauschten Signal herauskristallisiert. Davor gibt es Quirliges, das stets von der zuschlagenden Autotür aus *Wheels of Fire* unterbrochen wird und dadurch seine anarchistische Struktur erlangt. Ich sage zu diesem Geräusch immer Autotür, obwohl es wahrscheinlich in Zusammenhang mit Motorrädern steht, die Manowar wohl eher in diesem Song meinen. Auch sonst ist viel Unruhiges zu hören. Trotz scheinbarer Entropie folgt alles aber – wenn ich das selbst sagen darf – souverän musikalischen Spannungsbögen. Solohaftes multipliziert sich durch Synthese, Synthetisches synchronisiert sich mit den virtuos Bassläufen, bildet Synergien mit anderem Material und Variationen der Autotür werden nach und nach zur Textur. Pierre Henrys *Variations pour une porte et un soupir* (1963) kommt mir dabei in den Sinn⁴³ und hinterlässt historische Spuren. Der monolithische Texturklang von sich gegenseitig aufreibenden und zermalmenden Gesteinsbrocken zersplattert sich zum Granulat und Granulares zu feinstofflichem Rauschen. Pompös und körperhaft inszeniert sich als kleine Zäsur hingegen der jeweils letzte stark verhallte Snareschlag aus den beiden Versionen von *Battle Hymn*. Energiereicher wird er durch noch

vgl. Emons 2009: 79

mehr Hall und den künstlichen Einsatz „kanonisierter“ Flam-Strokes. Das sich wiederholende und geloopte Knacken der Autotür klingt längst wie ein Fernschreiber, der hektisch Informationen aus chaotischen Strukturen übermittelt. Befremdliche Turba-Chorfetzen brechen aus dem Hinterhalt und generieren in diesem Kontext ein beängstigendes Massengeschrei mit konnotiertem Gehalt historischer Tonaufzeichnungen. Quasi-materielle und geistige Ebenen mögen innerhalb dieses Tracks besonders raffiniert miteinander interagieren.

08) Holy War Of Loudness

Mit dem achten und letzten Track sollte nochmals tief in die popakusmatische Trickkiste sowie in die Blackbox des Flugschreibers und des Manowar-Psycho-gramms gegriffen werden. Im epischen Ausmaß vollzieht sich hier eine Dreiteiligkeit, die nochmals sämtliche Soundpatterns ins Rollen bringt. Der Titel des Tracks generiert sich aus dem Song *Holy War* und dem produktionstechnischen Phänomen des „War of Loudness“ oder „Loudness War“, den ich in *Pop – a Sustained Peak Experience*⁴⁴ auf meine eigene Art beschrieben habe. Eine dementsprechend intensive Umsetzung am Limit jeglicher Vernunft sollte sich in der Konzeption des großen Projektfinales erfüllen. Mit dem ersten Teil *These Words* (8a) wollte ich ein Gebilde in der Art eines Mobile entwerfen, das einem Pool von Klängen (ich erwähnte eingangs die Soundbibliothek respektive Transrealität) einzelne kurze „Klangkader“ entnimmt und sie in rascher Abfolge aneinander reiht. So sollte gegen Ende des Projekts der Eindruck eines Schnelldurchgangs mit resümierendem Charakter entstehen. Ein ruhiger Beginn, der sich der Worte Orson Welles aus *Defender* („These words are all that’s left“) und dem unverständlich gemachten Wording der Kinder aus *The Warriors Prayer* (beide Versionen) bedient, eröffnet dieses Finalstück in weihevolem Charakter. Manowar nahmen besonders für den Song *Gods of War* stilistische Anleihen bei Richard Wagner, die sich mühelos bis hierher fortpflanzen. Die Textzeile „a holy war“ ist zu hören und die Kinder plappern plötzlich „a real story“ und machen das Szenario zum pseudoidyllischen Playground über dem wohl noch drohende Ereignisse schweben. Schnitt. Computermusik. Seriell gesetzte Fetzen. Zitate. Loops, Lachen und nochmals Zitate. Manifestation von Elektroakustischem. „Thunder!“ Langes Aufwärts-Glissando. Dazu Ächzendes und Pumpendes. Orson Welles und Christopher Lee antizipieren in einer gemeinsamen befremdlich „effektierten“ Stimme aus *Dark Avenger* „[...] and to carry him on his journey back to the upper world [...] return to the world!“ Wie passt das hierher? Bestimmender wird diese Textphrase nochmals ganz am Ende auftreten. Zeitgleich kommt Orgelrauschen à la *Schlafes Bruder* (1995) auf. Nochmals Klangdämonen – flatterhaft. Erschöpftes Stöhnen. Cut.

vgl. Tschinkel 2013: 121

Atempause. Blicke in die Dunkelheit. Unterwelt und Orphisches. Simulation von

Antikem. Hall-Signatur des Höhlenhaften. Immer wieder die bekannte Autotür von vorhin. Räume öffnen oder schließen sich. *Mulholland Drive* (2001)? Crescendo. Rhythmik, Energetik, Kinetik. Langes Aufwärts-Glissando mit Erics Schrei aus *Dark Avenger*. Betäubendes Dröhnen live aus Geiselswind ist Grundlage für betäubendes Dröhnen in diesem „TOS-Universum“ – eine Art Selbstbezüglichkeit, die ich mag. Bezeichnender kann auch ein Ortsname nicht sein und ich war damals selbst dabei – am Tag, an dem die Erde bebte. Manowars DVD *The Day the Earth Shook – The Absolute Power* enthält den Mitschnitt vom Earthshaker Festival 2005 und mit ihm Klangmaterial ihrer futuristischen Performance abseits der gewöhnlichen Songs: Feedback, noch mehr Feedback und weitere Motorradsounds. Solch monumentale Elektroakustik sollte weitergeführt werden! Das dachte ich schon damals. Als zweite kleine heimatliche Reminiszenz presst Erics Stimme kaum verständlich immer wieder „Austria, Austria, Austria, ...“, was dem Song *Blood of the Kings* zu entnehmen war. Übrigens befinden wir uns jetzt im ..*NoW.* (8b), dem zweiten Abschnitt oder B-Teil dieses Stücks, welcher die drei mittleren Buchstaben von Manowar bei gleichzeitiger und als Vorbote gemeinter Anspielung an *Apocalypse Now* (1979) darstellt.

