



partisanen

SARDH

[Industrial-Muzak]

partisanen 10

Almanach für Unangepasste



EDITORIAL

VERTOVISM:WORLDWIDWORKnoise

VERTOVISM:WORLDWIDWORKnoise startete als Projekt im Januar 2019. Es besteht aus einer Wort-Klang-Komposition des **AGGREGATnEUROPA**, den Ausstellungen von Lihie Talmor Adami, Annemarie Schwarzenbach und Jan Oelker in der Galerie *nEUROPA* Dresden (siehe Einzelkataloge *MAGnEUROPA*) und dem nun vorliegenden Almanach *partisanen 10*.

VERTOVISM:WORLDWIDWORKnoise ist inspiriert von den Arbeiten des sowjetischen Filmemachers und Field-Recording-Pioniers Dsiga Wertow. Sein Film „Enthusiasm“ aus dem Jahr 1930 ist eine avantgardistische Dokumentation der Arbeit in den Kohlegruben, Stahlwerken und auf den Feldern des Donbas. Er besiegelte das Ende der Ära des Stummfilms und des frühen Tonfilms mit seiner rein illustrierenden Begleitmusik. Erstmals überhaupt wurden Originalgeräusche von Maschinen in die Komposition einer Filmmusik einbezogen.

Arbeitsklänge bilden das Ausgangsmaterial bei **VERTOVISM:WORLDWIDWORKnoise**. Nach einem internationalen Aufruf, diverse Smartphone-Aufnahmen einzusenden, erreichten uns über 30 Field-Recordings. Leise Naturaufnahmen, das Rauschen eines Computerarbeitsplatzes, die Geschäftigkeit eines Beratungszentrums, das Lärmen von Fließbändern und Schleifmaschinen u. a. Daraus entstand auf www.radio-neuropa.net eine kleine dokumentierte Arbeits-Klang-Welt-Karte.

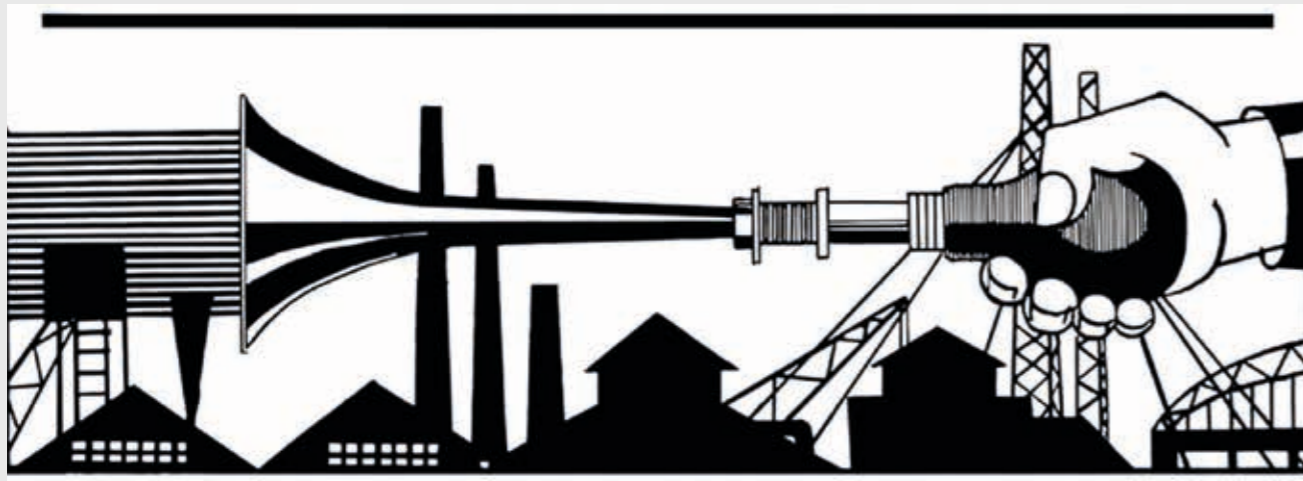
Das Kernstück des Projektes ist jedoch die Komposition des **AGGREGATnEUROPA**, uraufgeführt als Mehrkanal-Klang-Installation auf dem **Morphonic Lab XVIII 2019** vertrieben aus dem barocken Palais im Großen Garten Dresdens in die „Tante JU“, einem bedeutenden internationalen Festival für experimentelle Musik, Performance und Kunst. Durch die dramaturgische Verarbeitung der 30 Field-Recordings vereint die Komposition den immer wiederkehrenden Rhythmus der Arbeit mit seiner hypnotischen Wirkung, dem monotonen Lärm, dem der Mensch selbstverursacht und gesteuert ausgeliefert ist, das permanente Grundrauschen und die spontanen Ausfälle, die Melodien und sogar vereinzelt zarte Klänge. Eine zusätzliche Struktur erhält die Komposition durch internationale mehrsprachige Spoken-Poetry, von Dresdner*innen ausgewählt und gesprochen in ihrer Herkunftssprache. Klang und Rhythmus von Sprache fügen sich in die Arbeitsklangwelten, sie werden sogar zum unersetzlichen Teil, sind sie doch auch wie Arbeit allgegenwärtig. Die aufgenommenen Sprachen unterstreichen zudem nochmals die Internationalität des Projekts. Die Komposition behält einen offenen Charakter, sie ist dehnbar. Sie ist wiederzufinden auf Streaming-Diensten und Ausstellungen in 2020. Das Almanach *partisanen 10* beschließt 2019 **VERTOVISM:WORLDWIDWORKnoise**. Holger Wendland gibt mit seinem Essay eine

Einführung in das Schaffen der sowjetischen Avantgarden, die sich mit der Erforschung von Geräuschen, Klang und Musik beschäftigten und diverse Sound-Maschinen erfanden, vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis Ende der 1930-Jahre. Eine Auseinandersetzung mit elektronischer und elektroakustischer Musik kann demnach niemals erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnen. Die Belege finden sich im Text. Große technische und gesellschaftliche Umbrüche fanden so einen Widerhall in Kunst und Musik.

Das **morphonische Labor XVIII**, welches dem Phänomen „Menschstimmegesang“ mit ausgewählten internationalen Vocal-Künstlern in kontrastreichen Spannungsbögen von klassisch bis experimental, von sanft bis expressiv gewidmet ist, beleuchtet ein Bildteil von Frank Böhm und Andreas Kittelmann.

SARDH, die Dresdner Industrial Legende, eine Band, die aus der Künstler-Szene heraus entstanden ist und bei Gründung mit „gemalten Klängen“ überschüssige, situative, unbändige Energie in andere Kanäle fernab der Leinwand ableitete, feierte 2019 in „aller Stille“, hier sei bescheiden nur auf das Konzert mit der Ambient-Legende Hans Joachim Roedelius hingewiesen, ihr 30-jähriges Bestehen. *partisanen 10* widmet sich diesem Jubiläum.

Robert Zeißig



„Elektro-Saiten bis ins Zentrum der Erde“

Bei der Geburt der Avantgarde, dem Aufkommen der futuristischen Strömungen aller Couleur im gesamten russischen Imperium, verliefen die Grabenkämpfe nicht sehr harmonisch, nicht sehr abgeklärt. Alle Akteure droschen verbal und schriftlich aufeinander ein. Der Zeitgenosse Fedor Stepun war ein wohlwollender Chronist, obwohl er aus dem Lager kam, welches die damaligen Neutöner auf das Heftigste anfeindeten: „In metrisch äußerst raffinierten Versen warf der Genosse Majakowski der bolschewistischen Regierung vor, daß sie nur das russische Bürgertum und die Weißgardisten an die Wand stelle, die Bilder eines Raffael und die Gedichte Puschkins aber unbegreiflich verschone.“

oder

„Es war wohl nicht sein Ernst, wenn der skandalös bekannte Dichtermaler David Burljuk den andächtig lauschenden Damen versicherte, daß er leider nicht sie liebe, sondern ausschließlich ‚schwängere Männer‘. Ebenso war es wohl von

Alexei Krutschonych nicht ernst gemeint, wenn er befrackten ‚Pharmazeuten‘ ... wie man die Vertreter der geldspendenden Bourgeoisie nannte, seine Verse ins Gesicht schrie:

„Ich schwitz im Pelz,
Der stinkt nach Hund.
Ich fress' und werde
Kugelrund.“

Alles das war natürlich nur eine dichterische Variante jener bunten Pierrotjacken und schwarzen Zylinder, in denen die Propheten der neuen Kunst mit angemalten Gesichtern auf den Straßen von Moskau und Petersburg erschienen. Nichtsdestoweniger muß man erkennen, daß hinter diesem ausgemalten Wirrwarr und trunkenen Irrsinn sich sehr wesentliche psychische und soziale Realitäten verbargen. Genau gesehen war ja das eigentliche Thema aller Sorten von Futuristen der erbitterte Kampf gegen den Platonismus in der Kunst und damit auch gegen den russischen, in der Lyrik von Solowjow beginnenden Symbolismus.“



Ljubow Popowa, Illustration für das Magazin *Musikalnaja Nowinka*, Lithographie, 1922 (links)

Michail Matjuschin, Wladimir Majakowski, Alexei Krutschonych, Photographie 1914 (rechts)

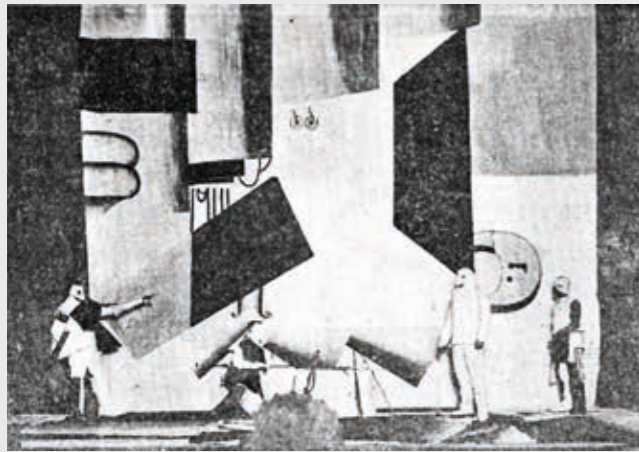
Andere Akteure des sogenannten Silbernen Zeitalters schlugen ihrerseits zurück. „Die geachteten Professoren des Symbolismus, vor allem Blok und sein Widersacher Wjatscheslaw Iwanow, ritten staubaufwirbelnde Turniere.“ (Johannes von Günther „Ein Leben im Ostwind“) Und nicht müde werdend deklamierten die Gegner in einem maßgeblichen Dekret „Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ (Moskau Dez. 1912, Burljuk, Krutschonych, Majakowski, Chlebnikow): „All diese Maxim Gorkis, Kuprins, Bloks, Sologubs, Awertschenkos, Remisows, Tschornys, Kusmins, Bunins u.a. u.a. brauchen nur eine Datscha am Fluss. Solch eine Auszeichnung gibt das Schicksal Schneidern.“

Die Unterzeichner dieses Manifests gehörten zu den radikalsten Futuristen in der vorrevolutionären Zeit in Russland.

„Seinen Kulminationspunkt erreichte der russische Futurismus 1913 mit den Inszenierungen der Oper/Opernparodie ‚Sieg über die Sonne‘, [Libretto: Krutschonych, Prolog: Chlebnikow, Musik: Matjuschin (Maler, Komponist und

Theoretiker, eine zentrale Figur des russischen Kubofuturismus), Bühnenbild und Kostüme: Kasimir Malewitsch] ...“ „Welimir Chlebnikow und Alexei Krutschonych sind die bekanntesten Vertreter dieser im Russischen ‚заумь‘ (zá-um', etwa: Sprache jenseits des Verstandes) genannten Kunstsprache.“ (Thomas Keith) Diese Sprachexperimente mit Lautgedichten, die Krutschonych 1918/19 in Tiflis mit Iliaszd (Ilja Sdanewitsch) in der Dada-Gruppe 41° auf einer ähnlicher Ebene weiterführte, sind nicht nur „grundsätzlich (eine) andere Art des Weltzugangs und der Welterfassung“, sie sind vor allem auch radikale Wortmusik: Laut, Klang und Geräusch.

Majakowski: „Wort gegen Rhythmus (musikalisch, konventionellen)“, Krutschonych erklärt alle Vokale zur WELTALLSPRACHE und: „Wir haben das Objekt zerstückelt!“ Im Namen dieser neuen Töne und Rhythmen zerschlugen diese beiden alle gesicherten geistigen Werte: Dostojewski, Tolstoi, Puschkin, Lermontow und Rafael stehen hier beispielhaft. Selbst Gottfried Benns skandalumwitterter Erstling findet keine Gnade



(so scheint es, die Allegorie ist einfach zu gut): „Morgue – das ist etwas Lächerliches und erinnert an einen fetten Deutschen mit Bier ...“ Provokationen, Skandale und obendrein Publikumsbeschimpfungen waren en vogue und so erregte auch die Aufführung des futuristischen Spektakels „Sieg über die Sonne“ überwiegend Ablehnung und Unverständnis im Auditorium. Die Kritikerzunft verriss die Oper. Die Akteure allerdings verbuchten all diese Verrisse als Erfolg, als Triumph. Krutschonych behauptete sogar: „Es gab nur unaufgeklärte, primitive, wenn nicht vulgäre Beschimpfungen, welche einzig die Unbedarftheit ihrer Autoren enthüllten.“ Der Handlungsrahmen, die Sonne soll von Erdbewohnern mittels moderner Technik und Flugmaschinen gefangen genommen und in einen Betonbunker eingesperrt werden, zeugt von einem formalen Bruch, mit all dem, was die Sonne symbolisch verkörpert: „... das transzendente Urbild des Lichtes“ (Pseudo Dionysos Areopagita) zu sein, der Logos schlechthin, um einzig und allein den schwarzen Göttern der Dunkelheit zu huldigen.

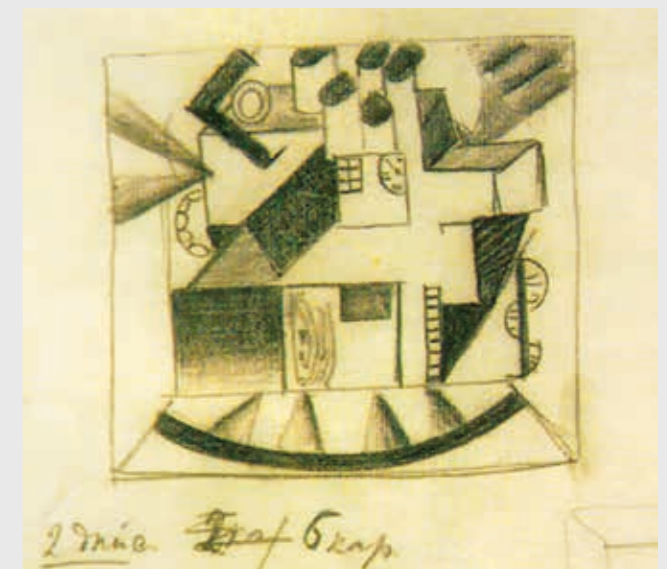


Zwei zeitgenössische Photographien von der Aufführung der Oper „Sieg über die Sonne“ vermitteln einen visuellen authentischen Eindruck von Bühnenbild und Kostümen, die Scheinwerfern und sonstigen Lichteffekten ausgesetzt waren

Zwei Entwürfe für Kostüme und ein Entwurf Hintergrundprospekt für den 2. Akt, 6. Szene von Kasimir Malewitsch (rechts)

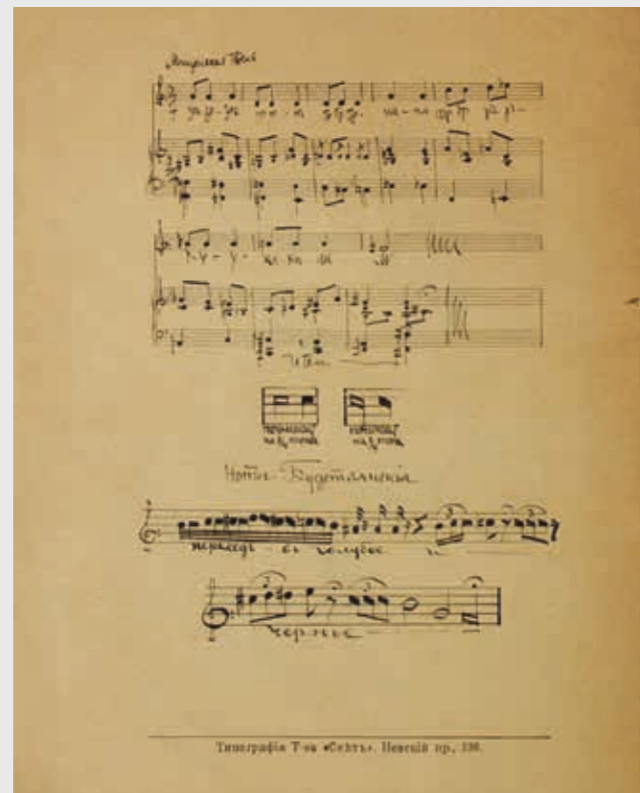


Kasimir Malewitsch entwarf für das Stück Kostüme aus Draht und Pappe, die die Bewegungsabläufe der Akteure reduzierten. Mit den Bühnenbildern allerdings hatte er die Welt der Perspektive und der illustrierenden Dekorationen zerbrochen. Mittels kubofuturistischer Darstellung bemalte er lediglich Hintergrundprospekte, die den zwei Jahre später sich entwickelten Suprematismus erahnen ließen. Der Maler und Musiker Michail Matjuschin kreierte für die Oper die genreübergreifende Synthese, das Verschmelzen von Bild- und Tonidee, Text und eingebauten Geräuschen, deren gesamte Spannweite der damaligen Aufzeichnungsmöglichkeiten wegen nicht rekonstruiert





werden konnte. Die kompositorische Grundlage für den am Konservatorium ausgebildeten ehemaligen Violinisten des Petersburger Hof-Orchesters, bestand aus sogenannten Viertelton-Intervallen, gekoppelt mit Propeller- und Maschinengeräuschen, Kanonendonner und anderer NOISES. Er arbeitete mit einem präparierten Klavier anstelle eines Orchesters und absichtliches falsches Singen und die sprachliche Nachahmung von außersprachlichen Schallereignissen (Onomatopoesie) verdichteten das Klangbild. Während Chlebnikow, Krutschonych (auf der documenta 8 1987 wurden Aufnahmen von ihm im Rahmen der „Archäologie der akustischen Kunst 1: Radiofonia Futurista“ als



offizieller Ausstellungsbeitrag aufgeführt) und der über alles erhabene Malewitsch zum gesicherten Bildungs- und Museums-Gut gehören, bezeichnen bis heute noch einige Kunstkritiker Matjuschins Klang-Kunst-Werk abwertend mit den Begriffen Pseudo-Musik, Kakophonie, Dilettantismus, obwohl sie dieses niemals gehört haben (neue Theater-Interpretationen natürlich ausgeschlossen). Auch existierten bis heute nur Kompositions-Fragmente für Gesang und Klavier (angeblich wurde eine vollständige Partitur gefunden). Mitunter beobachte ich, dass Kritiker, die mit erhabenen Gefühlen von zá-um', vom Sinn im Unsinn DADAs, vom NICHTS und allen wie auch immer garteten neuen oder



sich wiederholenden Spielarten in der bildenden Kunst angezogen, musikalisch eher im gesicherten Mainstream (Klassik, Jazz, Rock, Pop) beheimatet sind (nichts dagegen!) und somit diese Sound-Experimente in ihren Folgen für die weitere Entwicklung bestimmter Musikrichtungen nicht richtig einschätzen bzw. Pseudo-Musik, Kakophonie und Dilettantismus als Terminus, die sie ja im Farb- und Formenklang bei Art brut, in Gugging, bei Louis Soutter etc. übertragen geradezu frenetisch feiern, in eine andere positive Richtung der Argumentation drehen könnten. Das ehemalige Wohnhaus von Michail Matjuschin und Elena Guro (seiner ersten, früh verstorbenen Frau, eine deswegen oft unterschätzte

Malerin und Dichterin), und seiner dritten Frau Olga Konstantinowna beherbergt gegenwärtig das Avantgarde-Museum in Sankt Petersburg als Abteilung des Staatlichen Historischen Museums. Das Haus wurde nach einer Rekonstruktion 2006 eröffnet und präsentiert mannigfaltige Erinnerungsstücke, Zeichnungen und Gemälde der St. Petersburger Avantgardekunst der 1920er- bis 1930er-Jahre.

