

Scheib, Christian

## Multimedia. Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben. Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose"

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: *Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 81-89. - (Musikpädagogische Forschung; 10)*



Quellenangabe/ Reference:

Scheib, Christian: Multimedia. Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben. Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose" - In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: *Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 81-89* - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-249826 - DOI: 10.25656/01:24982

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-249826>

<https://doi.org/10.25656/01:24982>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

### Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### Kontakt / Contact:

peDOCS  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Digitalisiert

**Musikpädagogische  
Forschung**

**Rudolf-Dieter Kraemer  
(Hrsg.)**

**Musik  
und Bildende Kunst**

**D 122/1990/10/1**



**Themenstellung:** Der vorliegende Band 10 der Reihe "Musikpädagogische Forschung" befaßt sich mit dem Verhältnis von Bildender Kunst und Musik. Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Grenzüberschreitungen der beiden künstlerischen Äußerungsformen werden erörtert. Musik- und Kunstpädagogen referieren über Probleme der Legitimation des Unterrichts in Musik und Kunst, stellen ästhetische, wahrnehmungs- und rezeptionspsychologische Theorien sowie unterrichtspraktische und therapeutische Ansätze vor; sie diskutieren über die enge Verbindung von Musik und Kunst in Film, Fernsehen, Malerei und Graphik. Ergänzt werden die Tagungsbeiträge durch freie Forschungsberichte.

Der zehnte Band dokumentiert die Vorträge der wissenschaftlichen Tagung, die vom 21. – 23. Oktober 1988 in Augsburg stattfand.

**Der Herausgeber:** Rudolf-Dieter Kraemer, geb. 1945, Studium an der Pädagogischen Hochschule (Lehramt) und der Musikhochschule des Saarlandes (Viola, Kammermusik), zweiter Preisträger beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" in Viola (Berlin 1964), Schuldienst, Studium Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Philosophie an der Universität Saarbrücken, 1975 Promotion zu Dr. phil., 1978 Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Detmold, seit 1985 an der Universität Augsburg, z.Zt. Vorsitzender des "Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung" (AMPF).

ISBN 3-89206-350-8

# Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis  
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 10

Rudolf-Dieter Kraemer  
(Hrsg.)

# Musik und Bildende Kunst

Die Blaue Eule

ISBN 3-89206-350-8

Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocassette, Offset, verboten

Printed in Germany Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

## Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Augsburg 1988	13
HANS DAUCHER	
Zum Legitimationsproblem der ästhetischen Erziehung	17
ECKHARD NOLTE	
Die Musik und die anderen Künste - Musikpädagogische Diskussionsbeiträge des 19. Jahrhunderts	31
BARBARA BARTHELMES	
Musikpädagogik und Bildende Kunst Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik	40
HELGA DE LA MOTTE-HABER	
Die Künste als Kunst Pictures of Pictures from Pictures of Pictures	56
WILFRIED GRUHN	
Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz	61
CHRISTIAN SCHEIB	
Multimedia Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose"	81
HEINER GEMBRIS	
Was sagt das Publikum zur Kunst der Avantgarde? Aus dem Gästebuch der Klanginstallation von John Cage auf der documenta 8	90
ALEXANDER KOPP	
Gegenstand und Oberfläche Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik	111

HELGA JOHN-WINDE	
Räumliche Vorstellungen in Kinderzeichnungen	119
KARL GRAML	
Spontangesänge von Kindern zu Bildern	133
GÜNTER KLEINEN	
Seerosen-Bilder und Schritte im Schnee	
Strukturelle Analogien zwischen Bildern und Musik als Weg einer Annäherung an den musikalischen Impressionismus	145
GÜNTHER ROTIER	
Die Gestaltung von Schallplattencovern	154
FRED RITZEL/JENS THIELE	
Kritik oder Blasphemie?	
Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980)	162
ACHIM SCHUDACK	
Hollywood im Umbruch: Jazz im 'social problem film' der frühen 50er Jahre	181
ULRIKE SEITZ	
Ansätze der Kunsttherapie im Überblick	197
WOLFGANG MICHAELIS	
Welt in Wahrnehmung und Abbildung	210
HELMUT SEGLER	
Tänze der Kinder in Europa - Konsequenzen für den Musikunterricht der ersten Schuljahre	226
GEORG MAAS	
Zur Bildung musikalischer Formbegriffe im Musikunterricht: Ergebnisse und methodische Aspekte einer Evaluationsstudie als Beitrag zur empirischen musikpädagogischen Unterrichtsforschung	236
RENATE MÜLLER	
Musikalisches Ambiente als Bedingung musikalischer Flexibilität Jugendlicher	252