So ganz genau lässt es sich nicht festmachen, wo der dritte und letzte Teil von *Holy War of Loudness* beginnt. Das möchte ich grundsätzlich als offenes Feld den Hörenden selbst überlassen, auch wenn ich dafür den orchestralen Schlag bei circa Minute 05:42 am ehesten für mich ausfindig machen kann. *Return of the Acousmonauts* (8c) ist ein letzter Exkurs, den die Hörenden oder die Akusmonauten in diesem Universum anzutreten haben um am Ende in die „Realität“ zurückgeworfen, besser -geschleudert zu werden. Ein finaler Höllentrip, ohne Sinn für Harmonie und Zusammenklang als ein hastendes Rassen, Rattern und getriebenes Dahinpreschen über ein ultimatives Manowar-Schlachtfeld auf dem offenkundig der „Holy War of Loudness“ ausgetragen wird. Der Titel lehnt sich an *Return of the Warlord* an. Durch meine Metaphorik der Akusmonauten sollte François Bayles akusmatische Konzeption, die jede/n der Hörenden selbst zum „Helden“ macht, aufgegriffen und (popakusmatisch) weitergesponnen werden. Zwischen Komponist (Klangforscher, Reiseleiter), Klangregisseur (Pilot) und Publikum (Passagiere, Mitreisende) gibt es keinen wesentlichen Unterschied. Alle sind Teilnehmer, Hörende und somit eben Akusmonauten. Orchester-Hits (immer ein wenig verstimmt), die sich an den instrumentalen Zwischenteilen von *The Crown and the Ring* bedienen, folgen nun am laufenden Band – ebenfalls das explosive Bombardement aus dem Sounddesign von *Gods of War*. Die konkrete Besonderheit dieses Abschnitts: Man durchläuft nochmals alle Manowar-Alben in dem Sinn, als die gesungenen Refrainzeilen aller Titeltracks in chronologischer Anordnung präsentiert werden. Wo sie aufgrund des Fehlens eines Titeltracks, wie auf *Battle Hymns*, *The Triumph of Steel* und *Louder Than Hell* nicht vorhanden sind, werden sie anderweitigen Textstellen der Manowar-Bibliothek entnommen. Nun gibt es die auch von *The Triumph of Steel* nicht, weswegen ersatz- und annäherungs-

weise aus dem Hintergrund nur „...of Steel“ aus *Heart of Steel* zu hören sein wird. Zur Maskierung der originalen Musikanteile wurden alle hörbaren Silben mit kurzen aber wuchtigen Shots unterlegt. Von brachialem Schlachteneschrei, Kanonengebäller und wetzenden Schwertklingen begleitet, beginnt das kakophone Aufeinanderprallen dieser Songobjekte im breiten Feld des abgewandelten Dröhnens aus Geiselwind:

... „(sing with us the) battle hymns“ ... „into glory ride“
 ... „hail to england“ ... „sign of the hammer“ ... „fighting the world“
 ... „kings of metal“ ... „...of steel“ ... „louder than hell, louder than hell“ ...!

Nach dem letzten Ausruf und einem exzessiven Kampfessschrei wird dieses Szenario von einem unfassbar lauten Knall unterbrochen, der anschließend sofort in dumpfe Stille führt. Es ist die Folge eines Hörsturzes, der gleichzeitig Benommenheit und Orientierungslosigkeit, wenn nicht sogar Ohnmacht suggeriert. Am linken Audiokanal taucht unvermutet ein Pfeifton auf, der sich als Tinnitus entpuppt. Damit findet mein zu dieser Zeit erlittenes Knalltrauma autobiografischen Eingang in das Stück, wie das einst Friedrich Smetana im vierten Satz seines ersten Streichquartetts *Aus meinem Leben* (1876) mit einem hohen E in der ersten Violine umzusetzen wusste. Mein Tinnitus setzt sich aus dem gesampelten Material von Manowar und ausnahmsweise aus einem extern verwendeten Sinusgenerator zusammen. Damit lokalisiert er sich hauptsächlich außerhalb des Manowar-Universums, aber innerhalb des oder der Akusmonauten. Vergleichsweise glimpflich kam ich gegenüber Smetana davon, denn das extreme Pfeifen, der Druck auf meine Ohren und die Lärmempfindlichkeit verschwanden nach einigen Monaten nahezu gänzlich. Und ein verbleibendes Restrauschen soll hier nicht überthematized werden. Dumpfe Streicherklänge schälen sich aus dem tiefen Hintergrund. Sich aus ihrer Tiefergestimmtheit befreiend wiederholen sie das Motiv aus dem bezeichnenden Titel *Courage* in einer sich stets in Tonhöhe und Lautstärke steigernden Schleife, die in diesem Übergang die glorreiche Schlussequenz vorwegnimmt, die noch kommen wird. So findet auch der Held unserer „Geschichte“, nämlich der Hörende als Akusmonaut wieder ins Leben und erlangt offenbar die volle Hörkraft zurück. Allerdings befindet er sich noch immer auf dem akusmatischen Schlachtfeld, wo sich die wüsten Ereignisse überschlagen. Die Hetzjagd geht weiter, der Wirbelsturm tobt lauter und der Schalldruck wird dichter als je zuvor. Die hörbar gemachte Manowar-Diskografie setzt sich darin fort.

vgl. Harrer 1975: 25, 40

... „warriors of the world“ ... „gods of war“ ... „thunder in the sky“
 ... „the lord of steel“ ...!

Da es in diesem Furioso keine metrisch-rhythmische Beschleunigung gibt, kann im strengen Sinn von keinem Acoustic driving-Effekt⁴⁵ gesprochen werden – jenem „Magneteffekt“, der bei den Hörenden unwillkürlich die Herzfrequenz steigern würde. Trotzdem dürfte bei entsprechender Lautstärke die hohe Intensität und Ereignisdichte körperliche Reaktionen zur Folge haben, womit

wir auch zu meiner künstlerischen Intention des Loudness War kommen. Wie oben erwähnt, habe ich mich bereits 2013 (s. o.) über seine technischen und ästhetischen Implikationen im Popbereich geäußert und möchte mich hier nicht gänzlich wiederholen, aber kurz zusammenfassen: Um einerseits lauter und präsenter – zumindest um nicht leiser als die Konkurrenz zu sein und andererseits weil Pop als alltagstaugliche und stets hörbare Hintergrundbe-rieselung funktionieren muss, lässt man sich in der Musikproduktion auf eine zum Teil massive Dynamikeinschränkung ein. Im Easy listening-Modus soll im moderaten Lautstärkebereich stete Durchhörbarkeit gewährleistet bleiben. Dort ist durchaus klanglicher Zusammenhalt gegeben, wo ständiges Nachregeln nerven würde. Aber umgekehrt, was z. B. in Werbeblöcken noch abseits ästhetischer Motivation logisch und nachvollziehbar ist (obwohl man sich wünscht, die Menschheit hätte dieses marketing-strategische (Konkurrenz-)Denken und Erheischen von Aufmerksamkeit schon hinter sich gelassen), fördert auch im Bereich der „reinen“ Musikproduktion mitunter unschöne Resultate zu Tage. Mit dem Argument, massiven Schalldruck erzeugen zu wollen, wird ab einem bestimmten Einsatzpunkt der Technik alles zerstört. Hohe Lautheitspegel, die der Musik durch Kompression und Limitierung des Audio-signals die Dynamik und in weiterer Folge ihre klangliche Transparenz und Tiefenschärfe rauben, hassen audiophile Hörende wie die Pest. Weil alles lauter als alles andere ist, steht dann der Pegel wie festzementiert und eingefroren im Headroombereich. Als unwiderrufliches Resultat des „Todkomprimierens“ und Aufblähens bricht die Musik in sich selbst zusammen, wobei ich nicht unbedingt von einem undefinierbaren Soundbrei sprechen will. Auch ist die poetische Kraft für mich nicht gänzlich raus, aber als Kritiker möchte man doch meinen, die Methode degradiert den Klang zu Schall, der sich mit seinem enormen Druck tatsächlich als Waffe gebrauchen ließe. Dass nun furchterregender Schall für mich zur Musik gehören darf, ist Teil des (paradoxen) Spiels, das diese Form der Audiokompression für sich instrumentarisiert.

