

# 108 EB

kammermusik für vier motoren und bedienungspersonal

wien, 15. juli 2004

aufführung im museumsquartier wien aus anlass des 15. todestages von herbert v. karajan auf historischen originalinstrumenten



**lawine\_torrèn**

presse information 5.1

dance\_theatre\_machines\_media

lawine torrèn © 04/04

hubert lepka

www.torren.at

## 108 EB

»kammermusik für vier motoren und bedienungspersonal« war vor 15 jahren der versuch mit vier nackten automotoren - an stahlseilen an die decke eines theatersaales gehängt - die »kunst der fuge« von johann sebastian bach zu intonieren. dieses unterfangen war in mehrerlei hinsicht skansalös:

es stellte vier tänzer, choreografen und ärzte auf die bühne, die in der folge lediglich die aufgaben von automechnikern vollführten.

es überforderte im ansinnen die musikalischen möglichkeiten der instrumente, der motoren.

es produzierte unerträglichen lärm und gestank zu zeiten der hochblüte des ökologischen fundamentalismus.

nichts an dieser arbeit schien »richtig« zu sein, vielmehr war alles falsch und gerade deshalb war 108 EB (übrigens nach dem geburtsjahr von Ettore Bugatti beziffert) ungeheuer aktuell.

heute ist es vielleicht schon ein museales stück. dass nicht mehr getanzt wird ist im minimalismus epidemische attitüde, musik mit motoren zu erzeugen war niemals neu und ökologischer fundamentalismus ist dem kathalysator und dem hollywood-hauptstrom gewichen. was bleibt übrig? reminiszenz vielleicht und das immer noch geile gefühl der penetranz explodierender kolben.



### vor 15 jahren,

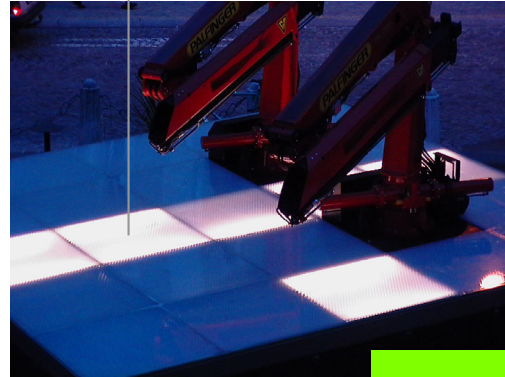
am 16. juli 1989 starb herbert von karajan in salzburg während der proben zu seiner letzten operninszenierung, »maskenball« von giuseppe verdi. soweit die annalen, der genaue hergang ist etwas komplizierter, denn die inszenierung besorgte john schlesinger und karajan kam in den letzten tagen zu den proben, um sich alles genau anzusehen und die musikalische einrichtung vorzunehmen. dabei entdeckte er auch, dass wir (ekke, beda und ich) ebenfalls an seinem werk arbeiteten. wir mimten hafenarbeiter, die vor begeisterung über den besuch könig gustavs an seilen sich aus dem zweiten stock der speicher mit blossen handschuhen abseilten. die beeindruckende scene liess den maestro die proben unterbrechen und er griff zum mikrophon: »was machen die da!« ein regieassistent eilte zu ihm und erklärte den fall. ausgebildete tänzer und bergsteiger, etc. pp. etwas weniger aufgeregt ertönte sodann aus dem plärrenden lautsprecher die eindringliche stimme karajans: »ja sind denn die überhaupt versichert?« erklärungsbedarf beim regieassistenten und wenig später, ende der probe. das war nicht weiter ungewöhnlich. ungewöhnlich war aber, dass die probe so nie mehr fortgesetzt wurde. karajan starb wenig später in seinem haus in salzburg. seine letzten öffentlichen worte waren an uns gerichtet und sie lauteten:

JA SIND DENN DIE ÜBERHAUPT VERSICHERT?

