

GEDANKEN ZUM  
AKUSTISCHEN MATERIAL  
IN GUDRUN WASSERMANN'S  
INSTALLATIONEN

Klangerbeiten, als Teil der Installationen

*Geräusche, die beim Behämmern von Steinen entstehen, in der Landschaft aufgenommen,*  
o.T., Prozesse, Brunswiker Pavillon, Kiel, 1985

*mehrstimmige Triller, mittlere Tonlagen,  
Gesang und Projektionen in offenen Räumen,*  
Kunsthalle zu Kiel, 1985

*Pferderennenkommentar aus Neuseeland, zu Hause  
vielfach im Wechsel gesendet und aufgenommen,*  
sure-he-can, Kunsthhaus Hamburg, 1986

*Wellenanslagen des Plöner Sees,*  
listen to the ocean, Schloß Plön, 1986

*tiefstmöglicher Gesang, durch den Atem gegliedert,  
Arbeit für eine Synagoge, Bamberger Haus,  
Rendsburg, 1986*

*mehrstimmiger Triller, Vierspur-Bandaufnahme mit  
unterschiedlichen Klangmischungen an verschie-  
denen Standorten,*  
in der Dämmerung, Galerie Prima Kunst, Kiel, 1987

*8 Gesänge, dreimal wiederholt,*  
in der Dämmerung, Galerie Ermer, Berlin, 1987

*2 min. Meereswellen aufgenommen, jede Sequenz  
um 50% verlangsamt (2, 3, 4,5, 6,75, 10,5, 15,7,  
23,5 min.),*  
Galerie Tina Schwichtenberg, Kiel-Schilksee, 1987

*Autogeräusche der umgebenden Straßen aufgenom-  
men und im an der Straße gelegenen Raum  
installiert, Mischung aufgenommener und gerade  
entstehender Autogeräusche,  
der Mann als Passagier oder immer nur fahren,  
Autohaus Cumberow, Kiel, 1987*

*Gesang von Gibbons u. Gudrun Wassermanns Stimme,  
Affe und mein Schatten, four women artists,  
Het Apollohuis, Eindhoven, 1988*

CONSIDERATIONS ON THE  
ACOUSTIC MATERIAL  
IN GUDRUN WASSERMANN'S  
INSTALLATIONS

Audio Works Employed in Installations

*Sounds Produced by Hammering Stones, Recorded  
Outdoors, untitled presentation,*  
Prozesse, Brunswiker Pavillon, Kiel, 1985

*Multi-part Quavers, Medium-range Frequencies,  
Singing and Projections in Public Spaces,*  
Kunsthalle zu Kiel, 1985

*Horse-race Commentary in New Zealand, Repeatedly  
Alternately Played and Re-recorded at Home,*  
Sure-he-can, Kunsthhaus, Hamburg, 1986

*Waves Breaking in Plön Lake,*  
Listen to the Ocean, Schloß Plön, 1986

*Lowest Possible Singing, Articulated by Breathing,  
Work for a Synagogue, Bamberger Haus,  
Rendsburg, 1986*

*Multi-part Quavers, Four-track Tape Recording with  
Various Sound Mixtures from Various Places,*  
At Twilight, Galerie Prima Kunst, Kiel, 1987

*Eight Songs, Repeated Three Times,*  
At Twilight, Galerie Ermer, Berlin, 1987.

*Two-minute Sea Wave Recordings, Sequentially  
Retarded by 50% (2, 3, 4.5, 6.75, 10.5, 15.7,  
23.5 min.),*  
Galerie Tina Schwichtenberg, Kiel-Schilksee, 1987

*Automobile Noises Recorded in Surrounding Streets  
and Installed in the Room Facing the Street, Blending  
Recorded and Real-time Noises,  
The Man as Passenger, or Endless Driving,  
Autohaus Cumberow, Kiel, 1987*

*Song of Gibbons and Gudrun Wassermann's Voice,  
The Ape and My Shadow, Four Women Artists,  
Het Apollohuis, Eindhoven, 1988*

*höchstmöglicher Triller, durch den Atem gegliedert, installierte Stimme in der Lautstärke auf das Projektorrauschen eingestellt, bald Schwalbe, bald Kuh, Bremer Kunstpreis, Kunsthalle Bremen, 1989*