Schafer 2010: 434

Meine Absicht war es innerhalb dieses Projekts diesen Lautheitskrieg zu thematisieren und programmatisch umzusetzen. Der Manowar-Song *Holy War* lädt ein „of Loudness“ hinzuzufügen um ein letztes Mal Anekdotisches mit Klangphänomenologischem zu verbinden, in dem auch der Gedanke des „heiligen Lärms“⁴⁶ mitschwingt. Durch High Intensities soll im gesamten Werk meine Idee der „Sustained Peak Experience“* zum Tragen kommen, die sich mir von Abraham Maslows gleichnamigen Konzept und Hermann Nitschs „Intensivierung des Seins“** ableitet. Gegen Ende soll alles auf einen Höhepunkt zusteuern, an dem es von allem ein „Zuviel“ gibt. Hier strebt die Produktion und im Speziellen ihre Aufführungssituation mit einem Akusmonium einen Ausnahmezustand an der Grenze zum musikalisch Sinnvollen an und meint ein Paralisieren der Wahrnehmung durch ein hohes Maß an Lautstärke, Druck und Informationsgehalt im obertonreichen Rauschen – allerdings durch gezielten und genau getrimmten Einsatz der Studiotools. Es ist nicht die rück-

sichtslose punkige Noise-Performance, die mich inspiriert, sondern so etwas wie ein wohlkalkulierter Wiedereintritt in die (Erd)atmosphäre, der bei zu flachem Winkel zur Abstoßung, bei einem zu steilen zum Zerbersten und Verglühen führt. So ist es ein schmaler Grat die Permeabilität der Atmosphäre mit richtig dosierter Energie zu meistern um unbeschadet durchzukommen. Die Sequenz soll die Akusmonauten zur sicheren „Landung“ führen.

Wie gesagt, ein ständig wachsendes Crescendo führt die Hörenden durch jene Klanglandschaft, mit der ich tatsächlich beim War of Loudness mitmischen kann. Das bescheinigt eine Dynamikanalyse, die im Abgleich mit der Website www.dr.loudness-war.info (Dynamic Range Database, 2014) durchgeführt wurde. Die Internetseite listet analysierte Produktionen hinsichtlich ihres Dynamikumfangs und bietet Vergleichsmöglichkeiten aufgrund einer Skala von 1 bis 20, deren Bewertung von schlecht (01 – 07) über mittel (08 – 13) bis gut (14 – 20) reicht. Unter Angaben von Jahreszahlen besteht eine zusätzliche Möglichkeit der Gegenüberstellung. Somit gewinnt man Einblick in die Materie, die sich selbstverständlich mit einer Recherche von Expertenreviews vertiefen ließe. *The Triumph of Sound* weist folgende Werte auf:

=====
foobar2000 1.1.7 / Dynamic Range Meter 1.1.1
log date: 2017-03-29 01:36:51
=====

Analyzed: Christian Tschinkel • *The Triumph Of Sound*
=====

DR	Peak	RMS	Duration	Track
DR 10	-0.11 dB	-14.79 dB	10:00	01 - Sound Storms The Walls
DR 12	-2.87 dB	-18.44 dB	03:21	02 - The Comet's Ride
DR 09	-0.11 dB	-14.85 dB	08:12	03 - Thunder's Chorus
DR 11	-0.11 dB	-15.76 dB	04:57	04 - Pleasurable Daze
DR 11	-0.11 dB	-15.04 dB	06:52	05 - Winds In The Hall
DR 13	-0.11 dB	-18.66 dB	03:53	06 - Monowar
DR 12	-0.11 dB	-15.80 dB	06:25	07 - Army Of The Immaterials
DR 07	-0.11 dB	-12.56 dB	09:48	08 - Holy War Of Loudness

=====
Number of tracks: 08
Official DR value: DR 11
Samplerate: 44.100 Hz
Channels: 02
Bits per sample: 16
Bitrate: 823 kbps
Codec: FLAC
=====

Mit dem Ergebnis des *Dynamic Range Meters 1.1.1* hoffe ich trotz aller Geräusch- und Rauschhaftigkeit eine moderne Produktion abgeliefert zu haben, die durchaus transparente Durchhörbarkeit von sämtlichen Ebenen gestattet, aber dennoch druckvoll klingt und nicht einknickt, wenn es darauf ankommt.

Da es so gut wie keine Teile von gewöhnlicher Musik mit klar definierten Tonhöhen im harmonischen Korsett, sondern eben recht verrauschtes Material zu verarbeiten galt, wurde selbst noch nach dem Mastering mikrodynamisch nachgeregelt. So kommt es, dass die Auswertung über alle acht Tracks einen gemittelten Dynamic Range von 10,625 (gerundet 11) ergibt. Das liegt im allgemeinen Mittelfeld der Bewertung und lässt doch noch auf einen relativ „offenen“ Höreindruck schließen. Der letzte Track *Holy War of Loudness* weist einen Wert von DR=07 auf, was ein erstes Eintauchen in die Kategorie „schlecht“ und somit eindeutig einen Schritt in Richtung Loudness War bedeutet. Ich rufe nochmals in Erinnerung, dass er allgemein (wie eben jeder Krieg) als negatives Phänomen bewertet wird. Berücksichtigt man, dass Track 08 anfangs und im Mittelteil ziemlich leise Passagen enthält, die Analyse aber über das gesamte Stück mittelt, kann man davon ausgehen, dass der dichte Schlussteil hier aufholt und voll und ganz dem Lautheitskrieg frönt. Die kontrollierte Abstimmung der Parameter im Mikrodynamikbereich nicht außer Acht lassend, steuert der dritte Teil des Tracks in voller Alarmbereitschaft auf jenen „lautesten“ und dichtesten Kulminationspunkt der Transgressionssequenz (sowie des gesamten Werks) zu, die einerseits den Loudness War zelebriert, in dem die Audioproduktion selbst an ihm teilnimmt und andererseits, wie metaphorisch beschrieben, die Akusmonauten in einer Sustained Peak Experience im technisch-elektroakustischen sowie psychologischen Sinn durch ein letztes Schlachtfeld, durch eine turbulente Atmosphäre, durch ein Wurmloch oder einfach einen dicken (akusmatischen) Vorhang zurück zum Start-/Zielpunkt schleudern wird. Kehren sie aus einer zeitlosen Unterwelt oder Hölle zurück, durchbrechen sie die Erdkruste oder ähnliches. Science Fiction hat dies alles schon gezeigt.