### mittlerweile

lässt sich diese frage mit ja beantworten. damals hingegen arbeiteten wir neben den proben zum maskenball gerade an einem »theaterexperiment« der scene salzburg, das in der stadt manch gerüchte aufkeimen liess. wir hängten vier automotoren an langen, einzelnen stahlseilen in die ehemals erzbischöflichen hofstallungen, montierten auspuff und krümmer ab, kühler und weber-doppevergaser an und versuchten nun mit diesen feuerspeienden monstren bachs kunst der fuge, contrapunctus 1, zu intonieren - nein, besser: zu reiten. mit bescheidenem erfolg, was die erkennbarkeit des stücks betraf, mit durchschlagendem jedoch hinsichtlich der entwickelten lautstärke und intensität des hörerlebnisses. noch in den ziehenden rauchschwaden der auspuffgase griff beda zur sprühdose und malte wider besseres wissen an die wand des gerade in ein normales theater umgewidmeten theaterabenteuerspielplatzes petersbrunnhof: KARAJAN LEBT, DIESES HAUS STIRBT.

der soundtrack dieses nicht-tanz-stückes bestand von



nun an aus teilen der totenmesse für herbert v. karajan. eigentlich ging es uns aber um ganz etwas anderes, nämlich um das genuine verhältnis von tanz und musik, dass musik bewegung braucht, um hervorgebracht zu werden, um täuschungen über größe, geschwindigkeit, kraft und gefahr, sex, männlichkeit. der tanz war dabei vollkommen auf die hervorbringung der musikalischen struktur reduziert, jede darstellung wurde vermieden.

### am nullpunkt, viel zu früh.

wir befanden uns quasi zwischen dem oberen totpunkt »OT« und dem zündzeitpunkt 3° davor, in jenem infernalischen brand- und druckszenario des explodierenden kolbens. wir inszenierten gemischaufbereitung, ansaugung, gasatmung und auslass schlecht verbrannter benzin-luftgemische mit beimengungen von äther und rhizinusöl. manchmal auch gebrochene 300° nockenwellen, überkochende kühlssysteme, synchrone drosselklappen und versehentlich in brand geratene motorblöcke. alles in allem eine »unüberschaubare anordnung von drähten und schläuchen«, wie es die verständnislose erstrezensentin heide lexe in den salzburger nachrichten nannte.

### was bleibt bestehen?

von dem vielen, was damals, vor 15 jahren, einer avantgarde-theater-ewigkeit, in unseren essayistischen randnotizen auf den ölverschmierten abendzetteln der renault fabrik in nordfrankreich, der grachtenpumpstation in amsterdam, der lagerhallen-kirche in vilnius und wo sonst noch überall stand, habe ich hier ein paar passagen ausgewählt, die mir nach wie vor sinnvoll erscheinen:

### musik und tanz

Generell stehen Musik und Tanz in einem untrennbaren Verhältnis. Prämisse jeder Arbeit mit Musik und Bewegung ist die elementare Beziehung dieser beiden Elemente: historisch betrachtet und ohne die Systematik von Musik aus dem Auge zu verlieren, ist sie aus akustischen Kommunikationssystemen von Menschen im Tier-Mensch-Übergang entstanden, und diese Kommunikationssysteme berufen sich auf unmittelbare Beziehungen zwischen Tätigkeiten und Zuständen und den damit notwendig und/oder stereotyp verbundenen akustischen Gebilden. Ähnliches läßt sich über Tanz und Bewegung sagen: neben den physi-

kalischen Möglichkeiten und Voraussetzungen spielt die Bedeutung von Bewegungen als Kommunikationseinheiten die entscheidende Rolle. Aber warum bleiben Bewegungsausdruck und akustischer Ausdruck nicht allein auf der Ebene der Gesten und der Sprache; warum werden sie historisch gesehen zu Tanz und Musik? Die einzige plausible Erklärung liegt in der Rolle, die sie im Paarungsverhalten von Menschen und deren tierischen Vorfahren spielen. Sie sind aus einem selektiven Merkmal (gestische und akustische Kommunikation) durch sexuelle Auswahl sich herausentwickelnde, völlig unnütze, aber bevorzugte Eigenschaften. Darin liegt vermutlich der Grund für ihre enge Verbindung und die gemeinsame Lesbarkeit. Wir musizieren und wir tanzen historisch gesehen aus rein sexuellen Gründen.