*Partiturfragmente für Gesang und Klavier
der Oper „Sieg über die Sonne“ (links)*

*Matjuschin Haus, St. Petersburg, Prof.-Popowa-Straße 10
Photographie M. Nesima (rechts)*

Matjuschin (1861–1934) arbeitete von 1921 bis 1923 im Museum für künstlerische Kultur in der Abteilung für „Wissenschaftliche Erforschung der organischen Kunst“, die er ab 1923 leitete und 1924 weiterführte im „Staatlichen Institut für künstlerische Kultur – GINChUK“, an dem auch sein Freund Malewitsch lehrte. Er entwickelte mit Schülern seine „Theorie des erweiterten Sehens – ZOR-VED“ (rus. Зрение + Ведание, Sehen + Verständnis) der Interaktion von Licht, Farbe, Ton und Raum weiter, auf der Grundlage: „Die wertvollste Gabe für einen Menschen und einen Künstler ist die Erkenntnis des Raums“ (Matjuschin, Manifest „Keine Kunst, sondern das Leben“, Sankt Petersburg, 1923).

Die Aktivierung der Gehirnenergie bei gleichzeitiger Wahrnehmung der Natur im vollen Kreisumfang 360° standen bei den Übungen des ZOR-VED-Systems und somit bei der Entwicklung der Fähigkeiten zur synchronen Beobachtung im Vordergrund. Matjuschin suchte nach einer neuen räumlichen Dimension, die er, vom Bewusstsein geschaffen, „vierte Vertikale“ nennt.

Seine Schüler dokumentierten akribisch tabellarisch die wahrzunehmenden Abweichungen der Form eines Objektes bei dessen Farbveränderungen. In den Grenzbereichen von Philosophie, Psychologie, Neurologie und sogar der Quantenphysik arbeitend, entdeckte er, dass das zu betrachtende Objekt im Raum als Abbild nicht nur durch die kognitiven Fähigkeiten des Sehenden determiniert ist.

In etlichen privaten Kolloquien hatte sich Matjuschin grenzüberschreitend simultan mit Malerei, Lichteffekten und Tönen beschäftigt.



*Kasimir Malewitsch am 21. Mai 1927 in Berlin,
Photographie mit Grüßen an seine Mutter*

Die formalen Ergebnisse der russischen Avantgarden vor und nach der Oktoberrevolution und deren Einfluss auf die künstlerischen Eliten der westlichen Kunst sind unbestritten. Aber mitunter spielen bei diesen Eliten und deren Institutionen noch andere Aspekte bei der Bewertung und Verarbeitung eine Rolle. Da 100 Jahre BAUHAUS allerorten in Museen, Institutionen, bei der Kunstkritik und im Feuilleton geradezu zelebriert werden, sei hier nur eine Episode von

Noemi Smolik aus der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ (FAZ) erwähnt, die Kasimir Malewitschs Teilnahme an der Großen Berliner Kunstausstellung mit 70 Werken im eigenen Saal und seine Reise nach Dessau mit lediglich einem unterkühlten Empfang bei Walter Gropius beschreibt: „Wegen all dieser Schwierigkeiten (er stand in der Sowjetunion auf der Abschlusliste a.d.V.) konnte Malewitsch es kaum erwarten, seine – wie er glaubte – Gesinnungsgenossen in Dessau zu treffen. Er nahm sogar Lehrtafeln von sich und seinem Freund, dem Maler und Komponisten Michail Matjuschin mit, ging er doch davon aus, dass ihm die Gelegenheit geboten werde, den Suprematismus und die mit ihm verbundene Lehrmethode an der Bauhausschule vorstellen zu können. Als er jedoch in Begleitung des polnischen Kunstkritikers Tadeusz Peiper am 7. April 1927 in Dessau zum verabredeten Termin eintraf, musste er mit großer Verblüffung feststellen, dass die meisten Bauhäusler einen Tag vorher in die Semesterferien gereist waren. Aber waren sie wirklich verreist? Und warum hatte man den Termin in die Ferienzeit gelegt?“ Allemal interessant ist es, dass der Suprematist Malewitsch Gropius auch die Methode seines Freundes Matjuschin präsentieren wollte.

Das Aufeinanderprallen von Raum, Licht, Farbe und Ton, das performative Element von NOISES (Lärm inbegriffen) und Sound-Maschinen, von radikalen Technologien, anarchischen und kreativen Netzwerken und sogar staatlichen Instituten auf die Gestaltung und Erforschung von Sounds und die eher unbekanntem Experimente von elektronischer Musik ab den 1920er-Jahren

in der Sowjetunion werden dem geneigten Leser im Weiteren einige Einblicke in diese Materie vermitteln.

So sei hier vom tragischen Leben und Wirken des Poeten Igor Terentjew, 1887 in Pawlograd geboren, der Klangforschung in den Grenzbereichen von Musik, Kunst und Sprache betrieb, berichtet. Nach einer Ausbildung der Jurisprudenz in Charkow und Moskau heiratete er 1916, zog 1918 mit seiner Frau nach Tiflis und trat der schon erwähnten Dada-Gruppe 41° von Ilja Sdanewitsch (Iliazd) und Alexei Krutschonych bei.



Igor Terentjew, Selbstportrait, 1920

Am „Staatlichen Institut für künstlerische Kultur – GINChUK“, zu deren Mitarbeitern Malewitsch, Matjuschin, Tatlin und Suetin gehörten, ernannte man ihn 1923 zum Leiter der „Phonologischen Abteilung“. Die Entwicklungen neuer poetischer Formen, der visuellen und der Klangpoesie als Grundlage für intermediale Kompositionen, hatten dabei Priorität. Untersuchungen zu

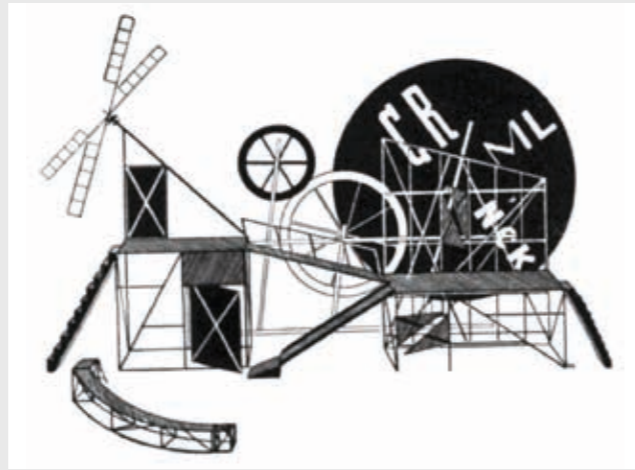
Synergien zwischen Neuer Musik, abstrakter Kunst und rekonstruierten Sprachen aller Coleur kennzeichneten seine Forschungen.

Im Januar 1931 wurde Igor Terentjew wegen angeblicher französischer Spionage verhaftet und zur Zwangsarbeit beim Bau des berühmten Belomor-Kanals verurteilt. Im Lager betreute er ein Theater-Propaganda-Kollektiv von Gefangenen. Terentjew, 1933 vorzeitig entlassen, konnte jedoch keine Arbeit finden, so musste er erneut die Leitung eines zentralen Propaganda-Kollektivs des NKWD-Lagers Dmitrow beim Bau des Moskau-Wolga-Kanals übernehmen. Der NKWD unterstellte ihm 1937, bei seiner erneuten Verhaftung, die Planung des Mordes an Führern der kommunistischen Partei und der Regierung. Zum Tode verurteilt, exekutierte man ihn am 17. Juni 1937 im Gefängnis „Butirskaja“ in Moskau.

Terentjew selbst, ganz Kind seiner Zeit, setzte seine Forschungen in Deklamationen, in Manifesten um. Mit dem Theater des Avantgarde-Regisseurs Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold und dessen Konzept der Biomechanik bestens vertraut, forderte er:

„Keine Musik – sondern Sound-Montage! Nicht die Kulisse – sondern die Installation! Nicht das Stück – sondern die Literatur-Montage! ...

Wir brauchen keinen theatralischen Naturalismus! Das Theater kann allein durch die Organisation von Klang-Material stark sein: eine Stimme, ein Instrument, ein Klangbearbeitungswerkzeug ... Es ist unumgänglich, ein Theater auf der Basis von Klang, geringfügig komplementiert mit sichtbaren Effekten und auf der Bewegung als Bewegung, als Reflex auf ein Geräusch zu erbauen.“



Ljubow Popowa, Bühnenbild für Meyerhold

Für die Entwicklung und vor allem für die Organisation von Geräusch-Instrumenten, sogenannten Talking Machines, Sound-Machines, NOISE-Orchestern, wardie Theater-Szene in Russland und der frühen Sowjetunion wegweisend. Wsewolod Meyerhold entwickelte mit seinem antinaturalistisch dynamischen Theaterkonzept den Nährboden hierfür und fand begeisterte Anhänger bei den futuristischen Avantgarden. 1923 gründete er seine eigene experimentelle Theatergruppe, das Wsewolod-Meyerhold-Theater. Das Stalin-Imperium, wie sollte es auch anders sein, liquidierte dieses 1938. Zeitnah 1939 wurde Meyerhold verhaftet, gefoltert und 1940 per Geheimprozess zum Tode verurteilt. Der berühmte NKWD-Henker Wassili Blochin, der auch Isaak Babel hingerichtet hatte, exekutierte ihn per Genickschuss. Aber dem nicht genug, kurz nach Meyerholds Verhaftung erstach man auch seine Frau, die Schauspielerin Sinaida Reich, in ihrer Wohnung: ein Mord, ohne Aufklärung, dem NKWD zugeschrieben!



NKWD-Photographie von Meyerhold nach der Verhaftung

Nicht alle Akteure auf der Suche nach den **„Elektro-Saiten bis ins Zentrum der Erde“** (Alexei Gastew, Dichter, Arbeits- und Klangforscher, Mitbegründer der Prolet-Kult-Bewegung, 1939 hingerichtet) lernten das stalinistische Gulag-System kennen oder wurden zum Tode verurteilt, jedoch in ihrer Energie und Hingabe, in ihrer Kunst behinderte das System alle.



Alexei Gastew von Z. Tolkachew 1923

Denis Kaufmann startete 1916 als Student am Neurologischen Institut der Universität Petrograd mit den Versuchen, in seinem „Labor des Hörens“, auch als „Radio-Ear“ bekannt, aus klangpoetischen Ansätzen heraus, so etwas zu erschaffen, was wir heute Audio-Kunst nennen. Er montierte dabei Maschinengeräusche, verschiedene Stimmen und Musik. Um die Kapazitäten des strukturierten Hörens zu erweitern und die uns umgebende hörbare Welt einzubeziehen, entwickelte er rhythmische und phonetische Cluster, indem er seine eigenen Short-Term-Recordings bearbeitete und diese in einem Zusammenspiel der verdichteten Aufnahmen strukturierte. „Es ging auch um meine Experimente mit Gramophon-Aufzeichnungen, wobei aus den einzelnen Fragmenten der Tonaufnahmen eine neue Komposition entstand.“ Aber eigentlich wollte er das verfügbare Repertoire an musikalischen Klängen mit den natürlichen ihn umgebenden Geräuschen erweitern. Dies ließ sich auf ein Hörerlebnis in der Nähe eines Sägewerkes beim Warten auf eine Freundin zurückführen.

„Ich versuchte, den Klangeindruck des Sägewerks so zu beschreiben, wie ihn ein Blinder wahrnehmen würde. Anfangs habe ich Worte (ob es nur Wörter waren, ist aus den mir vorliegenden Materialien heraus nicht zu eruieren, A.d.V.) aufgeschrieben, aber später notierte ich all diese Geräusche nur mit Buchstaben. Das vorhandene Alphabet reichte erstens nicht aus, um alle Geräusche, die man in einem Sägewerk hören kann, notieren zu können. Dies war ein Hemmnis für dieses Verfahren. Zweitens hörte ich außer den erklingenden Vokalen und Konsonanten noch verschiedene andere Melodien

und Motive. Eigentlich sollten diese mit musikalischen Zeichen fixiert werden, aber die gab es ja nicht. So gelangte ich zu der Überzeugung, dass ich mit den vorhandenen Mitteln nur eine Lautmalerei realisieren, aber die erhörte Fabrik oder einen Wasserfall nicht wirklich analysieren konnte ... Die Probleme lagen in der fehlenden Apparatur zur Aufnahme und Analyse dieser Geräusche. (Es kann allerdings angenommen werden, dass Kaufmann während dieser Jahre Wachsylinder zur Aufnahme verwendete, A.d.V.) Deshalb stellte ich diese Versuche vorübergehend ein und kehrte zur Arbeit an der Organisation von Worten/Wörtern zurück. Durch diese Arbeit gelang es mir, den Kontrast zu zerstören, der in unserem Verständnis und unserer Wahrnehmung zwischen Prosa und Poesie besteht ... Einige dieser Werke, die mir für ein mehr oder minder breitgefächertes Publikum zugänglich erschienen, versuchte ich laut vorzulesen. Komplexere Arbeiten, die eine lange und sorgfältige Lektüre erforderten, schrieb ich auf große gelbe Poster. Ich habe diese Poster in der Stadt aufgehängt und selbst angebracht. Meine Arbeit und der Bereich, in dem ich agierte, wurden als ‚Labor des Hörens‘ bezeichnet.“

Interessant ist es allemal, dass diese gelben Poster eine frühe Form der Street Art gewesen sein könnten, analog der nachrevolutionären, aus Mangel an Druckkapazität und Papier hervorgegangenen ROSTA-Fenster-Schablonen-Drucke, die eine frühe Form der Stencils darstellten.

Wer war dieser Denis Abelewitsch Kaufmann? Er wurde am 2. Januar 1896 in Białystok im damals russisch verwalteten Teil Polens in einer jüdischen Intellektuellen-Familie eines Bibliothekars

als ältester von drei Söhnen geboren. Sein Bruder Boris Kaufmann emigrierte zuerst nach Kanada und später nach Amerika und wirkte in Hollywood als Kameramann, der den Golden Globe Award und sogar den Oscar für seine Arbeit bei Elia Kazan „Die Faust im Nacken“ erhielt. Sein Bruder Michail ist mit ihm 1915 nach Moskau im Anschluss an den Einmarsch deutscher Truppen emigriert. Michail, von gleicher Profession, arbeitete mit seinem Bruder bis zum Bruch 1929, während des Drehs des legendären und in die Kinogeschichte eingegangenen Films „Der Mann mit der Kamera“, zusammen.

1906 durchlebte Denis ein Progam gegen die jüdische Bevölkerung in seiner Heimatstadt. In dieser Zeit hatte er mit seinen literarischen Versuchen schon erste Veröffentlichungen in Lokalzeitungen. Er sprach Russisch, Französisch, Deutsch, Jiddisch und gebrochen Polnisch. Von 1912–1915 studierte er Musik am Konservatorium in Białystok in den Fächern Violine und Klavier. In der Zeit von 1914–1916 schreibt er Poeme, satirische Verse, Essays und Science-Fiction und legt sich das Pseudonym Dsiga Wertow zu. („dsiga“ ist ukrainisch und bedeutet Kreisel, Libelle, lebhaftes Kind, Wildfang; „wertow“ ist russisch und heißt drehen, wenden, bohren, dreheln.) Mit diesem Namen ging er in die Filmgeschichte ein. Nach dem Studium der Medizin und der Neuro-Psychiatrie in Petrograd betätigte er sich bis 1919 als Redakteur und Schnittmeister bei der ersten sowjetischen Wochenschau „Kinonedelja“ (Filmwoche). Er schrieb Drehkonzepte und führte in den Wirren des Bürgerkrieges auch schon Regie. Weißgardist Kolschak in Wladiwostok,

deutsche Truppen in Kiew, bolschewistische Truppen, Panzerzüge, Brotverteilungen etc. stehen im Vordergrund. Leo Trotzki wird oft abgelichtet und viele heute nicht mehr so bekannte Funktionäre. Die Bestände, digital aufgearbeitet, sind eine wahre Fundgrube für diejenigen, die sich mit den Ereignissen dieser Zeit und historischen Lichtbildern beschäftigen. Von 1920–1921 fuhr er mit Agitationszügen als Leiter der Kino-Abteilung durchs Land, drehte und führte Filme vor. Bis 1925 hatte er gemeinsam mit seinem Bruder Michael bei „Kino-Prawda“ (Kino-Wahrheit) etliche Dokumentaraufnahmen realisiert, die faszinierende Einblicke in die frühe Sowjetunion und Wertows spezielle Filmsprache gewähren.