Ich hoffe, ich konnte hiermit aufzeigen, dass das Prinzip des Lautheitskrieges als ästhetisches Konzept verwertbar ist und möchte den Exkurs hiermit beenden um mit der normalen Track-Beschreibung fortzufahren.

Nach dem letzten Refrain-Einwurf von Manowar sind ein letztes Mal die Stimmen von Orson Welles und Christopher Lee zu vernehmen, wenn sie die bizarr miteinander verschmolzenen pathetischen Worte „[...] and to carry him on his journey back to the upper world [...]“, und dann inmitten des tobenden Furioso in aller Deutlichkeit: „RETURN TO THE WORLD!“ sprechen. Darauf kommt es zum großen Durchbruch, zum Dimensionssprung mit dem das Loop der Streichersequenz aus *Courage* (s. o.) seine originale Tonhöhe erreicht hat und das Motiv endlich seine Fortführung erfährt. Während das gesamte Projekt meist ohne Metrik auskommt, setzt hiermit außerdem ein 4/4-Takt als vertrautes Zeitmaß und damit Zeitlichkeit an sich ein. Es ist ein glorreiches Heavy-Metal-Finale, das *Courage* mit dem Ende von *Blood of the Kings* kombiniert und dabei sämtliche schon bekannte Soundeffekte integriert. Über dem liegenden D-Dur-Orgelschlussakkord gibt es frenetischen Applaus und diverse Fluggeräte rasen – ähnlich dem ersten Stück – über die Szene, als seien sie Pink

Floyd entlehnt. Mir selbst zeichnet sich das Bild der Parade für die Heimkehrenden nach der ersten Mondlandung. Eric kreischt, die Frauen stöhnen und aus allen Rohren werden Salutschüsse abgefeuert – so lange eben, bis sich alles beruhigt und die MUSIK verklingt. Tatsächlich findet sich hier ein konkretes Ende, womit diesem Projekt kein rätselhafter offener Schluss zukommt, wie es in den Künsten so gerne praktiziert und künstlerisch als besonders wertvoll betrachtet wird. Da bleibt es ganz Comic, vielleicht ganz Hollywood mit einer klassischen Rückkehr der Helden. Allerdings erklingt noch einmal der bauchige Synth-Teppich vom Beginn (s. o.), womit sich doch ein Kreislauf vollzieht. Denn stülpt man die ganze Sache wieder um sich selbst, ist das Katapultieren auch als Geburt zu sehen. Ganz egal, wie es sich abspielt, in irgendeine Welt wird man (zurück)geworfen, was ganz meinem Ansatz einer „Schöpferischen Einstein-Rosenbrücke“ entspricht.⁴⁷ Und auch ein Nachsatz darf nicht fehlen – kein Epitaph, und auch kein Epilog. Schlicht und ergreifend beendet der Manowar-Sprecher das Abenteuer leicht seufzend mit den erleichterten Worten „Well, that’s it.“ ... und im hier vorliegenden Text füge ich hinzu: „Bitte aussteigen ... and be careful driving home, good night!“

vgl. Tschinkel 2014: 136 ff.

SIEBEN (7), das einen rechtskundlichen Abriss in ein nicht autorisiertes Werk bietet

An dieser Stelle möchte ich die rechtliche Situation zu diesem Projekt beleuchten. Diese richtet sich nach dem Umstand, dass es sich um Klänge handelt, die ausschließlich allen bisherigen Alben von Manowar entnommen sind. Ich möchte es definitiv deklariert wissen, dass für mich eine Verheimlichung oder Verschleierung ihrer Herkunft völlig unzulässig ist, da das gesamte Konzept darauf abzielt, mit der ureigenen Klanglichkeit von Manowar zu spielen um als Hommage an diese Band in Erscheinung zu treten. Gewiss trägt der anscheinend kleptomatische Akt einem Original in solch globalem Ausmaß etwas zu entnehmen auch aggressive Züge in sich, doch im Vierer-gespann (1) Original = (2) Coverversion – (3) Bearbeitung – (4) Nachschöpfung ist *The Triumph of Sound* eindeutig jenem vierten Punkt zuzuordnen, der dem Original am fernsten liegt. Als Nachschöpfung kann es durchweg als eigenständiges Werk geltend gemacht werden, womit eine urheberrechtliche Problematik nicht primär gegenüber den Song-Kompositionen von Manowar entsteht, sondern hauptsächlich aufgrund der Verwendung ihrer geschützten Tonaufnahmen – und das nun mal im großen Stil.

Als – wahrscheinlich völlig naiver – Lösungsansatz schien mir der Weg einer Lizenzierung für den eigenen Gebrauch zu sein. Natürlich wusste ich, dass diese aufgrund der Datenmenge und Komplexität der über die Zeit hinweg unterschiedlich beteiligten Plattenlabels (die noch dazu dem amerikanischen Copyright unterliegen) nicht leistbar sein würde. Auch würde sich der Aufwand eines Aufrollens nicht lohnen, bewegt sich dieses Projekt schließlich nicht einmal als Nischenprodukt im Rahmen der österreichischen Elektroakustikszene. Doch trotz des nicht gewinnorientierten Nimbus, der dem Projekt anhaftet, übermittelte ich im Februar 2016 Manowar sowie

ihrem Label *Magic Circle Music* eine Anfrage bezüglich einer Rechteerlaubnis für die Realisierung von *The Triumph of Sound*. Hierin erklärte ich meine Veröffentlichungs- und Aufführungsabsichten im bescheidenen Rahmen und hoffte auf einen positiven Bescheid „mit freundlicher Genehmigung“. Doch erst über kompliziertem Wege und nach mehrmaligem Nachhaken und Intervenieren anderer Personen des deutschen Vermarktungssektors, gelang es mir im Juni 2016 eine lapidare negative Antwort von info@magiccirclemusic.com zu erhalten. Sie zeugt von völligem Desinteresse und besagt nicht mehr, als dass mein beabsichtigtes Vorhaben unautorisiert wäre. Der genaue Wortlaut der E-Mail wird nachstehend wiedergegeben. Wie weit ich dabei vorgedrungen bin, kann ich nicht sagen, aber ich schätze, nicht einmal ansatzweise in die Nähe von Manowar gekommen zu sein. Einen Download meiner FLAC-Dateien konnte ich nicht verzeichnen, womit auch klar ist, dass sie ungehört blieben. Von info@manowar.com kam keine Antwort.

Von: Magic Circle Music Ltd. [<mailto:info@magiccirclemusic.com>]

Gesendet: Donnerstag, 16. Juni 2016 16:41

An: Christian Tschinkel

Betreff: Re: The Triumph Of Sound - Hommage à Manowar ...

Dear Christian,

Thank you for your email and proposal. We appreciate your admiration for the music of MANOWAR however the songs, name, logo and likeness of the band are trademarked, registered and copyrighted worldwide rendering such planned use unauthorized.