DIETMAR PICKERT		
	Außerschulische musikalische Aktivitäten der Musiklehrer. Methoden der Datenerhebung und adäquate Datenaufbereitung	269
KLAUS HEIMES		
	Musik in Südafrikas tertiärem Bildungsbereich: Diskrepanz zwischen Zielsetzung und sozialer Umwelt	286
KOLLOQUIUM		
	Musikpädagogische Forschungsdefizite aus Sicht der Lehrer	299
AUSSTELLUNG		
	Bild-Musik/Musik-Bild. Georg Popp	301
DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG DES ARBEITSKREISES MUSIK- PÄDAGOGISCHE FORSCHUNG (AMPF)		
	Musikpädagogische Forschung: Informationen, Experimente, Filme	303
I.	Musik im Unterricht	
	Wolfgang Martin Stroh	
	Szenische Interpretation von Opern in der Schule	304
	Gunter Reiß, Mechthild von Schoenebeck	
	Musikpraxis an den Schulen Nordrhein-Westfalens	305
	Hans Günther Bastian	
	Neue Musik im Schülerurteil	307
	Rudolf-Dieter Kraemer, Georg Brunner	
	Visualisierung und Verbalisierung musikalischer Vorstellungen	308
	Werner Pütz	
	Musikverstehen durch Musikmalen	309
	Helmut Schaffrath, Erika Funk-Hennigs, Thomas Ott, Winfried Pape	
	Studie zur Situation des Musikunterrichts und der Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen der Bundesrepublik Deutschland und West Berlins	313

	Wolfgang Martin Stroh, P. Bayreuther, W. Schulz, M. Becker, J. Beckmann	
	Kommunikationsstrukturen bei Großgruppenimprovisationen	314
II.	Künstlerische Ausbildung	
	Frauke Grimmer	
	Instrumentalausbildung und Lebensgeschichte	316
	Hans Günther Bastian	
	Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen	317
	Hans Günther Bastian	
	Leben für Musik. Eine Biographiestudie über, musikalische (Hoch-)Begabungen	318
	Walter Scheuer	
	Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung	320
III.	Musikalische Rezeptionsforschung	
	Günther Rötter	
	Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Be- obachtungen	321
	Rudolf-Dieter Kraemer	
	Meßgerät zur musikalischen Rezeptionsforschung (MzR)	323
	Heiner Gembris	
	Musikhören und Entspannung	324
	K. Gramt, H. Gembris, R.-D. Kraemer	
	Filmdokumentation musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogel- geltest“	
	Studien zum musikalischen Gedächtnis	327
	Klaus-Ernst Behne	
	„Blicken Sie auf die Pianistin!“ Zur bildbeeinflußen Beurteilung des Klavierspiels im Fernsehen	
	Bericht über eine explorative Vorstudie	329
	Karl Gramt	
	Überprüfung der Fähigkeit, Tonhöhen zu unterscheiden	331
	Günther Batet	
	Videomusik	332

IV.	Musik im Alltag	
	Barbara Barthelmes, Heiner Gembris	
	Musik - Mode - Lebensstil	333
V.	Kinderbilder als Erhebungsverfahren	
	Günter Kleinen	
	Kinderbilder als Erhebungsverfahren zur Musiksozialisation im Grundschulalter	336
	Karl Graml	
	Kinder singen zu Bildern	337
VI.	Einsatz von Computern in Musikerziehung und Musikwissenschaft	
	Helmut Schaffrath	
	Essener Musik-Datenbanken	
	Einsatz von Rechnern für die Musikwissenschaft	338
	Rudolf-Dieter Kraemer, Heiner Gembris, Bernd-Georg Mettke, Kurt Suttner, Johann Winter	
	Übertragung von Musikhandschriften der Oettingen- Wallerstein'schen Bibliothek	340
	Michael Roske	
	Musapaed/Musaseku	
	Das Datenbankkonzept zum Forschungsprojekt: „Musik- pädagogik des 19. Jahrhunderts“	341
	Christoph Hempel/Klaus-Ernst Behne	
	Gehörtraining: Unterstützung durch den Computer	342
VII.	Musik und Politik	
	Erika Funk-Hennigs	
	Dokumentation über musikalische Aktivitäten der Rechtsextremisten	345
	Gisela Probst-Effah	
	Musik in Konzentrationslagern des Nationalsozialismus	347
VIII.	Geschichte der Musikerziehung	
	Michael Roske	
	Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung	348