Die theoretische Schrift „Wir. Variante eines Manifests“ von 1923 entwarfen Wertow, seine Frau Elisabeth Swilowa und sein Bruder aus Begeisterung für die „Notwendigkeit, Präzision und Geschwindigkeit – drei Forderungen an die Bewegung“. Der Spielfilm wird als bourgeoises Relikt verschrien: „Filmdrama und Religion sind eine tödliche Waffe in den Händen der Kapitalisten.“ Das Film-Auge (Kinoglaz), spricht die Kameralinse, wurde zum Mittler der Erkenntnis auf das Leben erkoren. „Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung, ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes,

ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich falle und steige zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern.“



„Radio Ear“ Portrait Dsiga Wertow von P. Galadjew

Stakkato der Filme:

Kinoglaz (1924), Vorwärts Sowjet (1926), Ein Sechstel der Erde (1926), Das elfte Jahr (1928), Der Mann mit der Kamera (1929), Enthusiasmus (Donbas Sinfonie) (1930), Drei Lieder über Lenin (1934), Sergo Ordschonikidse (1937), Wiegenlied (1937), Drei Heldinnen (1938), Für Dich, Front! (1943)

Wertow ist mit seinem Meisterwerk „Der Mann mit der Kamera“ international berühmt geworden, dessen Einzigartigkeit sich schnell herum-sprach, obwohl es kaum im westlichen Kinoeinsatz war. Auf zwei ausgedehnten Vortragsreisen durch Westeuropa gewann er Bewunderer wie Charlie Chaplin und Walter Benjamin. Dennoch existierte Wertow unter Stalin auf dem Abstellgleis, er entging zwar dem Gulag und arbeitete ab 1944 als gestandener Filmkünstler unangemessen wieder für eine Wochenschau. Am 12. Februar 1954 stirbt er an Krebs.

Im Gefolge der 1968er-Ereignisse betrachtete man Wertows Werk erneut mit anderen Augen. Jean-Luc Godard drehte bis in die 1970er-Jahre nur noch Filme im Kollektiv Dziga Wertow (franz.: Groupe Dziga-Vertov), links aktive Studenten in West-Berlin forderten ernsthaft, die Filmakademie nach ihm zu benennen und sogar auf der documenta 8 in Kassel 1987 war er präsent mit Aufnahmen im Rahmen der „Archäologie der akustischen Kunst 1: Radiofonia Futurista“.

Plakat *Enthusiasmus*, Lithographie, 1931



„Wertow ist der erste bolschewistische Kine-matograph der Filmgeschichte und zugleich filmästhetischer Innovator von Rang.“ ...

„Würde die bolschewistische Revolution mitsamt ihrer Kunst als ‚ein Fehler der Geschichte‘ gelten, müsste Wertow – paradox – als ein Fehler der Filmgeschichte gelten. Gleichfalls würden Ideen, die Revolution nachträglich als ein abnormes Zufallsprodukt und gemeines Werk von Verschwörern hinzustellen, tief ins Fleisch der Biographie des Künstlers schneiden.“

(Steffen Amzoll).

Lenins NÖP (Neue Ökonomische Politik) lehnte er ab, entdeckte aber 1929 den Tonfilm für sich und widmete „Enthusiasmus“ folgerichtig dem ersten Fünf-Jahr-Plan. Montage und Dynamik und unkonventionelle, aufeinander prallende Bilder bestimmen die audio-visuelle Darstellung seiner Wirklichkeit. Dabei befreite er den Ton von narrativen Zwängen.

„Enthusiasmus ist eine bis in den letzten Winkel des Bildes – und, wichtiger, bis zum letzten Geräusch – technisierte Durchdringung im Medium Film selbst wie in seiner Aussage zu den als revolutionär eingestuften Zeitumständen. Die Durchdringung ist so stark, dass nicht mehr der Film als Medium anzusprechen ist, sondern seine Bild-Ton-Synthese, welche in der (Ton-)Montage kulminiert.

Zumindest für Enthusiasmus lässt sich festhalten: Für Wertow ist Film eine Tat, keine Schöpfung.“ (Heinrich Deisl)

Er konnte seine Utopie der frühen Experimente von „Radio-Ear“, dem „Labor des Hörens“, originale Umweltgeräusche mit anderen Medien zu interferieren, verwirklichen, deshalb spricht

er auch von „Radioglaz“. Er *photographierte* in seiner Audiokunst Klänge, die im Rhythmus der Bilder aufgehen. Wie war dies überhaupt möglich? 1929 entwickelten die Konstrukteure am Institut von Alexander Schorin das erste sowjetische transportable Tonaufzeichnungsgerät (Sound Recorder), welches mit der Kamera verbunden werden konnte. So gelang es Wertow mit seinem Team Original-Noises aufzuzeichnen, mit der „Atmosphäre des Lärms und des Krachs, zwischen Feuer und Eisen, in Fabrikhallen, die von Schall vibrieren“, fern vom sterilen Studio-Ton.



Dziga-Wertow-Team, Sound-Aufnahme-Session, 1929 Ukraine



„Enthusiasmus“ war jedoch nicht der erste so-wjetische Ton-Film, dies war „Pjatiletka (Fünf-Jahr-Plan): der Plan des Großen Werkes“ von Abram Room. Der Klangzauberer hinter den Kulissen, kein Geringerer als der Avantgarde-Komponist Arseni Awraamow, schrieb dazu: „Die Grundsatzposition meines akustischen Ansatzes beseitigt den Widerspruch zwischen Musik- und Geräuscheffekten. Beide sind organisierter Klang, aber unterschiedlich beschaffen. Eine präzisere Komposition verursachte ein immer komplexeres musikalisches Resultat, welches weiter präzisiert, zu Effekten von der Art eines Rauschens führte.“ Die Rausch-Effekte erzeugte er aber mit „echten“ Instrumenten im Studio, dies unterscheidet seine Arbeit von Wertows Field-Recordings, da ihm Schorins Sound-Recorder noch nicht zur Verfügung stand. „Ich wollte keine konventionell organisierte Musik in den Film einbeziehen (nicht in melodisch symphonische Momente verfallen) ... Abram Room stimmte dem zu, aber dann begann er unter dem Einfluss der Kritik allmählich Angst zu bekommen ... Wir mussten einen Kompromiss eingehen ...“

Arseni Michailowitsch Awraamow (eigentlich Krasnokutski), am 22. April 1886 in Nowotscherkassk in der Nähe von Rostow am Don geboren, begann 1908 am Moskauer Konservatorium und später an der Schule der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft, Komposition und Klavier zu studieren. Ab 1910 betätigte er sich auch als Musikkritiker. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges floh er ins Ausland und verdiente seinen Unterhalt als Heizer und Zirkuskünstler. 1917/18 zurückgekehrt, wurde er

Kunstkommissar im Volkskommissariat für Bildung und ein Mitorganisator der sogenannten Prolet-Kult-Bewegung.

„Er war Musiktheoretiker, Akustiker, baute zahlreiche neue Musikinstrumente (u. a. das ‚Saitenpolychord‘), erfand ein eigenes universales

Tonsystem aus 48 Tönen, für das er auch selbst die Musiken schrieb, unterrichtete an den Konservatorien von Rostow und Moskau und bekleidete zeitweilig hohe politische Ämter in der jungen Sowjetunion ...“ So beschreibt ihn treffend der Medien-Archäologe Siegfried Zielinski.



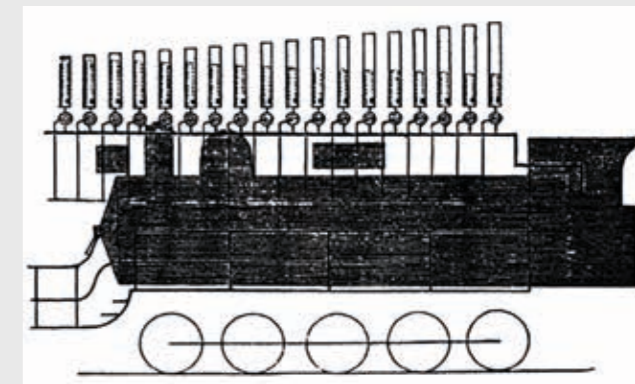
Arseni Awraamow dirigiert die „Sirenen-Symphonie“ (links)

Originalaufnahmen der urbanen Performance in Moskau, 1923



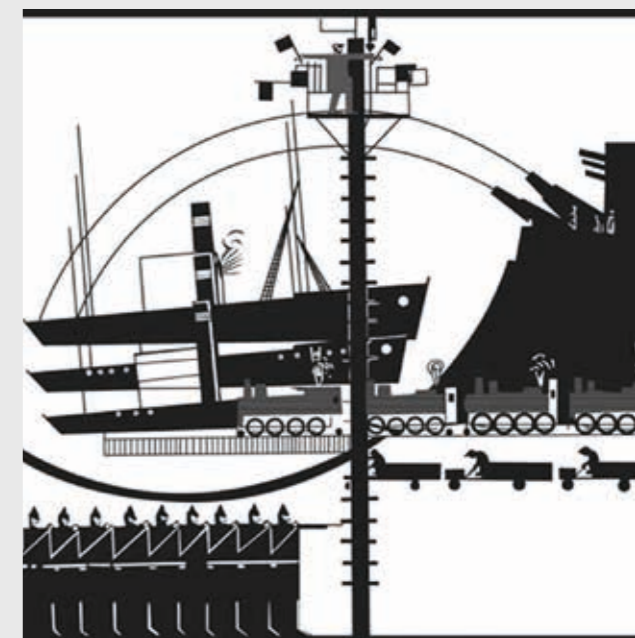
In die Musikgeschichte ist Awraamow vor allem wegen seiner „Sirenen-Symphonie“ eingegangen, einer öffentlichen urbanen Performance, obwohl es den Begriff in der Kunst damals noch gar nicht gab.

„Fabriksirenen heulten. Werkhupen gaben ein Konzert. Musik und Lieder schwiegen. Nur Leute und Flaggen und wieder Leute. Die Klänge der Internationale schwammen in den Wellen des Menschenstroms.“ ... „Die Instrumente dieses merkwürdigen außergewöhnlichen Orchesters sind zerstreut: Im Hof von Moges steht eine rohe Konstruktion, auf der 50 Lokomotivpfeifen und drei Sirenen befestigt worden sind. Auf der anderen Seite der Moskwa, gegenüber dem Palast der Arbeit, das ‚Schlagzeug‘, das die Rolle von Trommeln einnimmt, eine Batterie von Geschützen. Rotarmisten schießen Gewehrsalven. Der Dirigent musste etwas höher stehen als üblich, auf dem Dach eines vierstöckigen Hauses, so, dass man ihn von beiden Seiten des Flusses sehen konnte ... Auf die Plätze! Die Schüler des Konservatoriums, unter denen auch einige Kinder sind, eilen zu den Drahthebeln, die mit den Hupen verbunden sind. Jede Hupe steht für eine Note. Auf dem Dach gibt der Dirigent Flaggenzeichen ... Schwer donnert das Schlagzeug los, rollt als brüllendes Echo durch Zamoskwortschje (ein Stadtteil Moskaus, S. Z.) ... Was danach kam, konnten nur diejenigen hören, die sich weit entfernt aufhielten. Die Teilnehmer und Anwesenden hingegen kümmerten sich nur noch darum, wie sie ihre Ohren möglichst dicht verstopfen konnten, damit ihre Trommelfelle nicht platzten.“ „Die beiden Zitate stammen aus

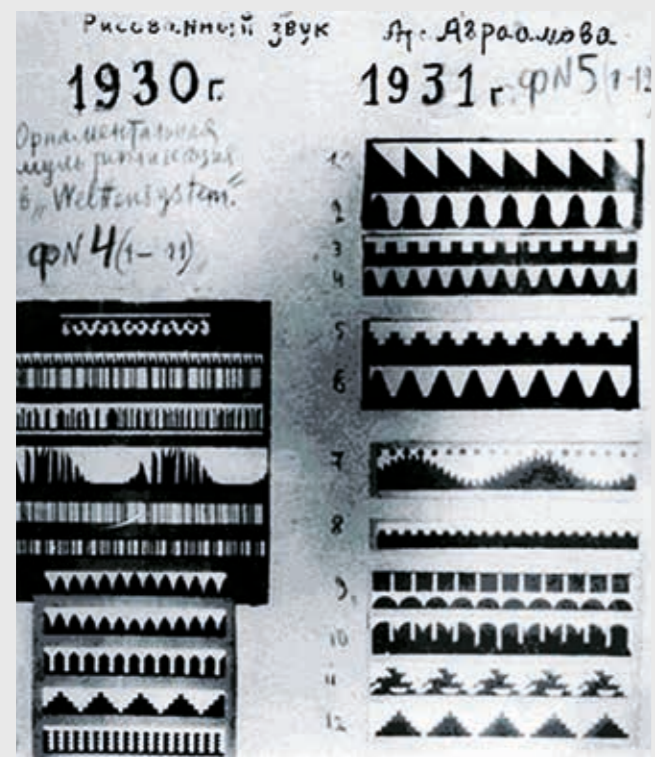


Grafische Darstellung der Installation der Dampfpeifenorgel „Magistral“, einem mobilen Instrument, mit dem Awraamow seine Sirenen-Symphonie aufführen wollte, mit Lokomotivpfeifen, gestimmt auf seine „Ultrachromatic“-Skala. Die elektrifizierte Musikastatur, die die Ventile steuerte und die Pfeifen auslöste, sollte in der Kabine des Lokomotivführers montiert werden

Illustration der Sirenen-Symphonie in Baku 1922 (unten)



zeitgenössischen Besprechungen eines konzertanten Ereignisses, das nur zwei Mal aufgeführt wurde: am 7. November 1923 um die Mittagszeit im Zentrum von Moskau und exakt ein Jahr zuvor in der aserbajdschanischen Hauptstadt Baku. Bei dem Ereignis handelte es sich um die mächtigste Symphonie des Urbanen, die jemals inszeniert wurde.“ (Siegfried Zielinski). Zurück in Moskau 1923 hauste Awraamow nachts als Obdachloser in einem von Futuristen betriebenen Café: „Ich esse im ‚Pegasus-Stall‘ – dem Café der Imaginisten – kostenlos, nur künftiger Segensgaben wegen und übernachtete in einem separaten Kabinett – kurz gesagt, ich teile den Stall mit Pegasus.“ Bis 1926 forschte er dann in Moskau am GIMN (Staatliches Institut für



Musikwissenschaftler) und später bis 1931 in Leningrad am Staatlichen Institut für Kunstgeschichte. Mit experimentellen Klangstücken, die auf Zeichnungen basierten, den sogenannten „Graphical Sounds“, gelang es Awraamow erstmals Klangfarben zu kreieren, die mit keinem herkömmlichen Instrument erzeugt werden konnten. Er entdeckte 1930 den handgezeichneten ornamentalen Klang für den Ton-Film, indem er einfache geometrische Figuren auf Papier malte und diese auf die Tonspur des Filmstreifens photographisch kopierte. Der deutsche Film-Künstler Oskar Fischinger experimentierte ab 1932 auch mit dieser Methode. Im Herbst 1930 etablierte Awraamow dann in den Mosfilm-Studios die Multyzyk-Gruppe mit dem Operator Nikolai Schelinski, den Animator Nikolai Woinow und dem Akustiker Boris Jankowski, der für die Übertragung der Partituren des awraamowschen 48-stufigen-mikrotonalen Welt-Ton-Systems in seine 72-stufige ultra-chromatische Skala verantwortlich zeichnete. Die Multyzyk-Gruppe produzierte bis 1934 über 2.000 Meter dieser ornamentalen Tonspuren auf Experimentalfilmen. Leider gingen diese verloren. Awraamow bewahrte das gesamte Archiv in seiner Wohnung auf. Während einer Abwesenheit stellten seine Söhne aus den leicht entzündbaren Nitro-Film-Bändern Raketen und Brandbomben her.

Ein letztes Aufbäumen: 1935 gründete Arseni Awraamow mit dem Komponisten Boris Krasin und dem Wissenschaftler Alexei Ogolewets ANTES (eine autonome Forschungsanstalt des Komponistenverbandes in Moskau). Neue Ton-systeme, elektronische Musikinstrumente und

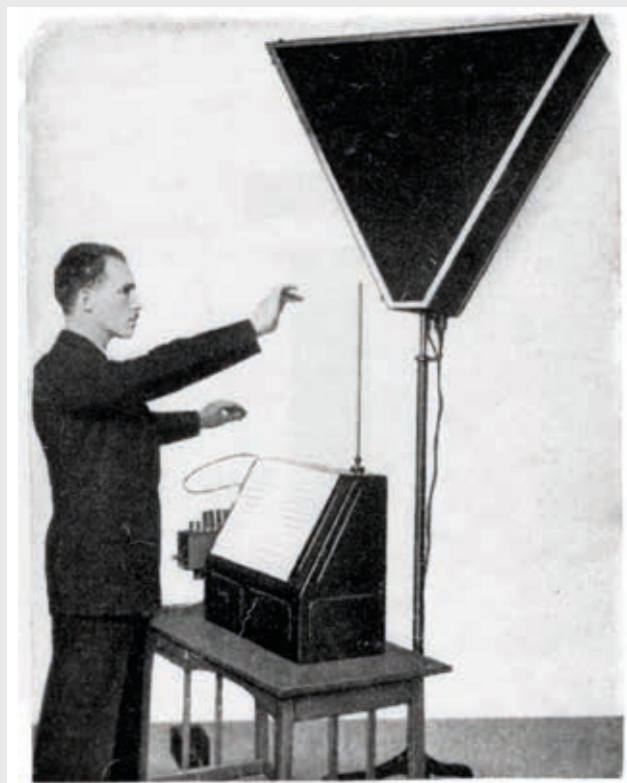
„Graphical Sounds“ sollten erforscht und weiterentwickelt werden. Einige der hervorragendsten Entwickler und Erfinder von elektronischen Musikinstrumenten forschten bei ANTES, wie Andrei Wolodin (am Ekvodin-Synthesizer), Nikolai Ananiew (am Sonar), Alexander Iwanow (am Emiriton), Konstantin Kowalski (am Theremin). Am 28. Januar 1936 erschien der berüchtigte PRAWDA-Artikel „Verwirrung statt Musik“, der Schostakowitsch verunglimpfte. Folgerichtig wurden daraufhin auch alle experimentellen Projekte unterbunden und sogar verboten, sie verloren jegliche finanzielle Unterstützung. Andrei Smirnov beschreibt die tragische Situation treffend so: „Aus der offiziellen Korrespondenz von Lenin zwischen 1918 und 1924 geht hervor, dass er die ‚Futuristen‘ hasste – wie nach der Revolution die gesamte Avantgarde genannt wurde. Gleichzeitig tolerierte er sie jedoch. Nach Lenins Tod veränderte sich die Situation allmählich. 1939, also in weniger als zehn Jahren nach Einführung des Lichttons, waren die meisten Labore geschlossen, die Forschungen abgebrochen und praktisch sofort vergessen. Ähnlich erging es auch vielen anderen Forschungsbereichen in Wissenschaft und Kunst während der 1930er-Jahre. Der letzte Abschnitt von Stalins Herrschaft bedeutete das Ende für eine Generation, die mit Musik und neuen Technologien experimentierte.“ Auf vielen Kaukasusreisen entwickelte sich Awraamow zu einem Volksmusik-Experten. Er lebte von 1936–1938 im Kaukasus in Kabardino-Balkarien und wollte dort die traditionelle Musik-Kultur wieder beleben. Seine gesammelten Dokumente verschwanden in den Kellern des berüchtigten Geheimdienstes NKWD.