We appreciate your understanding.

Best regards,

Magic Circle Entertainment

Sofern es irgendjemanden interessieren sollte, würde also die Exekution meiner Absichten das Projekt (respektive mich) zum Outlaw (= ein Manowar-Song) machen, da es nicht gesetzeskonform wäre, sich dem geregelten Verwertungssystem zu entziehen. Bedenkt man aber die in allen Bereichen ständig und überall stattfindenden Assimilationsprozesse, so ist *The Triumph of Sound* bei weitem keine Ausnahme. Es ist klar, dass es für ein Plattenlabel auf ökonomischer Ebene kein gewinnbringendes Anliegen ist, Projekte solcher Art zu unterstützen. Bedauerlich ist aber, dass die allgemeine Direktive generell eine Verhinderung einer Sache vorsieht, die niemandem schaden würde – meiner Ansicht nach auch nicht dem Image der Band. Andererseits darf offensichtlich jeder Schul- und Laienchor Manowars *Crown and the Ring* zum Besten geben und in jeglicher Aufnahmequalität auf die Facebookseite der Band laden. Eine derartige Publikumsnähe und -bindung ist gewiss positiv zu bewerten, auch wenn im Social-Media-Zeitalter von einer geheimnisumwogenden und unnahbaren Entrücktheit der Künstler, die in den 80er-Jahren noch inspirierte, nicht mehr so viel zu spüren ist. Wie das auch sein mag, für mich war es notwendig, mich künstlerisch

auf diese Weise auszudrücken. Im privaten Rahmen darf ich damit bleiben, aber – und ich erlaube mir das anzumerken – das Projekt ist keine Hobby-Malerei, die das Eigenheim dekoriert. Ich würde mir wünschen, dass es auf legalem Wege abseits der Musikindustrie seinen Platz auch für andere Hörende finden darf. Den Ansatz „Wer lange fragt, ...“ und „Mach’s trotzdem!“ empfinde ich als unbefriedigend und doch sollte ich vielleicht im Sinn der Materialfortschreitung mit „Stolz zum Rechtsbruch“ tatsächlich irgendwann versuchen, das Stück in all seinen Intentionen zu realisieren. Mut und Übermut dazu machen die im Netz kursierenden vermeintlichen Zitate von Igor Strawinsky und Pablo Picasso, welche postulieren: „Lesser artists borrow, great artists steal“⁴⁷, bzw. „Good designers copy, great designers steal“⁴⁸. Auch wenn damit der ideelle Wert anstatt des ökonomischen gemeint ist, bringt der Filmemacher Jim Jarmusch weisere Ansichten folgendermaßen auf den Punkt:

Jarmusch 2004

Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light, and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is non-existent. And don't bother concealing your thievery; celebrate it if you feel like it. In any case, always remember what Jean-Luc Godard said: 'It's not where you take things from - it's where you take them to.'⁴⁸

Und somit kann gesagt werden, dass auch der hier vorliegende Text dazu beiträgt dieses Konzept zu zelebrieren. Vielleicht sollte man sich einfach nicht so viele Gedanken machen und sich die Frage nach Gestohlenem bei einer sich ins Detail bekennenden und als Hommage ausgerichteten Neuinterpretation im andersartigen Soundgewand gar nicht stellen. Ich habe niemandem etwas weggenommen, auch nichts ausgeborgt oder fahrlässig verstümmelt, sondern wohldurchdacht und eigentümlich transformiert und weiterentwickelt, ohne einem Original und seinen Schöpfern Schaden zuzufügen. Deshalb darf ich an dieser Stelle noch anmerken, dass ich anhand eines von mir produzierten Audiologos für einen großen Konzern am eigenen Leib erfahren durfte, dass Recht zum größten Teil Auslegungssache – im besten Fall mit dem Ziel einer Einigung aller Beteiligten – ist. Mein Anwalt nannte das *Recht in 3D*.

**ACHT (8),
in dem eine kurze Entstehungsgeschichte vorgetragen wird**

Ungeachtet meines oben formulierten Wunsches uneingeschränkt über dieses Werk verfügen zu können, wurde *The Triumph of Sound* in einer ersten Version am 10.12.2011 im Kuppelsaal der Technischen Universität Wien uraufgeführt. Diese erste Realisation entstand allerdings unter großem Zeitdruck, so dass ich mit der Hälfte des damals einstündigen Projektes überhaupt nicht zufrieden sein konnte. Die Begriffe des Müden Lärms und des „Teuflischen Geplerrs und Geleyers“⁴⁹ muss ich mir dazu

nach Johann Sebastian Bach

offenkundig eingestehen. Hin und wieder konnten nochmals Einzelteile zur Aufführung gebracht werden, die mir dann jedes Mal die gewünschte Wirkung erzielten – darunter meistens *Thunder's Chorus*. Dadurch erkannte ich das Potential des Werkes, so dass ich beschloss, es auf jeden Fall zu überarbeiten. Die Konzerterlebnisse kamen der Aufarbeitung sehr zugute, da man die Erfahrung mit einem Akusmonium im Studio so weit als möglich mitzudenken hat. Die Arbeit an der Revision war ein fürchterlicher Kraftakt und dauerte von 09.04.2014 bis 30.01.2016. Das nichtssagende Material ließ sich kaum in etwas Brauchbares verwandeln, so dass ein Großteil völlig neu zu schaffen war. *Many Death and Battle Tones* und *The Demon's Voice Accumulation* wurden gänzlich gestrichen, ihr Material aber teilweise anderweitig verwendet. *Army of the Immaterials* im Grunde ebenso, jedoch kam ein völlig neues Stück unter demselben Namen dazu. *The Comet's Ride* kam überhaupt neu hinzu. *Monowar/Holy War of Loudness* wurden voneinander getrennt, so dass zwei Einzelstücke daraus entstanden. Das neue *Monowar* hat allerdings mit dem alten fast nichts mehr gemeinsam. Der verbleibende Rest wurde überdacht und in detaillierter Form ausgearbeitet. Zwei- bzw. dreigeteilt und mit Untertiteln versehen wurden *Sound Storms the Walls* und *Holy War of Loudness*. *Thunder's Chorus*, *Winds in the Hall* und *Pleasurable Daze* wurden etwas gekürzt und abwechslungsreicher gestaltet. Eine Gegenüberstellung der beiden Fassungen kann der Vollständigkeit halber aufgelistet werden. Die Fassung von 2011 dümpelt gesichert in einem meiner Festplattenordner vor sich hin, sollte aber durchaus als vernichtet gelten.