	Ursula Eckart-Bäcker	
	Die Schütz-Bewegung	
	Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz	
	Kreises"	351
	Eckhard Nolte	
	Musikpädagogische Ikonographie	353
IX.	MPZ Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation (J.W. Goethe-	
	Universität Frankfurt)	
	Ulrich Günther	
	Eine Musikstunde 1942 – simuliert	354
X.	Engagiert für musikpädagogische Forschung	
	Wolfgang Schmidt-Brunner	356
	Sigrid Abel-Struth	359
	Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. (AMPF)	

# Multimedia

## Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und „Station Rose“

CHRISTIAN SCHEIB

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.  
(Musikpädagogische Forschung. Band 10)*

Zeit spielt in Konzepten zu multimedialen Arrangements eine vorrangige Rolle. In den aktionsreichen 60er und 70er Jahren entstandene, oder - in manchen Fällen richtiger - durchgeführte Kunstwerke sind zwischen zwei Polen des Zeitverständnisses angesiedelt. Das Verlegen des Augenmerks vom Werk auf die Ausführung ergibt eine, sich am Musikhören orientierende Aufwertung der Erlebniszeit. Zeit wird intensiviert durch das Zurückgehen auf die Gleichung: Lebenszeit ist gleich die zur Ausführung und zum Erleben eines Kunstwerks notwendige Zeit. „Draw a straight line and follow it“ schreibt La Monte Young 1960 für Bob Morris. Der andere Pol ist die Verschachtelung mehrerer Zeit-Räume; Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit, Zeitdehnung und -raffung als Konstituenten multimedialer Räumlichkeit. 1974 entstehen zwei legendäre Arbeiten: Nam June Paik läßt einen steinernen Buddha auf sein live-übertragenes Videoportrait schauen und legt dabei die durch die Art der Betrachtung einer Statue - direkt oder via Bildschirm - evozierte Erwartungshaltung gegenüber der Geschwindigkeit der vergehenden Zeit bloß. In „Video Buddha“ wird Geschwindigkeit zu einer Komponente in einem Werk mit minimalster Handlung. Ebenfalls 1974 installiert Dan Graham „Present Continuous Past(s)“. Der mit einer durch Spiegel und Videotechnik erzeugten, acht Sekunden verzögerten Aufnahme seiner selbst überraschte Besucher erlebt Vergangenheit als Gegenwart. Die während des gegenwärtigen Betrachtens der Vergangenheit ausgeführten Bewegungen sind die in nahester Zukunft am Bildschirm zu erwartenden. Der Raum dieses Jahrhunderts scheint ohne die Komponente Zeit nicht definierbar.

*Edgar Varèse* ist nicht zuletzt durch die Installation im Philips Pavillon einer der Pioniere jenes klingenden Raums, der durch die Komponente Zeit mitgeprägt ist. 1959, also ein Jahr nach der Realisierung des „Poème électronique“, erwähnt Varèse den Musikkritiker Massimo Zanotti-Dianco als einen, der schon 1925 begriffen hätte, worum es in seiner Musik ginge. Varèse bezieht sich auf einen Artikel aus 1925, in dem der Kritiker unter anderem die Komposition „Hyperprism“ bespricht.