In der Zeit der „Großen Terrors“ 1938 kehrte er nach Moskau zurück. Angst und Gleichgültigkeit beherrschten den Alltag in dieser Zeit der grausamen Diktatur und die Verdienste eines wahrhaften Innovators waren nicht mehr gefragt. Awraamow lebte faktisch mittellos mit seiner Frau und zehn Kindern in einem Einzelzimmer. Er starb am 19. Mai 1944.

Schon 1927 begeisterte sich Awraamow für die Entwicklung von sogenannten „Radio-Musik-Instrumenten“, insbesondere für die erstaunlichen Erfindungen des sowjetischen Ingenieurs Lew Sergejewitsch Termen, der als Erfinder des ersten kommerziell produzierten elektronischen Musikinstruments, dem „Theremin“ (auch „Thermenvox“ 1919–20) in die Geschichte einging. Er sprach begeistert von einer Erweiterung des europäischen Ton-Systems, von einem Eckpfeiler für die Zukunft auf Basis der Freiheit in den Nuancen von Komposition und Intonation, einer Differenz-Musik, die Parallel- und Gegenbewegungen im Glissando erlaubt.



Lew Sergejewitsch Termen wurde 1896 in St. Petersburg geboren. Er absolvierte das Konservatorium im Fach Cello und studierte anschließend an der Universität Physik. Ab 1919 leitete er ein neues Labor am physikalisch-technologischen Institut der Universität in Petrograd und legte, während er an Experimenten mit technischen Gasen forschte, die Grundlagen für das von ihm so bezeichnete „Ätherophon“, ein berührungslos mit den Händen zu spielendes Musikinstrument, bei dem die elektrische Kapazität des menschlichen Körpers ein elektromagnetisches Feld zwischen zwei „Antennen“ beeinflusst.



Ätherwellenmusik: Prof. Termen spielt auf seinem Ätherwellenmusikapparat.

Als junger Forscher begrüßte er begeistert die Oktoberrevolution. 1922 spielte Termen auf Wunsch Lenins im Kreml ein weltweit erstes, wenn auch inoffizielles Konzert elektronischer Musik. Allerdings interessierte sich Lenin mehr für die Möglichkeiten zur Fernauslösung von Tonsignalen bei Alarmanlagen mit Hilfe des „Theremin-Konzeptes“. Dies geschah natürlich streng geheim. Die Forschungen Termens entfalteten sich aus einem breiteren Spektrum heraus. Experimente zur Erhöhung des Schwellenwerts menschlicher Empfindungen mittels Hypnose und Problemlösungen im Kampf gegen den Tod, auf dem Weg zur menschlichen Unsterblichkeit, gehörten ebenso dazu. Er studierte die Zellstrukturen von in Permafrostböden begrabenen Tieren und spekulierte über Wege, Menschen einzufrieren und später wieder aufzutauen. Als Lenin 1924 starb, dachte er ernsthaft darüber nach, ihn im Permafrostboden zu begraben und entsprechend des Wissenschaftsfortschrittes wieder zum Leben zu erwecken. Unabhängig von der Gewährung der Durchführung eines solchen verrückten Unterfangens hatten Lenins Einbalsamierer dem Leichnam inzwischen schon Herz und Hirn entnommen. Seine Forschungen zur Unsterblichkeit des Menschen gab er bis ins hohe Alter, er wurde 96 Jahre alt, nicht auf. Eine weitere bahnbrechende Erfindung Termens in den Jahren 1926/27 war das erste praktische Fernsehsystem mit einem für die damalige Zeit recht großformatigen Bildschirm, welches das Interesse der Militärs und des NKWD erregte und unter höchster Geheimhaltungsstufe stand. So entwickelte sich eine ungewöhnliche lebenslange Allianz mit den sowjetischen

Geheimdiensten NKWD und KGB. Termen entsandte man 1928 nach aufsehenerregenden Tournées in Westeuropa in die Vereinigten Staaten von Amerika. Sein Biograph Bulat M. Galajew beschreibt den geheimdienstlichen Sachverhalt: „Seine erste legitime Aufgabe bestand darin, weiterhin kreative Arbeit zu leisten und ein Unternehmen zu gründen, das seine Erfindungen verkaufen sollte.

Der zweite geheime Bereich wurde ihm vom sowjetischen Geheimdienst vorgeschrieben: Er sollte sich über US-Innovationen in der Militärtechnologie informieren und herausfinden, welche Partei die Vereinigten Staaten im Falle eines Weltkriegs übernehmen würden ... Es ist nicht einfach, überhaupt ein Aufgabengebiet zu identifizieren, in dem er während seines Aufenthalts in den Vereinigten Staaten nicht tätig war. Er erfand ein neues Theremin-Modell namens „Terpsiton“, das nicht nur als Reaktion auf Handbewegungen, sondern auch durch tanzende Bewegung des gesamten Körpers Klang erzeugte und neuartige Alarmsysteme, die auf Handlungen von Beobachtern reagieren. Heimlich hinter den Kulissen traf er sich mit sowjetischen Geheimdienst-Agenten. Termens ‚Amerikanisches Abenteuer‘ ist voller dunkler und ungewisser Episoden (es wäre interessant herauszufinden, wie viel die U.S. Central Intelligence Agency damals über die geheimen Aktivitäten des berühmten Erfinders und Millionärs wusste).“ In seinem New Yorker Atelier arbeitete er mit vielen bekannten Künstlern und Wissenschaftlern zusammen, darunter der polnisch(?)schottisch-amerikanische Dirigent Leopold Stokowski, die amerikanische

Experimentalfilmerin Mary Ellen Bute und ein gewisser Albert Einstein. In dieser Zeit entwickelte er zahlreiche Musikinstrumente und wissenschaftliche Geräte, z.B. verschiedene Varianten des „Thermenvox“ und die erste komplexe Rhythmus-Maschine überhaupt, das sogenannte „Rhythmicon“, sowie einen Spektrographen zur Messung von Klangfarben,

The Terpsitone, performed by Clara Rockmore, Carnegie Hall, 1932



eine Apparatur zur Verlangsamung von Sounds ohne die Tonhöhe zu ändern nebst Konzeptionen für ein elektronisches Harmonium.

Legendenumwoben ist seine Rückkehr 1938 in die Sowjetunion. Manche Quellen behaupten, er sei vom sowjetischen Geheimdienst NKWD entführt worden. Termen bestritt dies oder musste es per Geheimdienst-Ukas bestreiten. Heimlich schmuggelte er an Bord der „Stari Bolschewik“ eine Tonne seiner Geräte und Ausrüstungen in die Sowjetunion, weil er in einem Labor weiter an elektronischer Musik forschen wollte. Die Geräte wurden vom sowjetischen Zoll beschlagnahmt und Termen selbst verhaftet und wegen Beteiligungen an konterrevolutionären Organisationen zu acht Jahren Zwangsarbeit im sibirischen Kolima verurteilt.

Nach einem Jahr verlegte man ihn in ein Spezialgefängnis des NKWD für Wissenschaftler, in die Moskauer „Scharaga“. Sein Wissen war dem Geheimdienst doch zu wertvoll. „Es ist unfassbar, dass Termen noch im Gefängnis 1947 die renommierteste sowjetische wissenschaftliche Auszeichnung, den Stalin-Preis Erster Klasse (das sowjetische Analogon zum Nobelpreis) erhielt. Man belohnte ihn dafür, dass er das Abhörsystem ‚Buran‘ entwickelte, welches er für die drahtlose Fernüberwachung amerikanischer und französischer Botschaften durch die Erfassung von Glasschwingungen aus Entfernungen von 300 bis 500 Meter konzipierte. Jüngsten Berichten in Russland zufolge, nutzte der NKWD-Chef Beria diese Erfindungen selbst, um Stalin zu observieren. Termen bewahrte diese einzigartigen Magnetbandaufnahmen von Stalins Stimme viele Jahre in seinem eigenen

Haus solange auf, bis sie mit zunehmendem Alter schließlich zu Staub zerfielen.“ (Bulat M. Galajew).

Ein erstaunliches, vom Geheimdienst genutztes Gerät, einen vergoldeten Adler als Emblem der Vereinigten Staaten, mit verdeckter Wanze, die ohne Kabel und Batterien funktionierte, übergab man dem amerikanischen Botschafter A. Garriman 1945 als Geschenk. Lange Zeit konnten amerikanische Techniker die Wanze nicht entdecken. Erst 1960 demonstrierten die Amerikaner dieses Abhörgerät auf einer Sitzung des Sicherheitsrates der Vereinten Nationen.

Nach seiner Freilassung 1947 aus dem Gefängnis arbeitete Termen freiwillig bis 1966 mit dem sowjetischen Geheimdienst zusammen. Er hätte nützliche Dinge getan, ein Theremin rekonstruiert und Konzerte mit elektronischer Musik in der Lubjanka (Hauptquartier des Geheimdienstes) organisiert, antwortete er auf Fragen! Erst 1990, während des fortschreitenden Zusammenbruchs der Sowjetunion, trat Termen in die Kommunistische Partei ein: „Ich habe dies Lenin versprochen, dass ich es tun werde!“ Termen starb hochbetagt 1993.

„Unsere Welt ist höchstwahrscheinlich nicht zu rechnerungsfähig, wenn es der Rüstungsindustrie gelingt, einen Künstler in einen James Bond und ein Musikinstrument in eine Alarmanlage zu verwandeln.“ So zieht der Biograph Galajew ein Fazit dieses legendenumwobenen Lebens.

Natürlich müssen ebenso die bahnbrechenden Arbeiten in der Weiterentwicklung der „Graphical Sounds“ der Multyuk-Gruppe durch Nikolai Woinows „Paper-Sound-Technic“, Boris

Jankowskis Grundlagenexperimente der spektralen Analyse, Zerlegung und Re-Synthese von Klängen und die Experimente von Jewgeni Scholpo mit dem „Variophon“ gewürdigt werden, die unmittelbar in die Entwicklung des ANS-Synthesizers durch Jewgeni Murzin einfließen, der auf den Prinzipien des „Variophons“ mit rotierenden optischen Discs funktionierte, die mit photokopierten Tonspuren belegt waren. Im ANS enthielt so eine Disc 144 unabhängige Tonspuren, die den gesamten hörbaren Bereich abdeckten.

Eine Randnotiz in der Geschichte der Entwicklung der Sound-Loop-Equipments sei mir abschließend noch erlaubt. Schon 1925 meldete ein gewisser D. Tambowtsew ein Instrument zum Sampeln von Klängen und Sprache als Patent an, welches das berühmte 30 Jahre später entwickelte analoge Mellotron Mark I vorwegnahm.

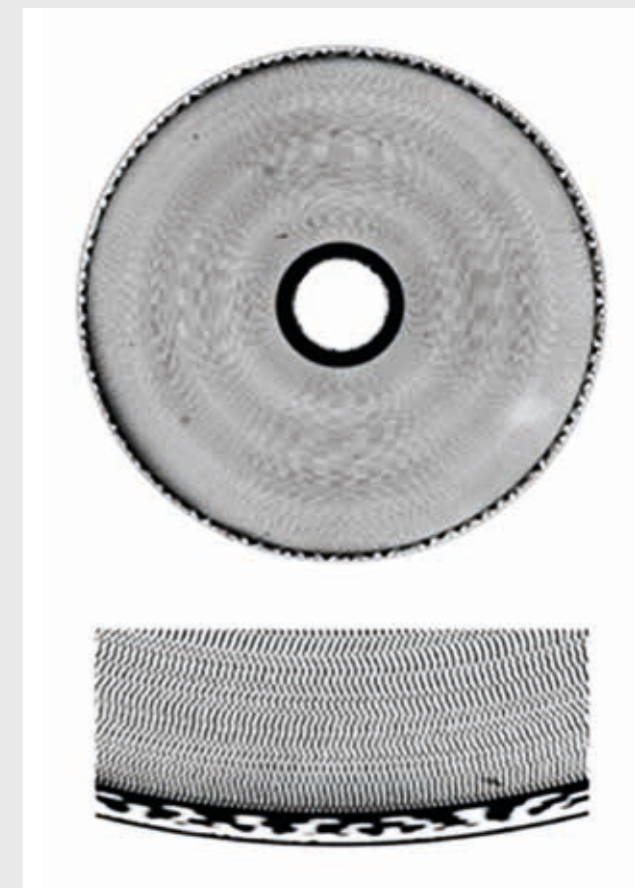


Den Lesern, die sich intensiver und tiefgründiger mit dieser Materie beschäftigen möchten, würde ich die Standardwerke von Ljubov Pchelkina und Andrei Smirnov zu Soundexperimenten in der Sowjetunion in den 1920er-Jahren empfehlen, die mir wichtiges Basiswissen vermittelten.

Holger Wendland

Nikolai Woinow beim Schneiden der „Paper-Sounds“, 1931 (links)

Disc des ANS-Synthesizers mit Tonspuren (rechts)



MORPHONIC LAB. XVIII

Dresden, 2. November 2019 in der „Tante Ju“

VOCALUST



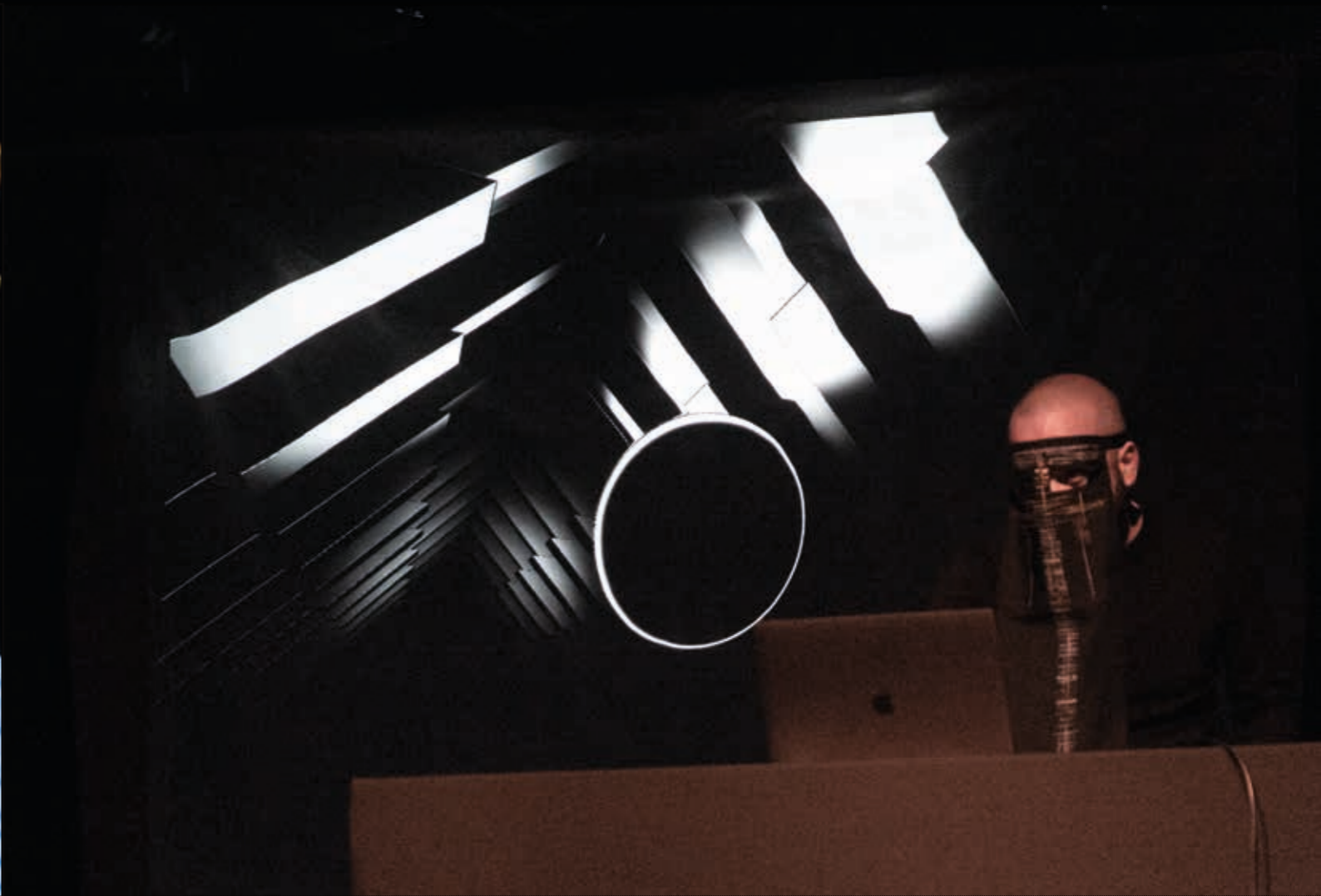
Der ML-Cheforganisator Detlef Schweiger führt charmant durchs Programm (links)
Die VOCALUSTEN (v.l.n.r.) Michael Ammann, Jan Heinke, Danilo Casti,
Barbara Christina Steude, Dalila Kayros, Balog
Eine Bilderstrecke der Photographen Frank Böhm (FB) und Andreas Kittelmann (AK)



AK → FB













SARDI



30 Jahre SARDI

von Detlef Schweiger

*Eigentlich begann es
viel früher.*

*... weitermalen
mit Klängen*

Anfang der 1980er-Jahre hatten die „Neuen Wilden“ der Dresdner Malerszene entdeckt, dass sich das „Immernuralleinpinseln“ wohltuend aufbrechen ließ durch kollektive Malorgien in Gemeinschaftsbildern. Wenn dann die Papiere und Leinwände vollgeschmiert waren, wussten wir nicht mehr wohin mit der aufgela denen, immer auch alkoholisierten Energie. Aber der Kanal zur Ableitung dieser Überschüsse unbändigen situativen Ausdrucks- und Gestaltungswillens lag nicht weit entfernt: ▷

Photo: Typenfänger

▷ Mit den musikalischen Erlebnissen und Erfahrungen aus der ostdeutschen Free Jazz-Szene der 1970er-Jahre, mit den Höreindrücken aus Krautrock, Punk und NDW dachten sich damals nicht wenige junge Pinselwilde: Das kann ich auch. Also rüsteten sie sich dafür mit diversen Instrumenten aus und dudelten erstmal allein vor sich hin, bis ... ja bis die unerschöpften Teilnehmer solcher Malsessions sich diese in den Ateliers bereit stehenden griffen und dann ging die Post ab: Es mischte sich free-jazziges Chaosgetön mit rumpelig-simplen Rhythmen, bluesige Melancholie mit Ethno-Anleihen, Industrial-Gedonner mit (w)irren Stimmen- und Gesangseskapaden ... rein intuitiv, ohne Plan und Ziel, oft bis in frühe Morgenstunden bis zur Totalerschöpfung. Reichte das Spielzeug nicht, wurde der Küchenschrank geplündert. Es gab einige solcher Zellen in Dresden, wie auch in anderen ostdeutschen Städten und zuweilen auch auf dem Lande. Die Keimzelle von SARDH befand sich in Dresden-Löbtau im damaligen Atelier von Reinhard Sandner, nur wenige hundert Meter entfernt von der



ehemaligen Lampenfabrik, dort, wo die Künstlergruppe „Brücke“ ihre erste Ausstellung achtzig Jahre zuvor präsentiert hatte. Der heute leider viel zu wenig beachtete Maler Sandner war auch halbwegs harmonielehrig ausgebildet und zupfte bei geselligen Treffs im Atelier die Gitarre oder quetschte voller Lust und Leidenschaft sein Akkordeon in launig-lauschigen Klängen, bis sich der eine oder andere traute, in die Improvisationen einzusteigen. Selbst stieg ich damals mit meiner Bluesharp-Mundi ein, auf der ich mir schon in den 1970er-Jahren etwas orale Befähigung beigebracht hatte, wobei es nicht allein dabei bleiben sollte. Auch die immer zahlreicher eintreffenden Kollegen, dabei nun auch „echte“ Musiker, klimperten, trommelten, bliesen und geigten sich ein in die häufiger werdenden exzessiven Sessions.