Erstfassung 2011

Durata: ca. 60'00

1) Sound Storms The Walls	09'41
2) Army Of The Immaterials	04'58
3) Thunder's Chorus	08'30
4) Many Death And Battle Tones	08'23
5) Winds In The Hall	07'12
6) Pleasurable Daze	06'06
7) The Demon's Voice Accumulation	07'35
8) Monowar / Holy War Of Loudness	06'35

Neufassung 2016

Durata: ca. 53'30

1) Sound Storms The Walls	10'00
a) ... with Embodied Death Tones	
b) ... with Circling Rattle Demons	
2) The Comet's Ride	03'21
3) Thunder's Chorus	08'12
4) Pleasurable Daze	04'57
5) Winds In The Hall	06'52
6) Monowar	03'53
7) Army Of The Immaterials	06'25
8) Holy War Of Loudness	09'48
a) These Words	
b) .. NoW ..	
c) Return Of The Acousmonauts	

**NEUN (9),
worin ich einen resümierenden Rück- und Ausblick gebe,
der zusätzlich ein paar weitschweifende Gedanken bereit hält**

In all meinen bisherigen Musikproduktionen war ich stets darauf bedacht mit eigenem Klangmaterial zu arbeiten – d. h. es selbst zu komponieren, einzuspielen bzw. einspielen zu lassen oder sonst eigene Aufnahmen zu generieren und Field recordings jeglicher Art zu verwenden. Fremde Sounds, Samples oder kurze Zitate kommen darin nur äußerst selten vor. Deshalb war es für mich an der Zeit ein radikales Projekt zu realisieren, in dem ursprünglich absolut nichts von mir selbst stammt – nicht aus Mangel an Einfällen oder Bequemlichkeit und auch nicht aus der Sicht heraus, meine eigenen Aufnahmen wären nicht gut oder professionell genug. Vielmehr reizten mich alle oben beschriebenen Faktoren an diesem Werk, die sich im weitesten Sinn am Begriff der Metamorphose orientieren und sich mit Assimilation, Umgestaltung und Verwandlung bei gleichzeitiger Wechselbeziehung zwischen dem alten fremden und dem neugewonnenen eigenen Material auseinandersetzen. Denn sehr wohl wirkt meine Arbeit nun auf das Hören und die Wahrnehmung der originalen Manowar-Songs zurück und greift sogar die Besitzfrage von Klang auf. Interaktion intendiere ich aber vor allem auch dahingehend, dass Gegenständliches und Abstraktes wohl immer miteinander verschränkt bleiben werden. Dies scheint mir (mittlerweile) das primäre Anliegen meiner musikalischen Arbeit zu sein. Die Grenzen, wo die jeweiligen Entitäten beginnen und enden, sind weit offen, dynamisch und abhängig von vielerlei Faktoren – am ehesten wohl von der Bereitschaft eines Beobachters dies oder jenes eher für sich bevorzugen zu wollen. Auf verschiedenen Ebenen und durch unterschiedliche Blickwinkel habe ich versucht das aufzuzeigen.

Einerseits leben wir in einer extrem körperbetonten und materiell ausgelegten Gesellschaft. Andererseits wünscht sich diese Gesellschaft mehr und mehr abstrakten Gehalt in ihren Künsten bei gleichzeitiger Einbindung des Körpers. Erwähnt sei, dass beispielsweise in der (westlichen) Medizin und Chirurgie (zwei auf den ersten Blick ausschließlich körperorientierte Disziplinen) massive Fortschritte erzielt werden. Mit Nanotechnologien stoßen sie immer weiter in feinstoffliche Bereiche vor, die schon bald die Welt der Physik verlassen könnten. Wo beginnt der Körper, wo die Körperlichkeit? Vielleicht sollte man das einen Homöopathen fragen. Am Ende bleiben amorphe „Energiewirbel“⁵⁰ übrig, die uns zeigen, dass die Realität nichts Handfestes zu bieten hat. Dennoch klammern wir uns an die bittersüße Dualität von Body/Mind, Körper/Geist, Leib/Seele, materiell/immateriell, konkret/abstrakt, Inhalt/Gehalt, programmatisch/absolut, ikonisches Abbild/formlose Absicht, Schein/Sein, darstellend/ausdrückend, poetisch/autonom, kausal/spontan, mimetisch/archetypisch, diskret/kontinuierlich, hierarchisch/gleichwertig, archaisch/futuristisch, apollinisch/dionysisch, Wissenschaft/Kunst, etc. – und noch viel weiter getrieben sogar auch an Zeit/Raum. Da sie alle Verschiedenes implizieren, dürfen diese Begriffspaare natürlich weder synonym gedacht, noch als definitive Gegenteils-paare verstanden werden. Man soll sich nur bewusst sein, dass ihre Grenzen künstlich (= für ein Verstehen vereinfachend) und eben einer (sprachlichen) Begriffsabgrenzung dienlich sind.

vgl. Weiss o. J.: 7, 12

angelehnt an Werner Jauks „musikalisierten Alltag“, Jauk 2009

Falls es sie nun wirklich gibt, sind sie höchst durchlässig und jede Entität ist stets von der anderen durchdrungen. Mehr noch: So wie Programmmusik erst in unseren Köpfen entsteht, so erzeugt unser *Selbst-Bewusst-Sein* unsere materielle Realität, wo im

nach Eduard Hanslick

Grunde beides doch nur Schwingung ist. Im großen Karussell der Elemente habe ich Programmmusik nie abgelehnt und sie immer auch als „tönend bewegte Form“⁵¹ verstanden. Der Unterschied von außermusikalischen Bildern zu jenen psychologisch inneren ist zwar insofern nachvollziehbar, als den inneren gerne purer musikalischer Gehalt zugeschrieben wird, doch auch die äußere Welt gehorcht Spannungs- und Lösungsprinzipien, weshalb sie in dem Sinn ebenfalls und erst recht eine musikalisierte⁵² ist. Die Welt ist Klang postulierte Joachim Ernst Berendt. Klang ist immateriell und bleibt dennoch der physikalischen Welt verhaftet. Trotzdem oder gerade deswegen sprechen wir von Klangmaterial, das durch den Menschen mit Bedeutung aufgeladen werden kann. Dann ist es Klangobjekt. Töne sind Realien. Klangkörper schaffen Klangfiguren und diese dann Musik, die das Kunststück schafft, vieles zu sein. Die große Pendelbewegung der (Musik-)Geschichte zeigt, dass nach einer Phase „höchster Realität“⁵³ eine „Resemantisierung“⁵⁴ eintritt. Und so kann jede musikalische Epoche und jeder Stil zum Programm erhoben werden, wie kabarettistische Einlagen das oftmals sehr unterhaltsam demonstrieren. Aber auch im Ernst: Hier ein zitierter Tristan-Akkord, dort ein gefärbter Plugin-Sound – jedes Abstraktum, jedes wortlose (Lebens-)Zeichen kann konnotiert, konditioniert, erlernt, gedacht und als solches gehört und empfunden werden. Klanginstallationen setzen auf Sonifikation und versuchen oftmals „konkrete“ Daten akustisch „darzustellen“. Das Wetter wird vertont und ein Sonnenaufgang ist auch Teil der Sphärenmusik. Und ich sage es hier noch einmal: Die Futuristen erklärten den Lärm des Krieges für musikalisch relevant, was unweigerlich zur Dramatik führt. Hermann Nitsch wendet sich von der abstrakten Malerei ab und sagt, es geht nun wieder um die konkrete Substanz der Farbe. Dann ist seine Malerei nicht darstellend, aber körperlich, die dennoch Symbolik in sich trägt. Es ist ein Drehen und Wenden eines Weltmodells vor der eigenen Wahrnehmung, die an Fragen der Ästhetik gekoppelt ist. Ich erlaube mir innerhalb dieses ganzheitlichen Kosmos stets stufenlos hin und her zu switchen. „Meine“ Klangdämonen sind überall und treten auf unterschiedlichen Levels miteinander synchronistisch in Interaktion. Ihre Interdependenz besagt: Indem sie sich einer Programmatik nähern, entfernen sie sich von ihr. Indem sie sich vom Autonomen entfernen, nähern sie sich ihm an. Wahrscheinlich geschieht das nicht nur auf bloßen Kreisbahnen, sondern sie schrauben sich spiralartig durch das Sein. Mit *The Triumph of Sound* möchte ich einerseits eine „Kurze Geschichte“⁵⁵ des alles durchdringenden Klanges und andererseits eine der Dialektik aller oben erwähnten Elemente „erzählen“, die ihnen innewohnt – tosend, monumental, überbordend, abgefahren, auf den Raum einschlagend und Partikel splitternd. Das Vehikel dazu wird mir von der archaischen Kraft und der mystischen Energie in den futuristischen Fantasy-Gebilden des Heavy Metal bereitgestellt.