„If we project an imaginary sound-mass into space, we find that it appears as constantly changing volumes and combinations of planes, that these are animated by the rhythm, and that the substance of which they are composed is the sonority. Might it then be possible to consider a musical composition as a succession of geometric sound-figures; as a resultant of volumes and planes whose successive projections would give birth to architectures of sound whose logic would be given by the equilibrium of their sound vibrations and their forms?“<sup>1</sup>

Zusammenfassend konstatiert Zanotti-Dianco, Varéses „Hyperprism“ sei, „...what I should call, sound-geometry, the objectivation of music“. Diese Formulierungen des New Yorker Kritikers lassen sich wiederum zurückführen auf Publikationen *Claude Bragdon*s, die hauptsächlich zwischen 1912 und 1917 erschienen. „... Musical sounds create invisible geometrical figures in the air“,<sup>2</sup> schreibt Bragdon und fordert in Büchern und Zeitschriftenartikeln mit Titeln wie „A Primer of Higher Space“ oder „Learning to Think in Terms of Space“ vehement ein vierdimensionales Konzept der Wirklichkeitserfassung. Der hohe Stellenwert, den die Vorstellung von ineinander verschachtelter oder gekrümmter Zeit für Varése hatte, wird bei Beachtung des Kompositionstitels „Hyperprism“ noch deutlicher. Der Begriff „Hyperprism“ ist in den Publikationen der Verfechter eines mehr als dreidimensionalen Wirklichkeitsverständnisses die Bezeichnung für einen vierdimensionalen Festkörper, der häufig als in der Zeit bewegter dreidimensionaler Körper gedacht wird.

Der eben erwähnte Claude Bragdon spielte im kulturellen Leben New Yorks in den Jahren vor 1920 eine schillernde Rolle. Im Spätsommer 1916 in New York erlebte „the largest crowd ever gathered for a single event in Central Park“ das „New York Community Chorus Song and Light Festival“<sup>3</sup>. Durchgeführt als Abschlußveranstaltung einer Serie sonntagnachmittäglicher Veranstaltungen, deren Ziel es war, „as many as ten thousand happy and enthusiastic people“<sup>4</sup> Folk-Songs singend mit professionellem Chor und Orchester zu verbinden, war die musikalische Ausrichtung mehr oder weniger vorherbestimmt. Der Architekt Claude Bragdon beteiligte sich als Gestalter des optischen Teils an diesen „Song

---

1 Zanotti-Dianco, Massimo: „Edgar Varese and the Geometry of Sound“, in: *The Arts*, VII/1, Jänner 1925, S. 35.

2 Bragdon, Claude: „Song and Light“, in: *Architecturam Review*, IV, September, New York 1916, S. 170.

3 Bragdon, Claude: „Song and Light“, in: *House Beautiful*, XLII, New York 1917, S. 31.

4 ebenda, S. 33.

and Light Festivals". Bragdon lebte zu diesem Zeitpunkt noch einige hundert Kilometer von New York entfernt in Rochester N.Y. - er übersiedelte 1923 nach New York - und hatte auch noch keinen nennenswerten Kontakt zur New Yorker Kunstszene. Mit „Man The Square“ von 1912 und „A Primer of Higher Space“ von 1913 hatte er aber schon seine beiden wichtigsten Publikationen die Existenz der vierten Dimension betreffend veröffentlicht. Die Beteiligung an den „Song and Light“ Festen in Rochester 1915 und in New York 1916 und 1917 gab ihm die Möglichkeit, seine theoretischen Überlegungen ansatzweise zu verwirklichen. Die Muster der vielfarbigen Lampions entsprechen den Illustrationen der vierten Dimension in seinen theoretischen Büchern<sup>5</sup>.

Schon 1915 in Rochester hatte Bragdon eine „cathedral without walls“ errichtet und sein Konzept bis zu den New Yorker Aufführungen weiter verfeinert. So wurden die bis dahin fixierten Beleuchtungskörper und Lampions 1917 rund um den See im Central Park getragen und auch mit Lampions geschmückte Boote waren einbezogen.<sup>6</sup> Bragdon erwähnt in dem Artikel über die „Song and Light“ Aktivitäten in der Zeitschrift „House Beautiful“ die vierte Dimension nicht explizit. Dennoch merkt man seiner Beschreibung deutlich an, daß diese Aufführungen eine Andeutung seiner Utopien darstellen.

„... The lights, the music, the audience, the environment, were fused into a higher unity, into something »new and strange«,“<sup>7</sup>

Als einen der Höhepunkte des Abends beschreibt Bragdon den Auftritt der Sängerin Alma Simpson, die, in Gold und Rot gekleidet, die Hallenarie der Elisabeth aus Tannhäuser sang. Für Bragdon schien sie aus einer anderen Sphäre zu kommen.