So war u. a. der Virtuose und Elektronikbastler „Geiger-Wolle“ dabei, der einen Eigenbau-Verzerrer (Effektgerät) beisteuerte, wie der junge violinisch dilettierende Ulf Langheinrich, der später mit „Granular Synthesis“ Musikgeschichte schreiben sollte. Irgendwann Mitte der 1980er-Jahre krachte es so sehr, dass die lose unstrukturierte Ansammlung von Krachmachern zusammenkrachte und wir – eine ▷

▷ kleine Gruppe vertrauter Freunde – der Kern des ausufernden Zirkels – längst eine neue Idee hatten:

... Weitermalen mit Klängen ...

Und das war dann die eigentliche Geburt von SARDH noch etwa fünf Jahre vor der Namensgebung. Sabine Harprecht, Reinhard Sandner, Andreas Garn, Detlef Schweiger ordneten sich unter diesem Credo gemeinsam neu in mehr kontrollierten strukturierten Klangverläufen, jeder nun mit mindestens einem Ohr für die Mitspieler, sodass wir im kollektiven Klangbildungsprozess und -verständnis allmählich spannende Improvisationen entwickeln konnten, die dann dramaturgisch geplant in aufführungsreife Klangbilder* mündeten. Es begann mit einer illustren Mixtur aus Anleihen von Minimal, Ambient, Krautrock, Pseudo-Ethno, Punk, Industrial ... verwoben mit lose verwoben mit meist harschen Geräuschen ..., weshalb wir dem Ganzen gern den finalen Stempel „Muzak“ aufdrückten oder dies etwas seriöser einfach als Klangcollage bezeichneten. Prägend war der Multi-Instrumentalist Reinhard Sandner, der uns nicht

nur räumlichen, sondern auch geistigen Spielraum im neuen Selbstverständnis der so vereinten Soundmaler gab. Der unter seinem Spitznamen szenebekannt wie beliebte „Sandy“ verfügte über die gleichnamige legendäre E-Orgel „Sandy“ der Markneukirchener Instrumenten-Manufaktur „Vermona“, mit der er den Sound unserer Anfangsjahre maßgeblich gestaltete. Das Instrument hat „Sandy“ später den Händen von Andreas Garn überlassen, der es viele Jahre eigenartig gekonnt zu seinem Hauptinstrument erkor, bevor „Sandy“ es später der zweiten Generation SARDH vererbte, wo es sich bis heute in unserem gelegentlichen Gebrauch befindet. Unlängst vernahm ich den unverwechselbaren Klang der Vermona-Orgel beim Soundcheck der schwedischen Industrial-Band „Sanctum“ ohne das analoge Gerät auf der Bühne ausmachen zu können. Dazu befragte ich den Keyboarder Jan Carleklev und er zeigte mir das gleichnamige digitale Tool der E-Orgel, das er schätzt und generell bei „Sanctum“ einsetzt. ▷



**Die heute inflationär verbrauchte indifferente Bezeichnung „Klangbild“ traf, damals noch selten benutzt, vor allem in den 1980er-/1990er-Jahren genau das, was wir als Bildkünstler tonal gemeinschaftlich ermalten. Denn eine eindeutige Stilistik ließ sich damals wie bis heute nicht für SARDH ausmachen. Photos: Typenfänger (Geige/Maultrommel), Schweiger (Sandy-Orgel)*



▷ Außergewöhnlich und prägend war die eigenwillige bizarre Stimme von Sabine Harprecht, die in nonverbalen schamanisch anmutenden düsteren Gesängen die Soundgebilde pointierte und bis kurz nach der Jahrtausendwende als SARDH-Frontfrau agierte. Ebenso ungekünstelt authentisch wie gestisch eindrucksvoll bediente sie ihr Theremin wie eine Schamanin (CDs „SARDH:stuur“ und „SARDH: wueste scheuer“).

Das Quartett der Klangbildmaler musste in den 1980er-Jahren umziehen, da „Sandy“ sein Atelier im baufälligen Löbtauer Haus verlassen musste und in der Dresdner Peripherie sein Domizil in einem alten Fachwerkhau in Altdölzchen einräumte. ▷

„Starclub“ Dresden 1999 Record-Release CD „wueste scheuer“, Photo: Ines Schweiger;
Hintergrund: Trimetallplatte mit Tonabnehmer, Photo: Typenfänger, Bilder rechts: Typenfänger



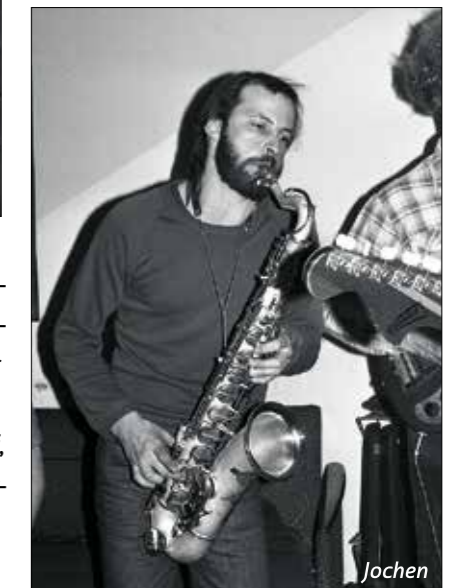
Sandy

Also übten wir wöchentlich weiter. Bald stellten sich auch wieder andere Dresdner Künstler mit ihren Instrumenten zu unseren Proben ein, die sich aber anders als in den chaotischen Anfangstagen in den halbwegs gefestigten Charakter unserer Tonpraxis einfühlsam einspielten und diese mit neuen Farben



Andreas, Holger, Sabine

bereicherten. Der ausgebildete Musiker Jochen Gehlken kam mit seinen Saxophonen und zauberte besonders auf dem Sopransaxophon eindrucksvolle Passagen. Mit Dieter Winkler, dem Roadie von „Elektras“ Sänger und Drummer „Mampe“, gesellte sich ein echter Drummer mit seiner Schießbude ein. Maria Lorenz unterstützte unsere mystischen Sounds mit ihrem tiefen Waldhorn. Frank Eckhardt, der spätere riesa-efau-Chef, versuchte sich kurze Zeit an diversen Instrumenten und der bereits erwähnte „Geiger-Wolle“ erfreute uns erneut mit seinem einfallsreichen virtuosen Violinenspiel. Arne Mai unterstützte uns später als Keyboarder. ▷



Jochen

▷ Sein Wohnstübchen war nun der Austragungsort unserer weiteren Erprobungen, wobei dessen scheinbare Verengung eine intime Atmosphäre erzeugte, die der Konzentration und Fortentwicklung unserer gestalterischen Ambitionen sehr gut bekam.

Sommers zogen wir mit Trommeln, Blechen, Flöten, Akustikgitarre, Mandoline, Akkordeon und sogar mit einem geerbten Kontrabass zum nahen Elefantenstein oder in die Roßthaler Senke (Pflaumendelle) hinaus, um oft bis in die tiefe Nacht hinein romantisch zu jammen. Da nun auch ein großer Kassettenrecorder aus dem Westen verfügbar war, nahmen wir nahezu

jede Probe auf und werteten sie unmittelbar danach aus.

In meinem Besitz befindet sich heute noch ein Koffer voller Tonbandkassetten mit Aufnahmen aus jener Zeit, von denen die meisten zwar irgendwie interessant und geheimnisvoll klingen, aber keine blieb damals kritiklos.



Berlin, Galerie „Kunstkooperative“, 1990, Sabine, Detlef, Sandy, Photo: Typenfänger



Altdörltschen, Probe „Urstrom“, 1991
v.l.n.r.: Sandy, Sabine, Holger, Detlef, Dieter, Joe, Andreas, Photo: Typenfänger



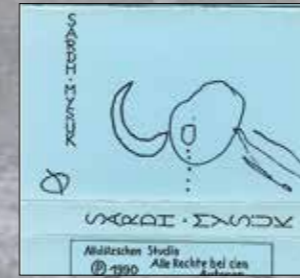
Dresden, „Aus dem Keller“, 1989 Photo: Gunter Preuß
Hintergrund: Elektrobettpfanne D. Schweiger

▷ Sie alle blieben länger oder kürzer. Einige begleiteten uns über viele Jahre und nahmen z. T. auch an einigen unserer ersten öffentlichen Auftritte teil. Ebenfalls irgendwann in den Endachtzigern erschien Joe Lehmann, der seitdem, trotz kurzer Auszeiten, ein aktiver Akteur bei SARDH ist. Der für die Band bis heute typische Einsatz von ungewöhnlichen Klangerzeugern aus umfunktionierten Gebrauchsgegenständen und selbstgefertigten Geräten ist sein Verdienst. Die klangmalerischen experimentellen Hausmuzakabende in „Sandys“ Bauernstübchen waren von vorn-



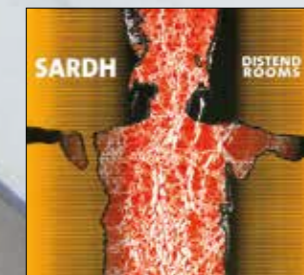
Dresden, An der Saloppe, Performance „Urstrom“, Photo: Karsten Egel

herein kein bloßer Selbstzweck, sondern zunehmend auch Vorspiele für Performances zu unseren Ausstellungseröffnungen. Für diese entwarfen wir dann, am jeweiligen Ausstellungsthema und -ort ausgerichtet, spezielle Programme und aktionistische Dramaturgien als eine Art Rahmen, die im konkreten Auftrittsverlauf intuitiv wie improvisatorisch angereichert wurden, was sich bis heute für die performativen Ausstellungseinsätze von SARDH im Wesentlichen erhalten hat. ▷



▷ Wichtige erste Performance-Stationen waren u. a.: 1987 EIGEN+ART Leipzig „Tour de Chance“ zur Ausstellung von Detlef Schweiger, 1988 Kulturhaus Berlin-Treptow „Maki“ zur Ausstellung von Andreas Garn, 1989 HfBK Dresden „Aus dem Keller“ zur Ausstellung von Reinhard Sandner. Bevor wir nach der Mauerfallwende erst richtig loslegen sollten, kam es unmittelbar nach Öffnung der Grenzen im November 1989 zur eigentlichen Gründung bzw. Namensgebung von SARDH. Der Schauspieler Holger Fuchs, der einst vor seiner Ausreise in den Westen an unseren frühen Sessions teilgenommen hatte, war unmittelbar nach Grenzöffnung aus München in unseren Kreis mit seiner markanten Bassklarinetten zurückgekehrt. Er initiierte sofort die Herausgabe einer Tonbandkassettenproduktion von SARDH im Eigenverlag, wofür er auch gleich 50 Leerkassetten aus dem Westen einbrachte. Klangstoff dafür war ja bereits genug vorhanden. Aber nun brauchte das Projekt auch einen Namen. „Der Klang des Namens ist die Muzak“ – dann ganz einfach: **S**abine Harprecht, **A**ndreas Garn, **R**einhard Sandner, **D**etlef Schweiger, **H**olger Fuchs. Dass für die Namensgebung die Anfangsbuchstabenreihung der Vornamen der Gründungsmitglieder erhalten musste, haben wir gern im Verborgenen

gehalten und auf die gelegentliche Frage: „Was bedeutet der Name?“ lieber geantwortet: „zart und sadistisch“, was auf den SARDHistischen Klangcharakter in seinem breiten gestalterischen Spektrum damals wie heute nach wie vor zutrifft, obwohl das Personal, das Instrumentarium, die Dramaturgie der Performance- und Konzertprogramme u.v.m. sich im Verlauf der drei Jahrzehnte drastisch wandeln sollten, wie auch das Bandprofil von einer dilettierenden Klangbild-Combo zu einer halbwegs professionellen deftigen Industrial-Band, die in ihrem Kontrastprogramm gern auch mal sanfte atmosphärische Ambient-Passagen einsetzt. Irgendwie hatten wir uns im Dresdner „Tal der Ahnungslosen“ unter unseren naiven Scheuklappen eingebildet, so ziemlich die Einzigen dieser Welt zu sein, die so schräg und verstiegen klangmalen. Unser Konsumhören reichte damals kaum über die Klassiker wie Brian Eno, Laurie Anderson ... hinaus. ▷





▷ Der Westrückkehrer Matthias Schoppe und der Gründer des Tonträger-Ladens „ZentralOHRgan“ Andreas „Heidi“ Heyde konfrontierten uns nun mit „richtiger Musik“ (Schoppe): „Throbbing Gristle“, „ZovietFrance“, „Nurse

kakophonische Klangcollage zur Eröffnung. Mit dabei war als Gast u.a. der Leipziger anarchis-tische Lyriker und Band-frontmann, der hierbei unterleibsnackt agierende Lutz Nitzsche-Kornel, der für mich persönlich ein wichtiger Mentor und Vorbild seit Ende der 1970er-Jahre war.

Besonders inspirierend war sein Mut, zu DDR-Zeiten subversive Interaktionen und experimentelle provokative Performances zu wagen, ohne Angst um die

eigene Sicherheit (siehe „partisanen 1“).

Ein weiterer Höhepunkt im Verlauf des TWI-Spektakels war für uns die Session mit dem legendären Steel-Cello-Bauer und -Virtuosen Bob Rutman (USA), der dem Untergang der DDR hier auch ein augenzwinkerndes solistisches Requiem widmete.

„SARDH – die klappernden Sargdeckel“ kündigte uns Peter „Salbei“ Schlott, der Liedermacher und Entertainer, anlässlich einer eigeninitiierten Show 1993 vor seinem Mainstream-Publikum drastisch an, welches wir dann echt schockieren durften. ▷

Bilder links v.o.n.u.: „Starclub“ Dresden, 1999,

Photo: Ines Schweiger

Swiradow Zdroi, 2000, Photo: Andreas Schönherr

Bild Mitte: Theremin, Photo: Reinhard Weise

with Wound“ ..., was ein enormer Impuls und wegweisende Anregung war.

In den 1990er-Jahren ging es dann richtig los. Gleich 1990 konnten wir im Rahmen des Berliner Mauerprojekts unser eigenes Environment „The Wall Inside“ (TWI)

in der Halle Links in

Berlin-Steglitz unter Beteiligung

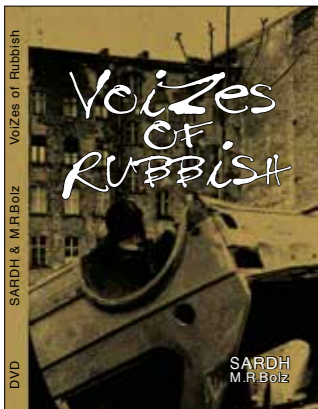
vieler internationaler Künstler integrieren. In der kollektiv erschaffenen raumfüllenden Installation mit percussiv bespielbarem Schrottasenal, extra aus Dresden angekartt, intonierten die hierfür zu einer halben Big-Band angewachsenen SARDH eine



1996, unmittelbar nach unserer einstündigen konzertanten Performance „Laterna Plexus“ in der Orange-rie Schloss Pillnitz vor begeisterten ca. 500 Gästen zur Ausstellungseröffnung meiner gleichnamigen Installation im benachbarten Kamelien-Glashaus tauchte der Resortleiter Ost Axel Seraphim des damals bedeutsamen Labels „Discordia“ im Backstage auf und wollte uns sofort unter Vertrag nehmen.

Er unterbreitete uns enthusiastisch Tournee-Angebote nach Japan, USA usw., worauf wir freilich dankbar ein-gingen. Als es einige Wochen später zur Vertragsunterzeichnung kommen sollte, war „Discordia“ pleite und seitdem, auch weil wir uns selbst nie mehr um eine solche Vertretung bemüht haben, blieben SARDH auch im eigenen Selbstverständnis freiwillig eine ewige „Newcomer-Band“.