nach Stephen Hawking

Klangkörper schaffen Klangfiguren und diese dann Musik, die das Kunststück schafft, vieles zu sein. Die große Pendelbewegung der (Musik-)Geschichte zeigt, dass nach einer Phase „höchster Realität“⁵³ eine „Resemantisierung“⁵⁴ eintritt. Und so kann jede musikalische Epoche und jeder Stil zum Programm erhoben werden, wie kabarettistische Einlagen das oftmals sehr unterhaltsam demonstrieren. Aber auch im Ernst: Hier ein zitierter Tristan-Akkord, dort ein gefärbter Plugin-Sound – jedes Abstraktum, jedes wortlose (Lebens-)Zeichen kann konnotiert, konditioniert, erlernt, gedacht und als solches gehört und empfunden werden. Klanginstallationen setzen auf Sonifikation und versuchen oftmals „konkrete“ Daten akustisch „darzustellen“. Das Wetter wird vertont und ein Sonnenaufgang ist auch Teil der Sphärenmusik. Und ich sage es hier noch einmal: Die Futuristen erklärten den Lärm des Krieges für musikalisch relevant, was unweigerlich zur Dramatik führt. Hermann Nitsch wendet sich von der abstrakten Malerei ab und sagt, es geht nun wieder um die konkrete Substanz der Farbe. Dann ist seine Malerei nicht darstellend, aber körperlich, die dennoch Symbolik in sich trägt. Es ist ein Drehen und Wenden eines Weltmodells vor der eigenen Wahrnehmung, die an Fragen der Ästhetik gekoppelt ist. Ich erlaube mir innerhalb dieses ganzheitlichen Kosmos stets stufenlos hin und her zu switchen. „Meine“ Klangdämonen sind überall und treten auf unterschiedlichen Levels miteinander synchronistisch in Interaktion. Ihre Interdependenz besagt: Indem sie sich einer Programmatik nähern, entfernen sie sich von ihr. Indem sie sich vom Autonomen entfernen, nähern sie sich ihm an. Wahrscheinlich geschieht das nicht nur auf bloßen Kreisbahnen, sondern sie schrauben sich spiralartig durch das Sein. Mit *The Triumph of Sound* möchte ich einerseits eine „Kurze Geschichte“⁵⁵ des alles durchdringenden Klanges und andererseits eine der Dialektik aller oben erwähnten Elemente „erzählen“, die ihnen innewohnt – tosend, monumental, überbordend, abgefahren, auf den Raum einschlagend und Partikel splitternd. Das Vehikel dazu wird mir von der archaischen Kraft und der mystischen Energie in den futuristischen Fantasy-Gebilden des Heavy Metal bereitgestellt.

Webern 1960: 36

Schultz 2014: 34

Nitsch 2009: 1033 f.

Gesondert zu hinterfragen wäre für mich noch, warum gerade zu diesem Zeitpunkt und Lebensabschnitt solch ein Projekt von mir zu bewerkstelligen war, das mir durchaus selbst als Moloch mit wenig Atempausen gilt. Vage Vermutungen reichen nicht an einen analytischen Zugang heran, der meine Kompetenzen übersteigt. Daher muss ich das so belassen. Fest steht nur:

das bedürfnis nach dem exzess entsteht nicht nur durch komprimierte, verdrängte energien, die nach ausbruch verlangen und im falle eines triebdurchbruchs sich in den exzess bohren. die aus der natur nachdrängenden energien erzeugen von sich aus überdruck [sic].⁵⁶

**ZEHN (10),
in dem man sich bedankt, und wie man so schön sagt:
Acknowledgements**

Folgende Freundinnen und Freunde haben mich beim Verfassen dieses Textes, wie auch teilweise während der Produktion des Stücks unterstützend begleitet:

Gerhard Auer: Dynamic Range Analyse
(audiophiler Freelancer)

Isolde Bermann: Lektorat
(Institut für Sprachwissenschaft, Universität Graz)

Maria Erdinger: Beratung
(Institut für Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte
und Dirigieren, Kunstuniversität Graz)

Beate Flath: Beratung
(Institut für Kunst/Musik/Textil > Fach Musik, Universität Paderborn)

Wolfgang Renzl: Rechtsberatung
(Music Information Center Austria)

Stefan Warum: Mastering der Musikdateien
(Institut für Elektronische Musik und Akustik, Kunstuniversität Graz)

Der Tod meiner Mutter hat mich in den letzten Monaten sehr nachdenklich gemacht. Das Schreiben dieser Abhandlung stand unter diesem Einfluss. Sie wohnte im Dezember 2011 der ersten Aufführung von *The Triumph of Sound* bei und erfreute sich besonders der monumentalen Schlussequenz. An ihrem 70. Geburtstag beende ich diesen Text und widme ihn in lieber Erinnerung und inniger Verbundenheit Frau Hannelore Harrer (19.04.1947 – 01.09.2016).

Anmerkung inspiriert durch
Prince 1986

Wien, 19.04.2017, ... und es schneit ...⁵⁷

ELF (11)

listet die verwendeten Inspirations- und Literaturquellen auf

Bauckholt, Carola (2016): *Kommunikation zwischen disparatem Material*, in: *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video*, (Schott), Mainz, S. 84 – 85.

Bayle, François (2003): *L'image de son / Klangbilder, Technique de mon écoute / Technik meines Hörens*, in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003)*. Signale aus Köln 8, hg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder (=Signale aus Köln: Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 8), (LIT-Verlag), Münster, S. 35 – 159.