„... she seemed, in that setting, like some bright creature from another sphere.“<sup>8</sup>

Nicht nur die aufgeführte und zum Teil von zehntausenden Menschen mitgesungene Musik hatte nichts mit der Avantgarde zu tun, auch für den optischen Teil waren mit „Colour-music, Watteau, the Arabian Nights, Japan, Venice“ Inspirationsquellen ohne Bezug zur Avantgarde entscheidend. Es ist nicht auszuschließen, daß - trotz des Konservatismus dieser Aufführungen - New Yorker

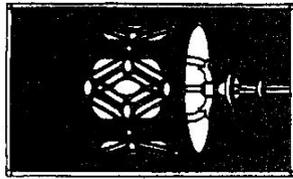
---

5 Bragdon, Claude, Man the Square: A Higher Space Parable, Rochester, N.Y. 1912.  
Bragdon, Claude, A Primer of Higher Space, Rochester, N.Y. 1913.

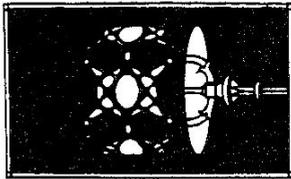
6 a.a.O. (Anm.3), S. 31 f.

7 ebenda, S. 56 f.

8 ebenda, S. 58.

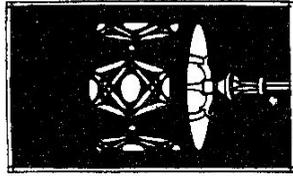


friend Arthur Farwell discussed the possibility of organizing com-

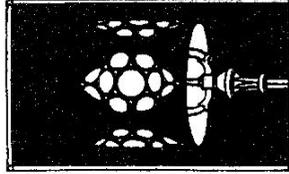


munities musically in such a way that they should not be dependent upon the mercenary service of the promoter, the impresario, and the spoiled darlings of the concert and operatic stage, but should themselves serve and satisfy their musical needs, developing, in so doing, such interpretative and creative talent as now lies dormant for lack of opportunity and exercise.

A few days later, summoned by telegraph to Rochester to fill a vaudeville engagement, Barnhart, drawn by the invisible thread of fate, entered Convention Hall, where a small segment of average humanity sat trying to kill the dull hours of a Sunday afternoon by listening to a concert given by the municipal band.



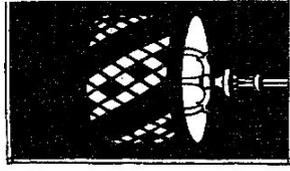
He knew, from many previous experiments, that nothing pleases a crowd so much as to join in a song it knows and loves. He knew that in this desire for self-expression all crowds are the same: it is simply a matter of the removal of inhibitions. If shame, shyness, superciliousness, the fear of failure, can be done away with,



people will sing together under the right kind of leadership. Secure in this knowledge, he went to the mayor and got permission to make the attempt to lead the crowd, on the following Sunday, in songs that everybody knows. The experiment was successful, volunteers were called for to form a permanent organization, and the Rochester Community Chorus came into being in this way.

Anyone who wanted to sing was ef-

find a suitable canvas for the picture proposed to paint. We found a natural amphitheatre among the hills of Highland Park, a virgin valley of great natural beauty, long, gently sloping, walled by trees and carpeted with grass. The Park Department gave its consent to our enterprise, pledged its co-operation and made an appropriation sufficient to cover the necessary cost. The event took place on the evening of September 30, 1915. The chorus occupied the far end of the valley, where the steep slope acted as a sounding board to the heads of the singer was a row of alternating circular and rectangular shields, reminiscent of



stained-glass windows, concealing the row of lights which, reflected down and back, gave ample illumination, creating a Warteauesque picture, as of a prom-

Abb. 1 Bragdon, Claude: „Song and Light“, in: *The House Beautiful*, Bd. XLII, New York 1917, *Die Lampions*, S. 32