2018 Uraufführung „SARDH:UNORT“ Wave-Gotik-Treffen Leipzig Volkspalast/Kuppelhalle, Photo: Aatu van Hinnen



▷ Vielmehr wurde Salbei als begabter Elektronik-Tüftler für uns freundschaftlich vielseitig aktiv, indem er uns die erste, unserem speziellen Bedarf gerechte Beschallungsanlage günstig vermittelte, Sabines „Theremin-Bausatz“ zusammenlötete, marktkundig die benötigten Effektgeräte besorgte und bis heute meine malträtierte, aber hochwertige E-Klumpfe gelegentlich saniert.

SARDH entwickelte nun zunehmend multimediale Konzepte für die Konzerte, bei denen das Weitermalen mit Klängen nun auch durch Live-Paintings mittels Overhead-Projektionen in großformatigen Screenings von Matthias Bolz visuell verwoben wurde. Bolz begleitete uns viele Jahre engagiert, bis wir begannen, eigene Video-Produktionen in den Background unserer Auftritte zu stellen.

Ein Höhepunkt damals war das Projekt „Voices of Rubbish“, welches wir zum Abschluss des Dresdener Stadtfestes 1997 Open Air auf dem Schlossplatz vor tausenden Besuchern in historischer Kulisse präsentierten.

Dass wegen unserer ungewöhnlichen wie rüdigen Klangarten am Ende nur knapp 500 Besucher übrig geblieben waren, verbuchten wir als Erfolg.

Zu dieser Zeit wurde dann auch folgerichtig die „Schwarze Szene“ auf uns aufmerksam. Robert „Rosi“ Grund, der undergroundige Müllerbrunnen-Veranstalter und heutige Betreiber der „Reithalle“ Straße E, lud uns 1997 zu seinem „Baphomet-Festival“ in das später so genannte „Dresdner Friedrichstadt-Zentral“ ein, wo wir den okkulten Duster-Highlights „Rozengracht“ und „Allerseelen“ unfreiwillig die Show stahlen, weil wir frisch, frech und frei, ohne die längst verbrauchten Klischees das Publikum mit unserem unorthodoxen Industrial-Programm begeistern konnten.

Dort begegneten wir auch dem in der Szene engagierten club|debil-Macher Ullrich Bemann, mit dem wir bis heute ▷



die Herausgabe des Vinyls „SARDH:INTAR“ 2003 verdanken. ▷

▷ freundschaftlich verbunden sind, wie dem zwiespältigen, heute verschollenen Betreiber des Labels „Membrum Debile Propaganda“ Silvio Kessmann, dem wir aber immerhin

▷ Zurück in die Mitte der 1990er-Jahre:

SARDH zogen aus dem Bauernstübchen von „Sandy“ Sandner um in einen richtigen Probenraum in eine Halbruine in Dresden-Striesen, wohin uns unser bisheriger Leader „Sandy“ nicht folgen wollte und daher leider aus dem Verbund austrat.

Doch der neue Raum beflügelte uns nachhaltig. Wir breiteten uns mit neuer Beschallungsanlage und neuem Equipment darin aus und erprobten unsere erste CD-Produktion „SARDH:stuur“ 1996.

Diese wurde maßgeblich ermöglicht durch das finanzielle Engagement meiner Ehefrau Ines ebenso wie durch die neue Probenraumnachbarschaft mit Heiko „Ed“ Meyer, der neben seiner damaligen Grunge-Band „No Violins“ (später „Sedativa“, „Rasun“ und „Helium 5“) sein „digidirt-Studio“ gründete und bis zu unserer Doppel-LP „SARDH:BRUTH“ 2012 als Aufnahmeleiter und Produzent für unsere Tonträger agierte. ▷

*Bilder links v.o.n.u.:
M. R. Bolz - Probe „Urstrom“,
1991 Elbwiesen an der Saloppe Dresden
Ed Meyer - Probe „Voices of Rubbish“
Rubbish - Materialsuche, 1997 Ostra-Gelände Dresden
Cover DVD „Voices of Rubbish“, Typenfänger
Bild rechts: SARDH-Factory
alle Photos: Typenfänger*



▷ Die Bekanntschaft mit dem Herausgeber dieses Magazins – Holger Wendland – ermöglichte dann aufgrund seines enormen Engagements und vor allem seiner bis heute komplexen wie anspruchsvollen Projektierungen die Herausgabe der CDs „SARDH:wueste scheuer“ (1999) und „SARDH:IDYLL“ (2004), die Meilensteine der Bandgeschichte sind.



In aufwendig gestalteten Buch-CDs mit 40-seitigem Booklet beteiligten sich namhafte Lyriker zum Thema, wie z. B. John Epstein, der Fotograf Reinhard Weise u.v.m. Überhaupt waren diese zwei Erscheinungen eingebettet in umfangreiche Projekte mit Aktionen an konkreten Orten, mit Release-Konzerten, themen-



bezogenen Performances und Ausstellungen unter Beteiligung von vielen weiteren Künstlern. Um die Jahrtausendwende löste sich die Urbesetzung von SARDH allmählich auf, und neue Mitstreiter traten auf den Plan. Holger Fuchs war uns schon in den 1990er-Jahren abhanden gekommen.

Es gab einen sehr schmerzhaften Abschied von der urwüchsigen Stimme Sabine Harprechts, Andreas Garn, mit dem ich auch im Duo viele Performances bestritten hatte, war eines Tages einfach weg ...

Bereits zuvor war der durch viele Eigenproduktionen und Auftritte bekannte Voxus IMP alias Stephan Bartl in den SARDH-Verbund eingetreten. Zwischenzeitlich bereicherten uns über vier Jahre das Duo „chen unst“ mit Bassist Henry Friedrich und Ex-„Mockrotz“-Punk-Drummer Arend Zwicker. Dank ihrer Verstärkung liefen SARDH nun zu Industrial-Hochform auf. Höhepunkt dieser Liason war unser Auftritt beim „Bleysound-Festival“ München 2004 – zu hören auf der Live-CD „SARDHinFERNO“. Danach kam der „Scatology“-Chef Wormsine alias Robert Zeißig zu uns, was schon eine wunderbare Fügung war. ▷



▷ Durch Roberts Vermittlung konnte ich seinen Freund „Balog“/Eric Heyde erstmals für das „Morphonic Lab IV“ gewinnen. Ich war von dem Multi-Elektroniker und Sänger der Band „khalé“ so fasziniert, dass ich ihm umgehend einen „Heiratsantrag“ mit SARDH anbot, dem er ohne Bedenken zustimmte. Heute ist der begabte, künstlerisch und technisch erfindungsreiche wie einfühlsame Balog, dessen einzigartiges tiefes Stimmenorgan den SARDH-Sound mitprägt, der eigentliche Kopf und Frontmann der Band, wobei das seit über einem Jahrzehnt auch personell konstant erfolgreich wirkende SARDH-Kollektiv der zweiten Generation ein eigenes gruppendynamisches Selbstverständnis entwickelt hat, in dem alle Beteiligten ihre Ambitionen und Intentionen auf Augenhöhe vertreten. Beinahe hätte ich vor etwa zehn Jahren den SARDH-Deckel zugemacht. Wormsine war nach Sibirien abgedriftet, Joe nach Güstrow und Voxus IMP wurde von seinem Job an der „Semperoper“ aufgesaugt.

*Bilder links: „Noizprint“, Dresden 2008, Photo: Lars Beetz, Wrocław Industrial Festival, 2012, Photo: Eric Byrne
Bilder rechts: „Blue Chant, Kreuzkirche“ 2013, Photo: Viktoria Schweiger; Wrocław Industrial Festival 2016, Photo: Frank Olivér(infinitebeat.hu)*

Besonders aber gab mir der lautlose Abgang des neben mir bis dahin letzten verbliebenen SARDH-Gründungsmitglieds, Andreas Garn, mit dem ich seit früher Jugend nahezu brüderlich verbunden kunstaktiv war, zu denken ein Zeichen, dieses Kapitel zu beenden.



Jedenfalls wurde SARDH erst einmal auf Eis gelegt. Zusammen mit Balog gründete ich ARTISAR, ein Duo, das sich schwerster Basslastigkeit verschrieb. ▷



▷ Zum Beispiel: Für die Performance „du haszt bass“ 2009 im Programm der Dresdner Ausstellung „Ostrale“ hatten wir zuvor aus russischer Produktion zwei Exemplare der Extrem-Zerrer-Tretmine „Du haszt“ (Distortion-Effekt-Pedal) geordert, die im Original eigentlich nur für „Rammstein“ gebaut worden waren. Allein mit diesem Effektgerät fütterten wir unsere zwei E-Bassgitarren und liehen dazu einen riesigen Bassbox-Schrank vom Dresdner „Zoundhouse“, den wir mit unhörbaren, jedoch physisch wahrnehmbaren Sub-Bässen bis 20 Hz aufluden, was im Verlauf der gefährlichen Performance zu Atemnot und Flucht mancher Besucher führte und zum Verlust von einigen Dachplatten des ohnehin maroden Veranstaltungsgebäudes, die sich während der Performance infolge permanenter Schwingungsresonanz aus der Befestigung lösten.

ARTISAR gaben noch einige nicht minder extreme Droning- und Noise-Performances. Bis sich allmählich VoxusIMP, Wormsine und Joel wieder bei und für SARDH einstellten und so eine Wiederbelebung von SARDH herbeiführten. Was auch mich entgegen meiner damaligen Absicht, den SARDHismus nicht wieder anfassen zu wollen, überzeugte, unter dem ja nun nicht mehr ganz unbekannt Namen gemeinsam weiter zu schaffen.



Signifikant für die personelle Wiederbelebung von SARDH waren die kontinuierlichen Konzert-Programm-Uraufführungen beim Leipziger „Wave-Gotik-Treffen“ im Volkspalast/Kuppelhalle:

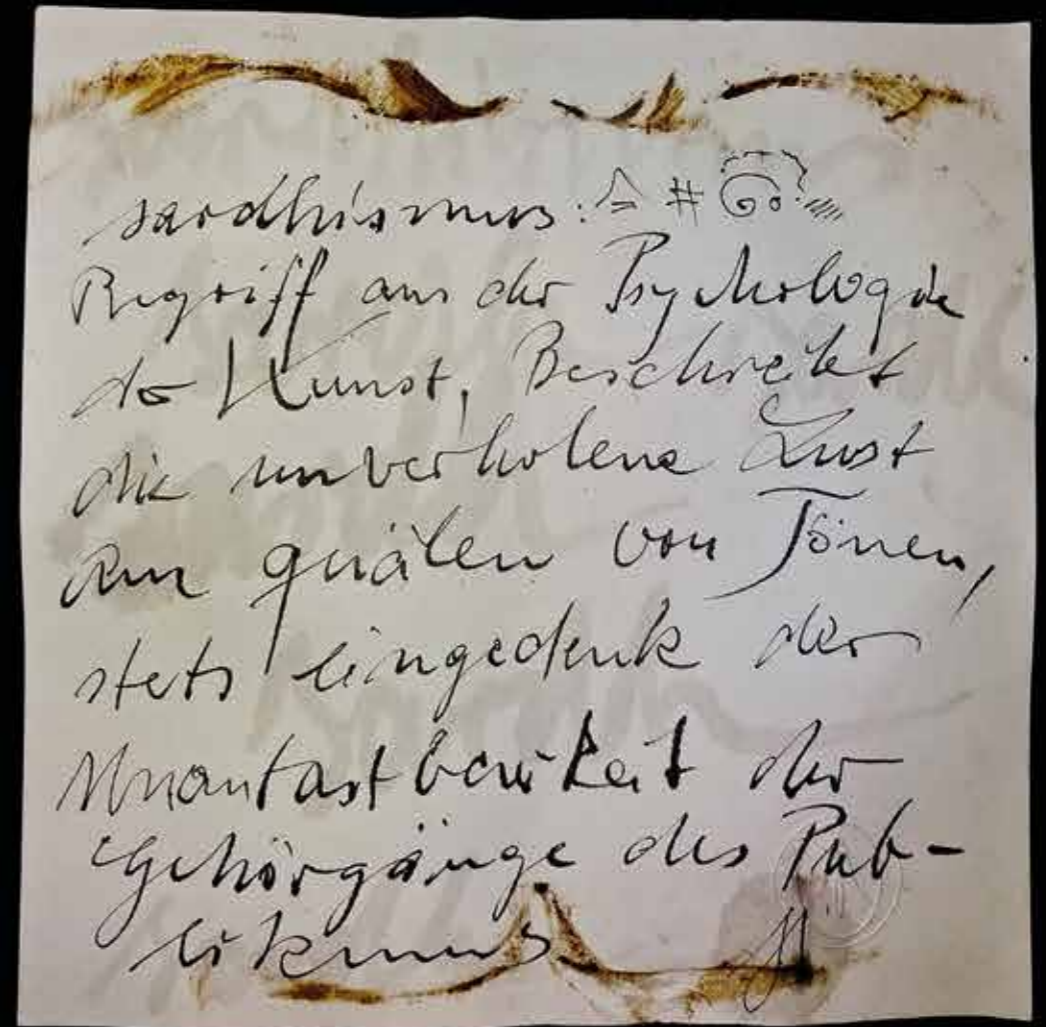
2010 „SARDH:ausBRUTH“ als Trio mit Balog, Voxus IMP und Schweiger; 2014 „SARDH:URGAN“ als Quartett mit dem Russland-Rückkehrer Wormsine; 2018 „SARDH:UNORT“ als Quintett mit Joe und mit Gast

Matthias Jackisch. Matthias der Bildhauer, Performer, Steinflöten-Bauer und -Bläser, spielt sich mehr und mehr ins SARDH-istische Gefüge ein.

Das Sextett freut sich, während ich diese Zeilen schreibe, auf eine „ZARDHe“ ambiente Overtüre zum Projekt „Painting with Sounds“ des Elektronik-Pioniers Hans-Joachim Roedelius. Es ist die freie unvoreingenommene stilistische Wandelbarkeit – die Lust, Fähigkeit und Qualität, in Gegensätzen von Industrialkrach klangartistisch bis in feinste Ambientgespinste

navigieren zu können, was heute das breite Repertoire der Band ausmacht – was ihr aber in der schwierigen Navigation des wie auch immer gearteten Publikums, trotz vieler spontaner Live-Begeisterung nach ihren Auftritten oft Irritationen und stilistische wie szenebazogene Zuordnungsprobleme einbringt, welche unser Lustprinzip schlicht ignoriert. ▷

„UNORT“ Wave-Gothik-Treffen Leipzig, 2018, Photo: Martyn Flesh,



Zeichnung: Matthias Jackisch

▷ Die allerbeste Band meiner Welt hat nur den Nachteil, dass ihre Teilnehmer viel zu selten zusammenkommen können, immer ihren Projektideen und anstehenden Realisierungen hinterher hinken und wir leider auch total tourunfähig sind.

Als ich im Rahmen meines Gaststipendiats in Cleveland, Ohio, 2005 vom Radiosender „WSCB“ in eine zweistündige Sendung über SARDH eingeladen wurde, hatte ich viele Live-Hörerkontakte, sodass ich sogar während der Ausstrahlung 50 SARDH-Tonträger verkaufen konnte.

Aber die „Saxonische Mutter der Ritualmusik“ (RigobertDittmann/Bad Alchemie) hat ja noch etwas Zeit ...

Immerhin wurde die erste SARDH-Generation nun historisch geehrt durch die Aufnahme in die Ausstellung „Geniale Dilletanten“ neben u. a. „Einstürzende Neubauten“, „Palais Schaumburg“, „Tödliche Doris“ im „Albertinum“ Dresden 2017. Weil sich die zweite Generation SARDH zu unserem Glück nicht auf solchen Lorbeeren ausruht, treiben wir den SARDHismus einfach weiter.



Nachsatz: Die dreißigjährige SARDH-Geschichte birgt weit mehr schildernswerte Episoden, als es die komprimierte Darstellung hier wiedergeben kann. Infos auch unter: www.sardh.de