### ästhetisierung

Beinahe jede Ästhetik entwickelt sich auf ähnliche Art und Weise: die unmittelbare Aneignung der Natur im Produktionsprozeß schöpft unablässig Materialien, die ohne jeden erkennbaren Wert für die Lebenssicherung einem Ästhetisierungsprozeß unterliegen. Dies vollzieht sich sowohl hinter dem Rücken der Produzenten, als auch hinter dem der Schöpfer der Ästhetik. Unwillkürlich und unaufhaltsam rafft unsere ästhetische Gier die ephemeren Dinge der nützlichen Welt in den Sack der Kunst. Das Muster, welches dahinter steckt ist dasselbe wie beim Specht, dessen Klopfen auf den Ast sich von der Suche nach Maden durch Ästhetisierung (Erhöhung der Frequenz, Benutzung von Resonanzkörpern) zum Paarungsruf entwickelt.



## musik als indikator von bewegung

In der Motorenmusik ist das Verhältnis Tanz und Musik anders definiert. Die Musik entsteht durch die Bewegung und die Bewegung findet zu einer Musik statt, die sie selbst erzeugt. Diese elementare Beziehung geht auf eine Überlegung von Kubelka zurück:

Musik, Klang und Geräusch indizieren für das Ohr unbedingt eine Bewegung irgendeiner Art. Genauer gesagt nicht irgendeiner Art, sondern das Ohr kann selbst die Art der Bewegung, den Ort, das Tempo, ja den gesamten Charakter wahrnehmen.

Neben den kulturell - emotionalen Aspekten der Musik

ist sie immer auch der Indikator einer Bewegung. Neben dem emotionalen und bewegungsästhetischen Gehalt des Tanzes erzeugt dieser - oft ohne es zu wollen und unweigerlich - Geräusche: durch Schritte, Atmen und mannigfaltige sonstige Klangquellen. Die Struktur des Tanzes bildet sich somit auch in der damit erzeugten Geräuschmusik ab.

## resonanz

In der äußeren Wirklichkeit ist die Unterscheidung von Bewegung und Ton wesentlich schwieriger, als vermittelt der Arten ihrer menschlichen Wahrnehmung, Hören und Sehen. Jedes Musikinstrument ist im exakt gleichen Maße Bewegung wie es Klang ist. Dies ist das Verhältnis der Resonanz. Jedes Theater arbeitet mit einer Art dramaturgischer Resonanzen, einer weiteren Verflechtung von Bewegung und bereits transformierter Bewegung in Form von Geräusch und/oder Musik, zusammen mit emotionalen Entwicklungen und Amplituden. So ist also jedes Tanz- oder Musikstück ein kompliziertes Geflecht von Schwingungen, von Aufschaukelung und Gegenkopplung auf Interferenzflächen.

## täuschungen

Es gilt dieser Zusammenhang wahrscheinlich in nur begrenztem Maß für elektronisch wiedergegebene Musik, zumal es kein menschliches Organ gibt, das die vermittelnde Tätigkeit der Elektronen adäquat empfinden lassen könnte. Doch wäre es falsch in diesem Fall von einer Täuschung zu sprechen. Jedes gute Musikinstrument täuscht, indem es ein geringes Maß an Bewegung in großen Klang umsetzt.