June 1917

## THE HOUSE BEAUTIFUL

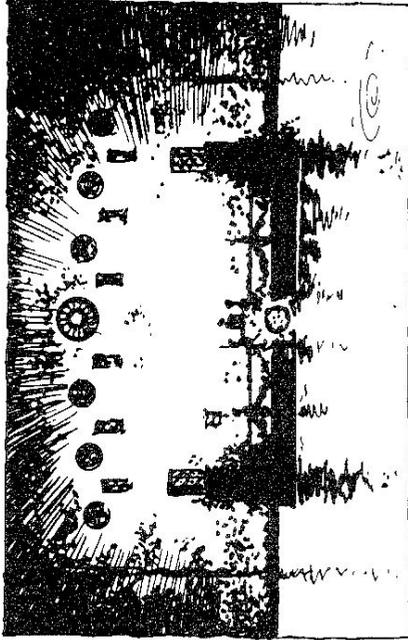
Song and Light was given again on a more ambitious scale. There was a larger chorus, more lights, and this time an audience of thirty thousand. The event was so successful that it was repeated on the following night, with scarce any diminution of the attendance. On these two occasions there was real community singing, the audience joining with the chorus in favorite and familiar songs.

Meanwhile, Mr. Barnhart, summoned to New York early in the summer by Mr. Farwell and a group of people bent on establishing community singing in New York, assumed the leadership of the New York Community Chorus, and under its auspices, with an orchestra of thirty pieces, were inaugurated Sunday afternoon "sings" on the Mall in Central Park. These became im-

could be done most appropriately by a Song and Light in Central Park.

We easily discovered an ideal part of the shallow valley enclosing the lake at the termination of the road. A wooded point opposite the Fountain would serve as a stage; the grassy slope across the strait spanned by a bridge would accommodate an audience of the white from the esplanade and the steps and forming the no boundary of the Second Street drive of the whole view could be obtained.

My plans, submitted, were submitted to the Park Commission with permission to carry out was readily ob-



From this sketch by Mr. Bragdon one gets some idea of how flooded with an audience of light was the orchestra and chorus.

Abb. 2 Bragdon, Claude: „Song and Light“, in: The House Beautiful, Bd.XLII, New York 1917, Der „sketch“, S. 33

Künstler, denen Bragdons Theorien bekannt waren, diese Theorien in den „Song and Light“-Festen erkennen konnten. Als Theoretiker scheint Bragdon nämlich bekannt und auch anerkannt gewesen zu sein. Im Juli 1914 erschien in der New York Times eine enthusiastische Kritik von Bragdons „Primer of Higher Space“. Das Buch wurde als „a splendid contribution to an important problem“<sup>9</sup> bezeichnet.

Zeit ist für Wassily Wereschtschagin kein auszuformulierendes Problem. Dennoch ist die gleichzeitige Vor- und Rückschau neben raffinierten Verfremdungseffekten Grundlage der anklagend-dokumentarischen Ausstellung, die er in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts zusammenstellte. Das Wesen dieser Ausstellung war stark durch Wereschtschagins bewegtes Leben, das daher skizziert wird, geprägt. 1842 in Rußland geboren, nahm er nach einem Studium in Paris zwischen 1867 und 1871 an zwei Turkistan-Expeditionen teil, während derer er sich auch als Soldat und Friedensunterhändler verdient machte. Er lebte anschließend in München und bekam anlässlich einer Ausstellung in Sankt Petersburg 1874 wegen seiner offen antimilitaristischen Haltung Schwierigkeiten. Nach einem Indienaufenthalt und der Teilnahme am Russisch-Türkischen Krieg stellte er dann die erwähnte Ausstellung zusammen. Reisen nach Palästina und Syrien gingen einer Übersiedlung nach Moskau voraus. 1904 erkrankte Wereschtschagin vor Port Arthur während seiner Teilnahme am Russisch-Japanischen Krieg.

Die Eindrücke vom Russisch-Türkischen Krieg verarbeitete Wereschtschagin in vielen Skizzen und Bildern. Eine Auswahl daraus verwendete er für eine Ausstellung, die in Berlin, Wien, Budapest, Paris und anderen europäischen Hauptstädten gezeigt wurde. Die Bilder, die der „nihilistisch angehauchte Friedensapostel“<sup>10</sup> ausstellte, schildern mit großer Grausamkeit und äußerstem Zynismus die Schrecken des Krieges. Das Bild „Straße nach Plewna“ zeigt eine öde, mit Leichen der auf dem Transport gestorbenen Soldaten übersäte Landschaft.

„Die Geschütze späterer Kolonnen sind gleichgiltig über die Toten gefahren, haben sie zermalmt, und die Raben und Krähen danken dem Herrn für die reichgedeckte Tafel, die seine gütige Vorsehung ihnen bereitet.“<sup>11</sup>

---

9 „The Fourth Dimension: A Primer of Higher Space by Claude Bragdon“, in: New York Times, 26. Juli 1914, Teil 7, S. 325.