Photo: Jan Oelker, Ausriss rechts: Typenfänger

Sapin – Satertag

den Verständigen!«) (es bedarf keiner weiteren Erklärung für den Eingeweihten)	Sarjelle , die; -, -n (ital.) (ein Fisch); Sarjellenbutter ; Sarjellenfilet ; Sarjellenpaste	Sarjre [... rə] (Jean-Paul [3ä'po] (französischer Philosoph)
Sarpin , der; -s, -e. Sarpine , die; -n, Sarpel, der; -s, - (ital.) (Forstw. Werkzeug zum Wegziehen gefällter Bäume)	Sarjdes (Hauptstadt des alten Lydiens)	Sas kat che wan [sas'ke: 1V1:] (engl.) (kanadische Provinz)
Sarpnin , das; -s, -e (lat.) (ein pflanzlicher Wirkstoff)	Sardh , (kuenstl.) (Pulsar im Klanguniversum)	Sa-Springen [sʃa: ...] (Kurzw. für schweres Springen der Kategorie a) (Reiten) schwere Springprüfung)
Sap pe , die; -, -n (franz.) (Milit. früher Lauf-, Annäherungsgraben)	Sarjdhismus , (bez. die Bewegung im Klanguniversum um ein Zentrum dem Pulsar, Sender und Rezipienten stehen in enger Gravitationsbeziehung, verwandt mit Industrial)	saß vgl. sitzen
Sap pel vgl. Sapin	Sarj his mus , (bez. die Bewegung im Klanguniversum um ein Zentrum dem Pulsar, Sender und Rezipienten stehen in enger Gravitationsbeziehung, verwandt mit Industrial)	Sass , Sas se, der; Sassen, Sassen (früher Besitzer von Grund und Boden, Grundbesitzer; Ansässiger)
sap per lot , sa cker lot! (franz.) (veraltet, aber noch landsch. ein Ausruf des Unwillens od. des Erstaunens); sap per ment , sa ker ment! (svw. sapperlot)	Sar din , Sar di ni e rin	Sas sal fras , der; -, - (franz.) (nordamerik. Laubbaum); Sas sal fras öl , das; - e s (ätherisches Öl aus dem Holz des Sassafras)
Sap peur [... 'pɔ:ä], der; -s, -e (franz.) (früher Soldat für den Sappenburg; Schweiz. Soldat der techn. Truppe, Pionier)	Sar dine , die; -, -n (ital.) (ein Fisch); Sar di nen büch se	Sas sal nide , der; -n, -n (Angehöriger eines alten pers. Herrschergeschlechtes); sas sal nidisch
sap phisch [... fɪ], auch ... pfɪʃ]; † K 135 u. 89: sapphische Strophe, sapphische Versmaß; Sap pho (griechische Dichterin)	Sar dijn en (italienische Insel im Mittelmeer); Sar dijn er vgl. Sarde; Sar dini e rin vgl. Sardin; sar dini sch , sar disch	²sas se vgl. Sass
Sap po ro [auch 'sa ...] (japanische Stadt)	sar do nisch (lat.) (boshaft, hämisch); sardonisches (Med. krampfhaftes Lachen)	³sas se , die; -, -n (Jägerspr. Hasenlager)
sap ri st (franz.) (veraltet Ausruf des Erstaunens, Unwillens)	Sar do nyx , der; - es , -e (griech.) (ein Schmuckstein)	Sass nitz (Hafenstadt a. d. Ostküste von Rügen; <i>Schreibung bis 1991: Saßnitz</i>)
Sap pro bie , die; -, -n meist Plur. (griech.) (Biol. von faulenden Stoffen lebender Organismus);	Sarg , der; - e s, Sürge	Sa tan , der; -s, -e (hebr.). Sa ta nas , der; -, -se (nur Sing.: Teufel; boshafter Mensch)
Sap pro bi ot , der; -en, -en (svw. Saprobie)	Sar gas so see , die; - (port.; dt.) (Teil des Nordatlantiks)	sa ta nisch (teuflisch)
sap pro gen (Fäulnis erregend)	Sarg de ckel ; Sarg na gel ; Sarg träger ; Sarg träger in ; Sarg tuch	Sa ta nisch mus , der; - (Teufelsverehrung); Sa ta nist , der; -en, -en;
Sap pro pel , das; -s, -e (Fäulschlamm, der unter Sauerstoffabschluss in Seen u. Meeren entsteht)	Sa ri , der; - s , -s (sansk.-Hindi) (gewickelter Gewand indischer Frauen)	Sa ta nis tin
Sap pro phal gen Plur. (Pflanzen od. Tiere, die sich von faulenden Stoffen ernähren); sap pro phil (auf, in od. von faulenden Stoffen lebend); Sap pro phyt , der; -en, -en (pflanzlicher Organismus, der von faulenden Stoffen lebt)	Sar kas mus , der; -, ... men (griech.) (nur Sing.: [beißender] Spott; sarkastische Äußerung); sar kas tisch (spöttisch)	Sa tans bra ten (ugs. scherzh. für pfliffiger, durchtriebener Kerl; Schlingel); Sa tans kerl
Sa ra (w. Vom.)	Sar kom , das; -s, -e. Sar ko ma , das; -s, -ta (griech.) (Med. bösartige Geschwulst); sar ko ma tös ; Sar ko ma tose , die; - (Med. ausgebreitete Sarkombildung)	Sa tans p ilz
Sa ra ban de , die; -, -n (pers.-arabspan.-franz.) (ein alter Tanz)	Sar ko phag , der; -s, -e (Steinsarg, [Prunk]sarg)	Sa tans weib
Sa ra gos sa (Stadt u. Provinz in Spanien)	Sar ma te , der; -n, -n (Angehöriger eines historischen asiatischen Nomadenvolkes); Sar ma tjen (alter Name des Landes zwischen Weichsel u. Wolga); Sar ma tin ; sar ma tisch	Sa tel lit , der; -en, -en (lat.) (Astron. Mond der Planeten; Raumfahrt künstlicher Mond, Raumsonde; kurz für Satellitenstaat)
Sa ra je vo (Hauptstadt von Bosnien-Herzegowina)	Sar nen (Hauptort des Halbkantons Obwalden)	Sa tel li ten bahn ; Sa tel li ten bild ; Sa tel li ten fern se hen ; Sa tel li ten flug ; Sa tel li ten fo to ; Sa tel li ten funk ; Sa tel li ten gesteu ert ; Sa tel li ten na vi ga tion
Sa ra sa te (spanischer Geiger u. Komponist)	Sa rong , der; - s , -s (malai.) (um die Hüfte geschlungenes, buntes Tuch der Malaien)	Sa tel li ten staat Plur. ... staaten (von einer Großmacht abhängiger, formal selbstständiger Staat); Sa tel li ten stadt (Trabantenstadt)
Sa ra ze ne , der; -n, -n (arab.) (veraltet für Araber, Muslim); Sa ra ze nin ; sar ra ze nisch	Sar rass , der; -es, -e (poln.) (Säbel mit schwerer Klinge)	Sa tel li ten tele fon ; Sa tel li ten über tra gung (Übertragung über einen Fernsehsatelliten)
Sar dal na pal (assyrischer König)	Sar raute [... 'rot], Nathalie (französische Schriftstellerin)	Sa tem spra che (Sprache aus einer bestimmten Gruppe der indogermanischen Sprachen)
Sar de , der; -n, -n, Sar di ni er (Bewohner Sardinien)	SARS , Sars = severe acute respiratory syndrome; schweres akutes respiratorisches Syndrom (eine Infektionskrankheit)	Sa ter land , das; - e s (oldenburgische Landschaft)
		Sa ter tag , der; - e s, -e (lat.) (westf., ostfries. für Sonnabend)



„Der SARDHismus macht alle berühmt, die ihn bis zum Äußersten betreiben,
die anderen aber macht er lächerlich.“

Dr. Sjem: Briefe und unveröffentlichte kleine Schriften [1992], Bd. II [S. 245; sechs Briefe über das Nichtentkommenkönnen; 2. Brief]



Der SARDHismus passt sich an
durch
ein Ritual von Nichtanpassung.

Dadurch kuriert er sein Dasein
von der Wunde des Sinnlosen
und zitiert zugleich das Heil
aus der Ideenwelt in selbiges –
Zweiteilung zwischen
Zersetzendem und Aufbauendem.

Wahre Bedeutung empfinde er
allenfalls nur von dem Zustand,
vor dem keiner geborgen ist.

Keineswegs jedoch bedarf es
dabei irgendeiner Notwendigkeit.

Balog

Reproduktion des Unreproduzierbaren

Im Proberaum I: Anschlagen, Kratzen, Ausfüllen, Einzelgeräusche, Spatula, Schaben, Vokale (Linguisch), Hallen, Piano-rumpf, Notizen, Feldaufnahmen, Repetitiv, Virtuos, Widerhall, Zweifel

Im Proberaum II: Tropfen, Wiedererlangen, Struktur-fund, Federdreieck, Zupfen, Ausklingen, Schläuche, Stegreif, Felge, Dilettantisch, Orlando, Unbehagen, Expanderfeder, Verloren, Effektieren, Suche ...

Jedes SARDH-Stück beinhaltet eine musikalische Grund-idee, es variiert in jeder Probe und wird mit jedem Konzert weiterentwickelt.

Dadurch steht jede Reproduktion für sich und ist ein-zigartig. SARDH verlangt vom Akteur wie auch vom Hörer Hingabe und verweist auf einen Anspruch, der über jeden klanglichen Komfort hinausführt. Mit jedem Musizieren wird ein Opfer, eine Abgabe verlangt, deren Gegenwert noch in Erscheinung treten wird.

Picasso: „Meine Bilder würden die gleiche Wirkung haben, wenn ich sie nach ihrer Vollendung, ohne sie zu zeigen, einhüllte und versiegelte. Es handelt sich dabei um Manifestationen unmittelbarer Art.“

Voxus IMP


SARDH-Performance „zucht aus“ in der ehemaligen Stasi-Haftanstalt Bautzner Straße Dresden 1994, Fahrplan Voxus IMP, Photo: Typenfänger

SARDH : zucht aus

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
BEGINNER	SCHLAG	BASSIC	TROPF FUNK	STÖRER	STIMMEN GRIND	WIND WINDEX	ATTACK	AMBNOIZ	MARSCH	WILLDRIVE
<p><i>Intro: CHOIRX CRTB 2/5</i> <i>erstmalige Melodie</i> <i>G/A/G/D/E</i> <i>dann: G + B</i> <i>Pitch sucht nach oben</i> <i>dann Dolly beginnt</i> <i>Laustärke rasant!</i></p> <p><i>ALLES! 75</i> <i>Input 3, 4, 5</i></p> <p><i>Zuerst Rhythmus, dann Moog, dann Theremin</i></p> <p><i>Int. 3</i></p> <p>EVIL GRAF BIRDS RANBOZ</p> <p>VOXUS IMP.</p> <p>ENDE: D endet RHY Alle raus</p>	<p>CD Dj2/1 CD 1/10</p> <p>A Blech... Stimme</p> <p>D Orlando Harke</p> <p>Stimme Gang Int. 1/8 Depmod Int. 3/7 am Ende, wenn Schlagwerk hörtlich wird, V Key melodiefolge A A D D D</p> <p>J Metallband</p> <p>CD raus offen/abrupt</p>	<p>CD 1/18... CD Dj3/1c</p> <p>D RHY Bass Cyclop Cart. A3/7 Modulation rad ganz V Rhy Key hoch drücken! Melodie V C D E 1 3 2</p> <p>A Git</p> <p>J Saite</p> <p>CD-RHY endet CD raus freier Ausklang</p> <p><i>CRT A 3</i> <i>2 10/10</i> <i>in Begleitung</i> <i>oder F A</i></p>	<p>CD 1/23+24</p> <p>A Felge</p> <p>D RHY Orlando</p> <p>Stimme Drippno Cart. A 4/1 V RHY Key Melodie 6 C E G A F 1 2 4 3 J RHY Büchse Durchspielen Sis Solo</p> <p>(CD FUNK) D Git/E-Bow</p> <p>A Synth Keyboard V FX43 wind</p> <p>CD raus A/J raus D endet V weiter.....</p>	<p>CD 2/6+7 (V raus)</p> <p>A Orgel</p> <p>D RHY Git</p> <p>Git-Synth EL Drmz Cart. 8/4/6 vll wie 1. freie Köpfe punkde schon bis 1/1 A</p> <p>J Saite</p> <p>zu grind: gleichzeit's ↓ G/F ↓ und ↓ D E ↓ Int. 2/9/1 Whistle// Excite</p> <p>D RHY aus CD noise rein A/J raus V RHY endet CD ausfaden</p>	<p>CD 3/1</p> <p>(1 Beginn) A Stimme ALLES! Zuerst Party - V Theremin Stimme, Gitarre Jamp, dann D Stimme Theremin</p> <p>Arctic Int. 1/10</p> <p>158</p> <p>Arctic (CD 3/1 raus) CD Dj1/10 (D/A/V raus) CD Dj1/11</p> <p>A Blech...</p> <p>D RHY Harke Orlando Stimme Cyclop Cart. A3/7 V Key Kontrolle Kontrolle!</p> <p>J Säge</p> <p>zäsur: Puls Nur V dann CD 1/6</p> <p>Alle weiter</p> <p>CD RHY aus CD 1/6 aus Alle enden abrupt</p>	<p>Arctic Int. 1/10</p> <p>V Key FX43</p> <p>D Stimme</p> <p>A RHY Delay-Git</p> <p>J Schlauch Wechseln dann FX 43</p> <p>V/J weiter</p> <p>D Git/Synth</p> <p>A Git</p> <p>D/J raus A/V weiter</p>	<p>CD Dj2/6... A/V raus CD Dj1/4...</p> <p>D RHY Git Haele Cart. A3/7/10</p> <p>V RHY Key</p> <p>A Git</p> <p>J Saite</p> <p>CD Dj1/5 RHY-Wechse (langsamer)</p> <p>CD-Sample Attack lauter</p> <p>Freies Spiel CRTB 3/4 FMAREV EP ABBI DT oder Bis 7 abgerollt D/M/CV/EM</p> <p>CD RHY aus Alle ausklingen CD-Sample aus</p>	<p>FX Lautstärke etwas dämpf!</p> <p>A Kies/Sand in Schüssel CU Moog Int. 2 FX 00 V Theremin bedäun pft ein skizze D Stimme Hand auf lege</p> <p>A Blechkratzer (V endet)</p> <p>D Orlando Bogen</p> <p>V FX00 Noise</p> <p>(J Feder:rett) Wah!</p> <p>A Synth (D raus)</p> <p>CD Dj2/9... noise</p> <p>Alle raus (CD weiter)</p>	<p>CD Dj2/10...</p> <p>D RHY Git Hevors</p> <p>A Blechkratzer (V endet)</p> <p>D Orlando Bogen</p> <p>V FX00 Noise</p> <p>(J Feder:rett) Wah!</p> <p>A Synth (D raus)</p> <p>CD Dj2/12 chor</p> <p>Alle frei ausklingen (CD raus)</p>	<p>CD Dj2/13</p> <p>A/D/V Stimme</p> <p>CD Dj2/14</p> <p>CD aus</p> <p>Alle frei ausklingen</p>

*Am Ende
75 sec. Harke, Theremin rausgehen → Braterei selbst überlagert*



A photograph of a concrete wall with several vertical posts. In front of the wall are several green bushes. Behind the wall is a dense forest of trees with green and yellowing leaves, suggesting an autumn setting. The ground in the foreground is covered with brown leaves.

„Already active in the claustrophobic DDR regime, SARDH have always struggled against some form or another. Be it watching eyes of the Stasi or, in these times, the finding of recognition in the „Post Industrial“ scene.

Always forging their own route and never compromising could have hindered their popularity but, for us, those in the know, this is all for the better.
True visionaries, truly original.

Everyone needs some SARDH in their lives ...“

Eric Byrne, TowerPromotions DD

Photo: Typenfänger

SARINH

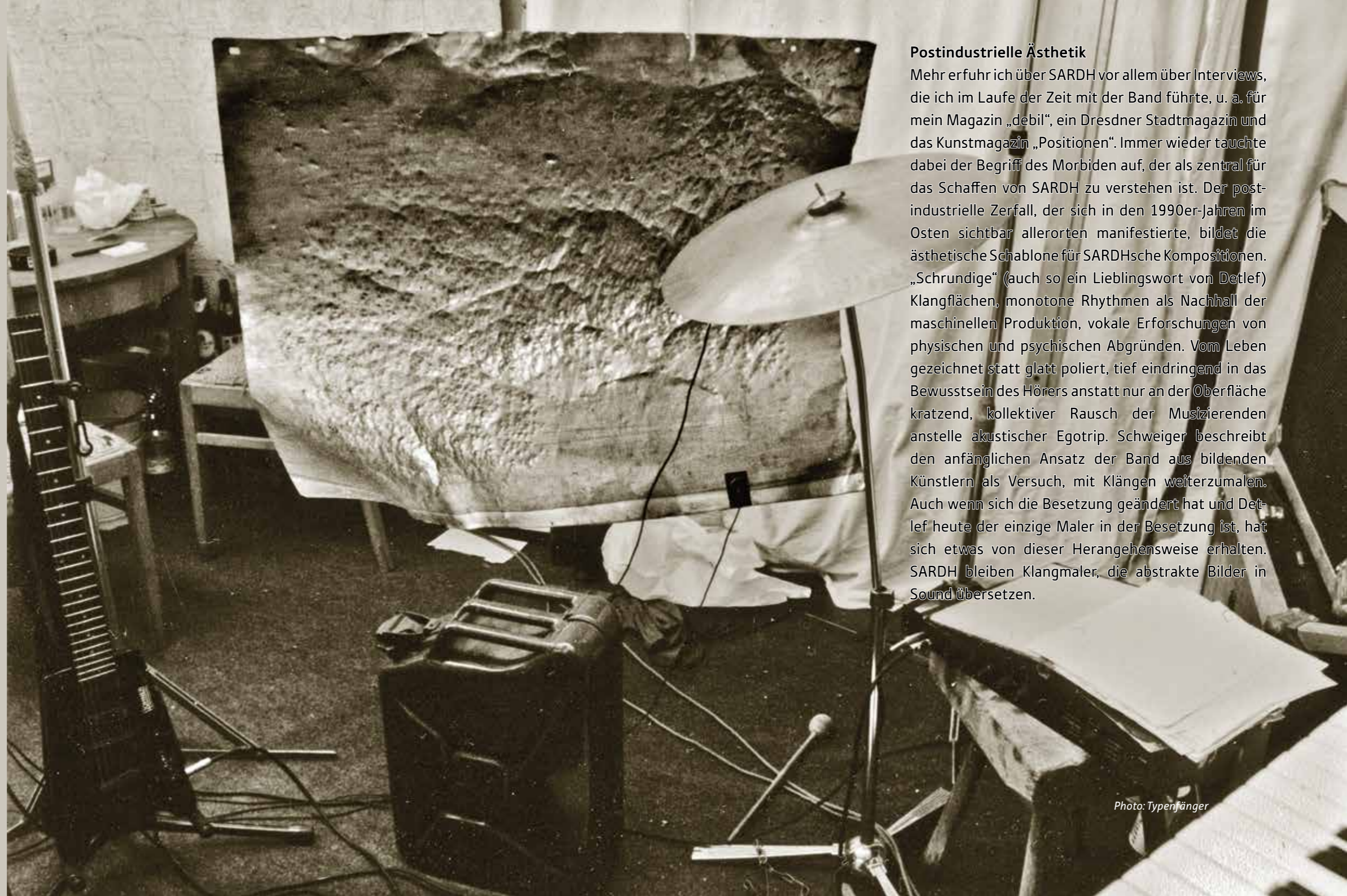
Klangforscher des Morbiden

von Ullrich Bemann



Photo: Typenfänger

Die Wege von SARDH und mir kreuzten sich erstmals Ende des Jahres 1996. Die Dresdner Formation, damals noch bestehend aus Detlef Schweiger, Andreas Garn, Sabine Habrecht und Joe Lehmann, trat gemeinsam mit zwei österreichischen Acts bei einem Underground-Event in der Dresdner Friedrichstadt auf. Auch wenn die Aussis die bekannteren Namen trugen und der eigentliche Grund für mein Kommen waren, blieb mir doch vor allem der Auftritt der SARDHisten, wie wir sie im Freundeskreis später scherzhaft nannten, in Erinnerung. Mein musikalisches Interesse hatte sich in dieser Zeit immer mehr in Richtung Industrial, oder weniger Genre-gebunden, hin zu experimentellen und vor allem heftigen Klängen verschoben. Die „handgemachte, ehrliche Rockmusik“, die von vielen Puristen so gern beschworen wird, hatte für mich schon seit langem ihren Reiz verloren, doch gefiel mir am Klangschaffen von SARDH besonders, dass man live sehen konnte, wie die Klänge erzeugt wurden. Allerhand Alltagsgerät, das auf der Bühne stand, zogen die Musiker zu diesem Zweck heran und integrierten es in den psychedelisch-elektronischen Sound. Nach dem Konzert und nach einem Gespräch mit Detlef war ich überzeugt, dass ich die Band unterstützen wollte, dass SARDH nicht nur vor einigen wenigen Zuschauern, sondern im größeren Rahmen auftreten sollten. Damals wusste ich noch nichts von der Vorgeschichte des Projektes und auch nicht davon, dass die Dresdner im Rahmen von Kunstevents auch schon einige Live-Erfahrungen abseits des Undergrounds gesammelt hatten.