## dynamische gasatmung

Diese Täuschungen haben ihre Ursache im Verhältnis der Resonanz, wie im Verhältnis von Tanz und Musik. Die Motoren sind so laut, weil sie im Takt ihrer eigenen Resonanzen atmen. Ihre mechanische Kraft steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihrer Lautstärke. Insbesondere bei Rennmotoren befinden sich im Überschneidungszeitraum (Oberer Totpunkt nach Arbeitstakt und Ausstoß des verbrannten Gemisches) sowohl Einlaß- als auch Auslaßventil in geöffnetem Zustand. In einem stationären Zustand des Motors könnten die Abgase also sowohl durch den Einlaß- wie auch den Auslaßkanal entweichen. Analoges gilt für die beginnende Ansaugung des frischen Gemisches. Bei laufendem Motor jedoch befindet sich die gesamte Gasmenge in linearer Bewegung von Gemischaufbereitung Richtung Auslaßkrümmer und evtl. Auspuff. Dieser linearen Bewegung sind Gasschwingungen im Takt der Verbrennungsereignisse überlagert. Eine optimale Abstimmung der damit verbundenen unterschiedlichen Druckverhältnisse garantiert im Überschneidungszeitraum eine Entleerung des Brennraumes und zusätzliche Füllung mit Frischgas. Diese dynamische Gasatmung des Motors steht in klarer Beziehung zu seiner Lautstärke wie zu seiner Kraft.

## motoren sind körperteile

Auf der zweiten Ebene verleiht die Motorenmusik unserer begrenzten Motorik als Darsteller Rasanz. Sie steht auch hier in einem Resonanzverhältnis zu unserer Bewegung.

Dies ist einer der Gründe, warum die Motoren nicht nur eine Metapher sind für die Bewegung der Männer in der Welt, für unsere Geschlechtlichkeit, sondern ein außerhalb des Körpers verlagertes Teil davon.

Wer etwa gegen die "Ästhetik und Erotik" des Autos anrenne, werde immer wieder kläglich scheitern: "Der umweltfreundliche Verkehr wird solange eine Vernunftidee bleiben, bis es ihm gelingt, die triebdynamischen Reizqualitäten des Automobils mit in die Alternativen hinüberzunehmen".



## evolutionäres design

Motoren sind niemals wirklich auf dem Reißbrett konstruiert worden, sie sind in der heutigen Form das Ergebnis eines jahrhundertlangen try-and-error Prozesses. Diese chaotische Entwicklung einer Maschine ähnelt den Mechanismen der Evolution: zum Erfordernis der Leistungsfähigkeit kommt jenes der Attraktivität im Rahmen der sexuellen Auswahl. Sobald sich Motoren zu Attributen männlicher Stärke entwickeln - und dies müssen sie aufgrund ihrer symbolischen Dichte ganz zwangsläufig - unterliegt ihre weitere Entwicklung einem Anpassungsdruck im Hinblick auf ihre Eignung als Signal im Paarungsverhalten. Das heißt ihre technischen Qualifikationen werden nicht mehr nur nach Leistungskriterien im herkömmlichen Sinn beurteilt, sondern sie werden entwickelt, konsumiert und betrachtet als Informationsträger und Attraktionsmerkmal im sexuellen Auswahlprozeß. So gehen Motoren historisch gesehen denselben Weg wie Tanz und Musik.

© 1989

© 2004 hubert lepka, lawine torrèn

## mitwirkende

Ekke Hager  
Hubert Lepka  
Ludwig Lepka/Tom Hanslmaier  
Beda Percht

## lichtdesign

Thomas Hinterberger

## motoren tuning

Eugen Seethaler  
Sigfried Widerin

## motoren/instrumente

BMW 2002 ti  
BMW 1802  
Alfa Romeo Giulietta 1,6  
Alfa Romeo Sprint ti

**lawine\_torrèn**  
dance\_theatre\_machines\_media

hubert lepka  
rauschergut  
a-5411 oberalm

tel +43-6245-82983  
mobil +43-664-2100991  
email lawine@torren.at

www.torren.at