10 Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3. Band, München 1894, S. 348.

11 ebenda, S. 350.

Das letzte Bild der Ausstellung zeigt jenen General Skowelev, dessen Sekretär Wereschtschagin gewesen war,

„wie er fett, mit geröthetem, feistem Gesicht über die von Schnee und Leichen bedeckte Ebene sprengt und, gutgelaunt nach dem Champagnerfrühstück, den Erfrierenden zuruft: Im Namen des Kaisers, Brüder, ich danke Euch.“<sup>12</sup>

Wereschtschagin verfremdet durch sein Arrangement die übliche Ausstellungssituation. Er eliminiert - in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts - das Tageslicht zugunsten elektrischer Lampen. Tibetanische und indische Teppiche, Stickereien und Satteldecken schmücken die Wände. Waffen aller Art verweisen auf die Kämpfe selbst, während die meisten Bilder Vorgeschichte oder Nachwirkungen dieser Kämpfe darstellen. Nicht ohne Ironie montiert Wereschtschagin Götzen, Heiligenbilder und Gebetsmaschinen als Kommentar zu einem Bild, das einen Priester, „der eine ganze Steppe voll verstümmelter Russen einsegnet“<sup>13</sup>, zeigt. Ausgestopfte indische Geier scheinen, wie auf einigen seiner Bilder, auf ihre Mahlzeit zu warten. Durch die Konfrontation mit realen Objekten der Kriegswelt werden die auf seinen Bildern angedeuteten Erzählungen über Grausamkeit und Sinnlosigkeit Kommentare zu eben diesen Objekten. Die Wirklichkeit in seine Ausstellung hereinzuholen und gleichzeitig zu verfremden ist auch musikalisch das Ziel Wereschtschagins. Richard Muther beschreibt, auf welche Weise Kriegslieder dargeboten wurden:

„Hinter Vorhängen war ein Harmonium aufgestellt, auf dem Kriegslieder gespielt und von gedämpften Chorsängern begleitet wurden.“<sup>14</sup>

Wereschtschagins „Installation“ vermittelt eine latent vorhandene Bedrohung, die nicht greifbar ist. Optisch wird diese Wirkung durch die abstruse Mischung der ausgestellten Objekte, unter denen sich auch noch Musikinstrumente, Hirschgeweihe und Bärenfelle befanden, verstärkt. Obwohl manche der Ideen und Effekte dieser Wanderausstellung erst Jahrzehnte später wieder von Künstlern aufgegriffen werden sollten, blieb die Tour durch europäische Hauptstädte ohne erkennbaren Einfluß auf zeitgenössische Künstler.

Nach Rückblicken auf zwei Einzelgänger als Vorläufer sollen nun noch zwei junge Wiener Multimedia-Künstler vorgestellt werden, die sich und die heuer eröffnete „multimediale Kunststation“ mit dem Namen „Station Rose“ bezeich-

---

12 ebenda, S. 350.

13 ebenda, S. 369.

14 ebenda, S. 348.

nen. „Die Nervösen Vögel“ und *Gary Danner* bereicherten jahrelang die musikalische Subkultur Wiens. Im Rahmen der alljährlich veranstalteten Ausstellung „Junge Szene Wien“, die 1987 der multimedialen Kunst gewidmet war, präsentierte diese Gruppe in einer „rituellen Aufführung“ ihre neue Maxi-Single. Die Exponate der Ausstellung in der Wiener Secession waren derart aufgestellt, daß in der Mitte des Saales Platz für eine quadratische Bühne blieb. Die vom Gruppenmitglied *Elisa Rose* entwickelte Installation bestand aus Diaprojektionen und Videos, wobei vier Monitore jeweils auf einer „Ährensäule“ auf den vier Seiten der Bühne aufgestellt waren. Videos, die die zerstörende Kraft eines Hurricans oder brennendes Stroh zeigten, bezogen viel von ihrer Kraft aus der Tatsache, daß der Monitor eben auf einem Büschel Ähren thronte. *Elisa Rose* schreibt im Programmheft, daß diese Installation und *Gary Danners* Musik als Einheit zu verstehen sind. Die Musik von *Danner* und den „Nervösen Vögeln“ lebt von schroffen, geräuschhaften Gitarrensoli und ätzenden, hochfrequenten Computerklängen, die der unnachgiebige Rhythmus des Drumcomputers in traditionelle Songschemata zurückholt. Über die energiegeladene Basis legt *Danner* simple Gesangslinien in Songs mit Titeln wie „Sex Magie“ oder „I Want You“. Musik und Installation standen sich während der Aufführung als autonome Systeme gegenüber, denen nur die Beschäftigung mit der Wechselwirkung zwischen Lebendem und Traditionellem einerseits, der Energie des Zerfalls, der Zerstörung andererseits gemein ist.