Bayle, François (2008): *Diabolus in Musica*, mit Jean-Christophe Thomas, Buch in zweisprachiger Ausführung mit DVD-ROM (Magison Vol. 19), Paris.

Berendt, Joachim-Ernst (2008): *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, (Traumzeit), Battweiler.

Borchmeyer, Dieter (1982): *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, (Reclam), Stuttgart, S. 102 – 125.

Black, Annesley (2015): *daneben*, in: *Zurück in die Gegenwart. Weltbezüge in Neuer Musik*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt – Bd. 55, (Schott), Mainz, S. 67.

Bregman, Albert S. (1994): *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, (First MIT Press), Massachusetts.

Chaker, Sarah (2014): *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands*, (Archiv der Jugendkulturen e. V.), Berlin.

Custodis, Michael (2009): *Manowar und das Erbe Richard Wagners*, in: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, S. 23 – 60, (transcript), Bielefeld.

Dhomont, Francis (2008): *Abstraktion und Gegenständlichkeit in meiner Musik*, in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog VI (2004–2006)*, hg. von Christoph von Blumröder und Marcus Erbe (=Signale aus Köln: Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 12), (Verlag Der Apfel), Wien.

Emons, Hans (2009): *Montage – Collage – Musik*, in: *Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft*, (Frank & Timme GmbH Verlag), Berlin, S. 74 – 79.

Goebel, Johannes (2006): *Computer : Musik : Ästhetik. Klang – Technologie – Sinn*, Aufsätze, Texte und Sendungen, (Schott), Mainz, S. 76.

Görne, Thomas (2017): *Sounddesign: Klang Wahrnehmung Emotion*, (Carl Hanser Verlag), München.

Gülke, Peter (2015): *Chiffre des erlösenden Aufatmens. Beethovens sechste Symphonie und ihre Schlüsse*, in: Österreichische Musikzeitschrift (Jahrgang 70/04|2015): *Aufhören! Vom Ende in der Musik*, hg. von Marion Diederichs-Lafite, (Hollitzer Verlag), S. 17 – 20.

Harrer, Gerhart (1975): *Das „Musikerlebnis“ im Griff des naturwissenschaftlichen Experiments*, in: *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, hg. von Gerhart Harrer, Stuttgart, S. 3 – 47.

Hiekel, Jörn Peter (2015): *Randständig oder zentral? Welt- und Gegenwartsbezüge in Musik*, in: *Zurück in die Gegenwart. Weltbezüge in Neuer Musik*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt – Bd. 55, (Schott), S. 67.

Jarmusch, Jim (2004): *MovieMaker Magazine #53 - Winter, January 22*.

Jauk, Werner (2009): *pop/music+medien/kunst. Der musikalisierte Alltag der digital culture* (=Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft, Bd. 15, hg. von Bernd Enders). Osnabrück: epOs.

Kämpf, Christian (2015): *Von Wassern und Winden*, in: *Geräusch – Das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*, hg. von Camille Hongler, Christoph Haffter und Silvan Moosmüller, (transcript), Bielefeld, S. 61.

Nitsch, Hermann (2009): *Das Sein. Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters*, in 3 Bänden, (Styria), Wien, S. 110, 191, 239, 288, 1033 f.

Russolo, Luigi (1916): *Die Kunst der Geräusche*, in: *Edition Neue Zeitschrift für Musik*, hg. von Rolf W. Stoll (2000), aus dem Italienischen von Owig DasGupta, (Schott), S. 5 – 22, 37 – 42.

Schafer, R. Murray (2010): *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, (Schott), Mainz, S. 434.

Schmidt, Bertram (1991): *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die Wiener klassische Musik*, (Königshausen & Neumann), Würzburg, S. 55, 63.

Schultz, Wolfgang-Andreas (2014): *Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege*, in: *Avantgarde – Trauma – Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, (Schott), S. 20 – 39.

Stockhausen, Karlheinz (2012): *Jahreskreis – Circle Of The Year. Immerwährender Kalender mit Stockhausen-Zitaten und -Abbildungen / Perpetual calendar with Stockhausen quotes and illustrations*, zweisprachige Ausführung, (Stockhausen-Verlag), Kürten, S. 225, 549.

Tschinkel, Christian (2008): *Perception of simultaneous auditive contents*, in: *Simultaneity: Temporal Structures and Observer Perspectives*, edited by Susie Vrobel, Otto E. Rössler, Terry Marks-Tarlow, (World Scientific), Singapore, S. 364 – 376.

Tschinkel, Christian (2013): *Pop – a Sustained Peak Experience* in: *Musik/Medien/Kunst, wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven*, hg. von Beate Flath, (Transcript), Bielefeld, S. 111 – 128.

Tschinkel, Christian (2014): *Popakusmatik 1.0*, in: *Überschreitungen I. Projektentwürfe und performative Beiträge*, hg. von Heimo Ranzenbacher, (Liquid Music), Judenburg, S. 132 – 148.

Ulrich, Thomas: *Anmerkungen zu Luzifer*, in: *Gedenkschrift für Stockhausen*, Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten 2008, S. 202 – 211.

Vande Gorne, Annette (2017): *Space, sound and acousmatic music: The heart of the research*, Skript im Zuge eines Workshops am ZKM Karlsruhe im Jänner 2017.

Webern, Anton (1960): *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, (Universal Edition), Wien, S. 36.

Weismüller, Christoph (2001): *Musik, Traum und Medien. Philosophie des musikdramatischen Gesamtkunstwerks. Ein medienphilosophischer Beitrag zu Richard Wagners öffentlicher Traumarbeit*, (Königshausen & Neumann), Würzburg, S. 162.

Werfel, Franz (1992): *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*, in: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von Knut Beck, (Fischer Taschenbuch Verlag, 6. Auflage 2010), Frankfurt am Main, S. 328.

Zemsauer, Christian (2013): *Wortschöpfungen für Zukünftiges in Franz Werfels „Stern der Ungeborenen“*, Wien, S. 118.

Internet-Quellen:

Dynamic Range Database (2014): www.dr.loudness-war.info [14.04.2017].

Musiques & Recherches (o. J.): *Ce qu'a vu le vent d'Est (d'après Debussy)*, in: <http://electrodoc.musiques-recherches.be/fr/w/5968/ce-qu-a-vu-le-vent-d-est-d-apres-debussy#sthash.p1aTNCNg.dpuf> [23.03.2017].

Weiss, Walter (o. J.): *Das Leib-Seele-Problem – bloße Spiegelfechtere. Ein Musterbeispiel falschen Denkens*, (Edition Va Bene), Wien: <http://www.vabene.at/html/weiss/Leib-Seele-Problem.pdf> [14.04.2017].

Sonstiges:

Prince (1986): *Sometimes It Snows in April*, in: *Parade* (Album), Paisley Park, (Warner Bros.).

Impressum:

Herausgegeben unter der Plattform ACOUSMONUMENTS.net, 2017
Satz und Layout vom Autor, v.1.4: 06/2017
Etwaiiges Zitieren bitte unter Kennzeichnung nach gängigem Procedere.