Postindustrielle Ästhetik

Mehr erfuhr ich über SARDH vor allem über Interviews, die ich im Laufe der Zeit mit der Band führte, u. a. für mein Magazin „debil“, ein Dresdner Stadtmagazin und das Kunstmagazin „Positionen“. Immer wieder tauchte dabei der Begriff des Morbiden auf, der als zentral für das Schaffen von SARDH zu verstehen ist. Der postindustrielle Zerfall, der sich in den 1990er-Jahren im Osten sichtbar allerorten manifestierte, bildet die ästhetische Schablone für SARDHsche Kompositionen. „Schrundige“ (auch so ein Lieblingswort von Detlef) Klangflächen, monotone Rhythmen als Nachhall der maschinellen Produktion, vokale Erforschungen von physischen und psychischen Abgründen. Vom Leben gezeichnet statt glatt poliert, tief eindringend in das Bewusstsein des Hörers anstatt nur an der Oberfläche kratzend, kollektiver Rausch der Musizierenden anstelle akustischer Egotrip. Schweiger beschreibt den anfänglichen Ansatz der Band aus bildenden Künstlern als Versuch, mit Klängen weiterzumalen. Auch wenn sich die Besetzung geändert hat und Detlef heute der einzige Maler in der Besetzung ist, hat sich etwas von dieser Herangehensweise erhalten. SARDH bleiben Klangmaler, die abstrakte Bilder in Sound übersetzen.

Photo: Typenfänger

Während ich für SARDH mit meinen Mitteln etwas Aufmerksamkeit schaffen konnte, war ich in meiner Position als Manager, in die mich Detlef geredet hatte, weniger effektiv. Da ich selbst seit Ende der 1990er-Jahre Konzerte veranstaltete, lernte ich eine ganze Menge Organisatoren und Künstler kennen und so schien es eine gute Idee zu sein, diesen einen SARDH-Auftritt anzubieten. Allzu viel kam dabei jedoch leider nicht heraus, dafür war die Band in dieser Szene nicht etabliert genug. Dass sollte sich erst über die Jahre ändern und SARDH wurden für ihre Ausdauer mit Auftritten beim Schlagstrom, dem Wave-Gotik-Treffen oder beim Wrocław Industrial Festival belohnt.

Zwischen Underground und Hochkultur

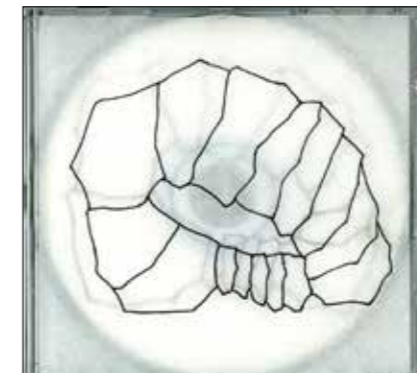
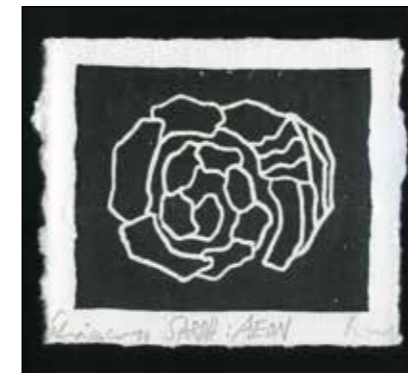
Nach 1996 hatten die Musiker, insbesondere Detlef, wohl mit der Idee geliebäugelt, die Band „größer“, „kommerzieller“, „erfolgreicher“ aufzuziehen. Da alle Beteiligten von ihrer Kunst oder einem „bürgerlichen Beruf“ lebten, standen sie wohl vor der Frage: Wie viel Energie investieren wir in diesen Plan und welche Erfolgchancen haben wir? Ich habe die Diskussionen, die es zu diesem Thema sicher gegeben hat, nicht miterlebt. Festzustellen war nur, dass die Band scheinbar auseinanderfiel und Detlef in der Folge immer mehr zum Einzelkämpfer wurde. Hingeschmissen hat er aber nie. Und es gelang ihm, bei anderen Begeisterung für das Projekt zu wecken, sodass diese nicht nur „mitmachen“ wollten, sondern einen Teil von sich, von ihren Ideen, Klangvorstellungen und Emotionen einbrachten. Was die Ernsthaftigkeit einer „Kommerzialisierung“ des Projektes SARDH betrifft, so habe ich meine Zweifel. Sicher bin ich mir jedoch ob der Ernsthaftigkeit des Musizierens der Band: Diese wird durch die stets beeindruckenden Auftritte ebenso wie durch die regelmäßige Veröffentlichung von musikalisch und gestalterisch ansprechenden Tonträgern bewiesen. Denn machen wir uns nichts vor,

die Zeiten für Underground-Musik, die nicht nur als Hobby betrieben werden soll, sind alles andere als rosig. Sicher: Heute kann jeder Alles „promoten“, wer aber eine Platte produzieren will, eine Tour organisieren oder sich neue Instrumente anschaffen, der kann nicht vom Ruhm allein leben. Der braucht bezahlte Konzerte und der muss Tonträger und Merchandise verkaufen. Rock'n'Roll-Business eben. Rückblickend lässt sich sagen, dass SARDH als Produzent von gut verkäuflichen und in hohen Stückzahlen absetzbaren Tonträgern nicht funktioniert hat. Viele CDs und vor allem die Vinyl-Veröffentlichungen sind aber unter Kennern angesehen und manches Scheibchen nur noch schwer zu ergattern. Ökonomisch erfolgreich war die Band mit diesem Teil ihres Schaffens jedoch nicht.

Für die Auftritte der Formation, ob im kleinen Kreis zu dritt oder in voller Besetzung und mit Gastmusikern lässt sich aber konstatieren: SARDH beeindruckten das Publikum, egal ob das vorab etwas mit dem Namen anfangen konnte oder nicht. „Zugabe“-Rufe bei Festivals wie dem Wave-Gotik-Treffen oder beim Wrocław Industrial Festival bekommt nicht jede Band und ich wurde oft Zeuge dieser Begeisterung. Ich war an Aktionen wie der Photosession für „wueste scheuer“ beteiligt, als Mitstreiter beim Audio-Art-Festival in Krakow oder beim El-Izery-Festival in Swieradów-Zdrój mit der Band unterwegs, blieb SARDH als Gast, Organisator oder Mitveranstalter bei ihren Konzerten über die Jahre verbunden. Als Freunde trafen wir uns zudem bei vielen anderen Gelegenheiten.



Photo: Typenfänger, Photo rechts: Martyn Flesh





Vorwärts immer ...

Ein „Auswuchs“ dieser Freundschaft ist das Dresdner Kunstfestival Morphonic Lab. Die Veranstaltung, eine Kopfgeburt von Detlef und Arend Zwicker, liegt heute vollständig in der Hand von Detlef Schweiger. SARDH sind hier quasi die Hausherren und immer wieder mal live beim Morphonic Lab zu erleben. Das beeindruckende Event hat der Band manche Türen geöffnet und die hiesige Szene fester zusammengeschweißt. Groß ist die nicht, aber schlagkräftig, wie sich auch bei anderen Gelegenheiten wie dem Tower Transmission Festival beweist. Selbstverständlich darf bei all die-

sen Ereignissen auch der club|debil nicht fehlen, der helfend in die Organisation der Festivals eingebunden ist. Dass unser kleiner Freundeskreis heute so aktiv ist, verdanken wir auch ein Stück weit Detlef und SARDH, denn jedes neue Konzert, jeder Release eines Tonträgers, jede selbst organisierte Veranstaltung hält den Club am Leben, weckt Begeisterung und inspiriert zu neuen Taten. Die Wirkung von SARDH als der zentralen Institution für die Dresdner Szene ist also kaum zu überschätzen. Ich hoffe, dass wir auch in Zukunft auf die Klangmaler zählen können.

Eröffnungsperformance Ostrale 2017, Photo: Peter R. Fischer

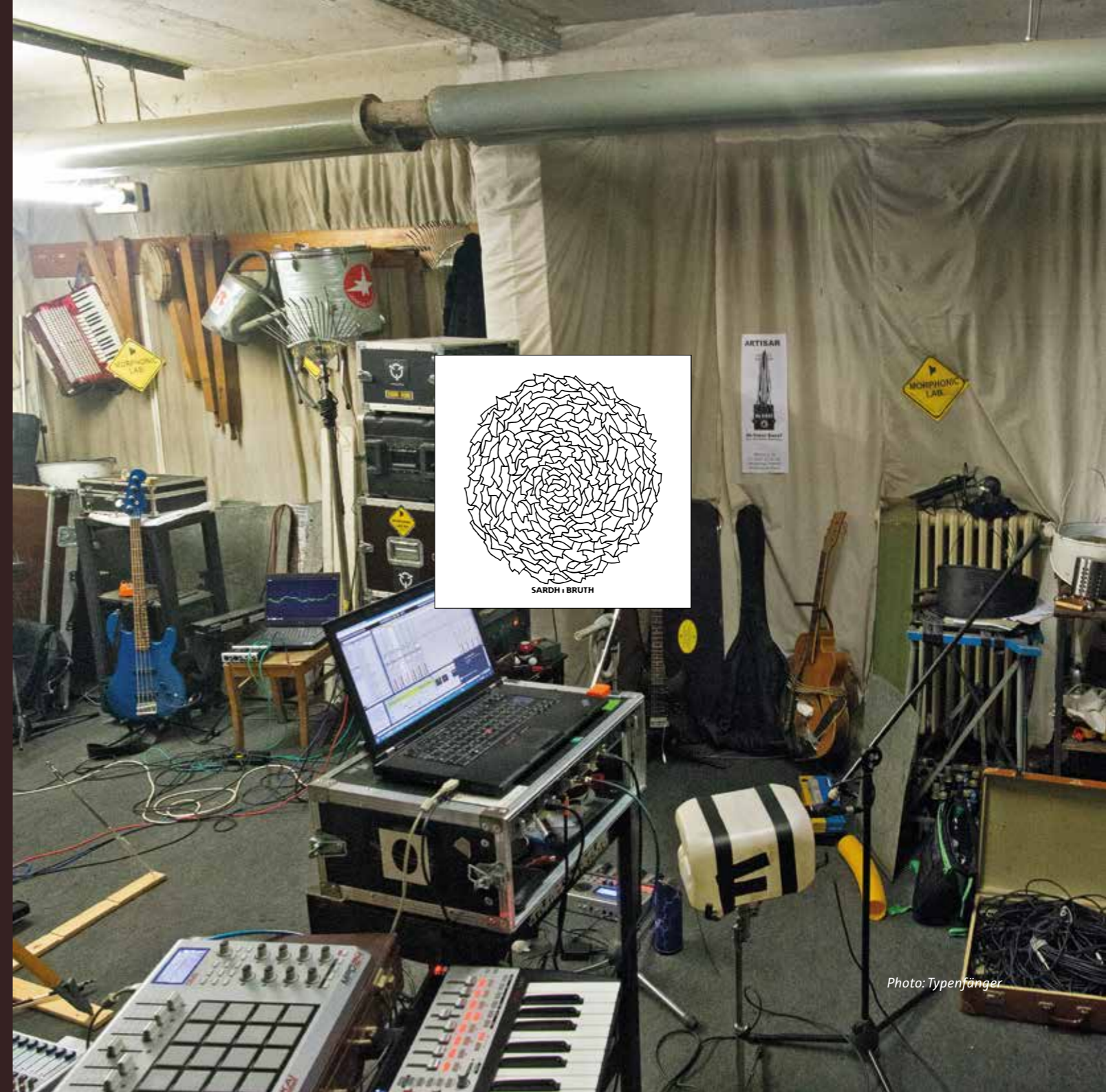


Photo: Typenfänger

Zwei alte Rezis von Ullrich Bemann:

SARDH – Idyll (CD im „Buch“, Edition Raute)

Schon der erste Eindruck dieses Werkes – der äußere – lässt dem Freund industrieller Klänge den Speichel im Munde zusammenlaufen. „Idyll“ kommt im CD-Buch-Format (wie immer das auch fachlich richtig heißt) mit Prägecover und sehr schönem Booklet voller ebensolcher Fotografien. Hier ist sie wieder, die SARDH-Ästhetik, die Technische, Menschengeschafterte und Natürliche und da zuallererst den Verfall auf geniale Art miteinander verbindet. Ein Anspruch, der sich auch auf dem eigentlichen Tonträger fortsetzt, denn mehr als sonst, sind in das Klangbild von „Idyll“ Field-Recordings eingeflossen. Genauer gesagt bilden diese die

der sächsischen Provinz gewonnene Rohmaterial mit eigenen Beiträgen und heraus kam ein wunderschönes Stück Ambient-Musik von fast schon unheimlicher Dichte. Einzelne Stücke herauszuheben, ist der Sache nicht dienlich und auch wenig anschaulich, denn die Werke sind alle schlicht mit „Idyll“ und einer Nummerierung betitelt.

Das Besondere dieser SARDH-Veröffentlichung ist das eher untypisch Zurückhaltende. Die Dresdner haben ganz dem Titel entsprechend zur Eichung ihrer Klänge diesmal nicht die industrielle Großstadtlandschaft, sondern Gottes freie Natur gewählt.



Basis des aktuellen Werkes, denn SARDH ist Schweiger ließ bei einem Studienaufenthalt im Grimmaer Hinterland auf seinen Spaziergängen das Aufnahmegerät laufen. Der ebenfalls studierende polnische Death Metal-Drummer Piotr Michalkowski schloss sich den Streifzügen an und lieferte auch akustisch wesentliche Rhythmusparts für „Idyll“. Daheim im Dresdner Studio mischte die versammelte SARDH-Mannschaft das in

Das macht das vorliegende Werk zu einem echten Hörgenuss auch für die, die sonst eher mit dem Genre Industrial nichts anfangen können. Die zum Teil vertrackten Rhythmen, die Michalkowski anschlägt, geben den Stücken ihre besondere Note und lassen auch Schlagwerkexperten mit der Zunge schnalzen. Insgesamt fällt mir nur ein abschließendes Urteil zu dieser Scheibe ein: sehr schön!

SARDH – inFERNO

Kundenfreundlichkeit sieht anders aus: Ein fast vollständig schwarzes Digipack ohne jede Beschreibung, nur auf der CD stehen Band und Titel des Werkes. Die CD selbst enthält dann nur einen Titel – ganz offensichtlich handelt es sich also um einen Live-Mitschnitt. Auch ein Blick auf die Website verrät nichts. Bleibt also nur der Musik zu lauschen und diese wirken zu lassen. Musikalisch besteht schnell kein Zweifel, dass es sich um eine echte, wenn auch etwas ungewöhnliche SARDH-Veröffentlichung handelt. Düster, teilweise disharmonisch, dann wieder rhythmisch oder meditativ. Manchmal auch alles zusammen. Typisch für die Band und im Genre eher unüblich ist der lautmalerische Stimmeinsatz, ungewöhnlich

die streckenweise sehr noisy und im Gegensatz dazu melodischen Klanglandschaften. Der Sound ist gewohnt komplex, da er sich aus vielen, unverbrauchten Quellen speist. Dies sorgt dafür, dass selbst noch das simpelste SARDH-Stück interessanter klingt als vieles was man sonst zu hören bekommt.

Im Verlauf der CD kippt die Musik mehrfach vom Ambient – also von einem eher hintergründigen, fast schon installativen Sound – um in eine recht harsche Geräuschkulisse, die den eben noch träumenden Hörer aus seinem Sitz schnellen lässt. Alles in allem sehr abwechslungsreich und nicht leicht konsumierbar. Schade nur, dass die Titel nicht unterteilt sind und mit den Informationen geizig wurde.



Bildnachweis Umschlagseiten:

U1: Martyn Flesh @WGT 2018

U2: Poster „Wueste Scheuer“ by Typenfänger

U3: Photography „Michael Ammann & Balog“ by Andreas Kittelmann

U4: Poster „Urgan“ by Eric Heyde, Photos by Detlef Schweiger

Herausgeber: Holger Wendland Edition Raute, Robert Zeißig Kultur Aktiv e. V.

Layout/Entwurf: Holger Wendland (Edition Raute), Joe Lehmann (Typenfänger)

Redaktion: Holger Wendland, Kerstin Thierschmidt, Detlef Schweiger, Ullrich Bemann, Robert Zeißig

Photographie MORPHONIC. LAB XVII: Frank Böhm & Andreas Kittelmann

© Photographies and texts by each author



Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



Unser Dank an alle Autoren und Fotografen. Bei den bereits namentlich benannten Unterstützern von SARDH / MORPHONIC LAB bedanken wir uns ebenso wie bei weiteren Unterstützern: Jörn Kreßmann (Kreßmann Veranstaltungstechnik), Hendrik Herrmann (ColoRadio), Hillumination (Andrea Hilger – OSTRALE), Matthias Boxberger (Boxis.de), Jürgen Horn (Cyberspace), Jens Herrmann (ART ARMINUM), Sebastian Tröger (Absyntheum), Heinrich Müller (LICHTinFORM), Uwe Michel (Albrechtsburg Meißen), Eric Byrne (Tower Promotion), Dennis Jähmig (Veranstaltungstechnik), Rigobert Dittmann (Bad Alchemy), Steffen Otto (Trotzdem-Kultkneipe), Alexander Nym (NSK), Sascha Möckel (Männernetzwerk), Markus Wolf (Montageservice Wolf), Tino Seibt (Holotrop), Thomas Görnert (WGT), Maciek Frett (WIF), Jochen Rohde (Torpor), Andreas Ullrich (wildsmile), Jana Maurischat, Carsten Bauch, Heiko Tietze, Martin Fleisch, Marco Horn, Erik Pönitz, Claudia Böhme, Mike Lorenz, Sascha Kurtzer, Claudia Kobelt, Chris Perle, Christoph Lindner, Andreas Schönherr, Alwin Weber, Ralph Fischer, Ulf Naumann, Benjamin Hartmann, Andreas Weck-Heimann, Harald Schluttig, Ingo Bobe, Johannes Prauss, Judith und Victoria Schweiger, Karl-Heinz Schmidt, Lars Beetz † und vielen vielen mehr.





SARDH : URGAN