Traditionelle Polaritäten der Naturbetrachtung wie Schönheit und Grausamkeit, Wachstum und Destruktion, aber auch Privates versus Politik, liegen sowohl den Videoinstallationen als auch dem „naturgeschichtlichen Museum“ *Elisa Roses* zu Grunde. Mit der Eröffnung eines kleinen, weiß ausgemalten Geschäftslokals in Wien Anfang 1988, in dem sich auch die wenigen Museumsvitrinen befinden, schufen *Rose* und *Danner*, mittlerweile „Station Rose“, eine Technologiezentrale, die zum Ausbau begonnener Konzepte dient. In Fortführung von „concept art“ und „art in progress“ und als Reaktion auf den postmodernen Rückzug aufs Bildermalen dient „Station Rose“ als Ausgangspunkt und Plattform zur Begegnung von Kunst und Wissenschaft. In diesem Sinne fand im November 1988 ein hauptsächlich von Musikern, Musikpublizisten, Kommunikationswissenschaftlern und Technikern bestrittenes Symposium zum Problemkreis „Sampling“ statt.

In Zusammenarbeit mit Gleichgesinnten wie *Bob Adrian* und *Gerwald Rockenschaub*, *Der Plan* und *F.M. Einheit* wird dem Entwickeln der Konzepte der gleiche künstlerische Stellenwert wie den dabei entstehenden Produkten beigemessen.

sen. Schnelligkeit und Präzision, Kommunikationswert und Entindividualisierung sind für „Station Rose“ die entscheidenden Charakteristika der ihnen zur Verfügung stehenden neuen Technologien, wie Computer, Laserdrucker oder Videoausrüstung, und gleichzeitig gedanklicher Ausgangspunkt aller Konzepte. „Fahnen und Hymnen“ hieß ein thematisches Ausstellungsprojekt im Sommer 1988. Auf Danners Anregung hin entstanden kurze Musikstücke, die mit der Bedeutung von Hymnen als Mittel zur Abgrenzung, zur Identitätsfindung spielen, indem sie die Funktionsfähigkeit traditioneller musikalischer Muster durch Konfrontation mit neuer Technologie, z.B. sound sampling, ausloten. Der optische Teil der Ausstellung bestand schlicht aus sieben gleichgroßen, von sieben Künstlern und Künstlerinnen beigesteuerten Fahnen, die über dem Eingang in die „Station Rose“ hingen. Neben dem Spiel mit territorialer Abgrenzung in Analogie zu den Hymnen betonten die Fahnen noch zwei Aspekte der Arbeit in der „Station Rose“: Das sonst nur an Feiertagen übliche Aushängen von Fahnen verweist auf den zwar vorläufigen doch feierlichen Charakter der Stationsprodukte und führt die Werke in den Informationsfluß des Straßenraumes ein. Fahnen wie Hymnen fungieren aber auch als Signale einer Station, die sich durch diese Vielfalt als nicht-geschlossener Raum, als ein durch unterschiedliche Modelle ständig neu definierbarer Raum erweist.

„Station Rose“ werden heuer im Museum Ludwig in Köln eine Installation zeigen, die eine Videoinstallation „Orientalisches Licht“, eine naturgeschichtliche Museumsvitrine und minimalisierten, psychedelischen Rock umfassen wird. „Station Rose“ suchen Wege zur Weiterentwicklung konzeptueller Kunst, wobei sie auf kollektive Arbeitsformen zum Entwerfen und Produzieren reduktionistischer Kunst zurückgreifen.

Christian Scheib  
Ramperstorffergasse 41/18  
1050 Wien