*Vogelstimmen, ältere Aufnahme im Waldgebiet Schüberg installiert, der Berg als Anlaß, Nunatak, Projekt: Schüberg, 1989*

*höchstmöglicher Triller, im Wechsel mit Atempausen und ohne Unterbrechung, o.T., Galerie Ermer, Berlin, 1990*

*hohe Triller, 2-3 Stimmen ohne Unterbrechung, den Schatten ihres Blicks durchlaufen, ich bin nicht ich wenn ich sehe, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 1991*

*synthetischer 12 kHz-Ton, gerade noch hörbar installiert, o.T., Ortszeit, Schloß Plüschow, 1992*

*Suchdienstmeldungen des Deutschen Roten Kreuzes, 4 Lautsprecher an der Schaufensterscheibe nach außen gerichtet, selbänder, NEMO Schauraum, Kiel, 1994*

*mit eingezogenem Atem gesungen, sehr hoch, nicht Licht und auch nicht Finsternis, Kunsthalle zu Kiel, 1994*

Gründe dafür, daß Stimme und Geräusche in Gudrun Wassermanns Installationen kaum beschrieben und kommentiert werden, sind vielfältig <sup>1</sup>. Akustische Kunst wird generell von den Literatur- bis zu den Medienwissenschaften gemieden <sup>2</sup>.

Uns, die wir gewohnt sind, Geräuschkulissen und Hintergrundmusiken zu Phantasmen ganzheitlicher Aussagen zu verschmelzen, wird in Wassermanns Arbeiten ein Zusammenhang zwischen Bild und Stimme verweigert. Eine ältere Aufnahme von Vogelstimmen, 1989 im Waldgebiet Schüberg installiert, mag noch Sinn machen, aber ein synthetischer Ton von 12 kHz, so leise gesendet, daß man ihn kaum noch wahrnimmt, im offenen und

*Highest Possible Quavers, Articulated by Breathing; Voice Recording Adjusted in Volume to Projector Hum, Now Swallow, Now Cow, Bremer Kunstpreis, Kunsthalle Bremen, 1989*

*Birdsongs, Old Recording Installed in Schüberg Forested Area, The Mountain as Motive, Nunatak, Projekt: Schüberg, 1989*

*Highest Possible Quavers, Alternately with Breathing Pauses and Uninterrupted, untitled presentation, Galerie Ermer, Berlin, 1990*

*High Quavers, Two or Three Voices without Interruption, Walking through the Shadow of Her Gaze, I Am Not Me When I See, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 1991*

*Synthetic 12 kHz Tone, Installed at Just Audible Volume, untitled presentation, Ortszeit, Schloß Plüschow, 1992*

*Missing Persons Announcements of German Red Cross, Four Speakers Mounted on Display Window, Facing Outwards, We Two, NEMO Schauraum, Kiel, 1994*

*Sung With Indrawn Breath, Very High, Not Light, Nor Yet Darkness, Kunsthalle zu Kiel, 1994*

The elements of voice and sound in Gudrun Wassermann's installations have attracted little in the way of commentary or explanation. The reasons for this are many and varied.<sup>1</sup> In general, acoustic art seems to be a field that critics across the board, from literary experts to media specialists, tend to avoid discussing.<sup>2</sup>

Daily perceptual experience has long since accustomed us to blend background noise and music into vague mental images with a simulacrum of holistic meaning. This habit of mentally relating image and sound is something Wassermann's work resists. An old recording of birdsongs, replayed in her 1989 installation in Schüberg

leeren Dachstuhl von Schloß Plüschow (1992), fordert unsere ganze Aufmerksamkeit. Sind wir es doch gewohnt, wegzuhören, um überleben zu können. Wir überhören und vergessen.

Nun gehört aber Verklingen und Vergessen zu Wassermanns Arbeiten wie Unschärfe und Verschwinden, dennoch sind die Geräuschprojektionen gleichmäßig und allgegenwärtig. Häufig entsteht durch mehrere Lautsprecher im Raum mit gleichen oder unterschiedlichen Stimmen oder verzögertem Einsetzen der gleichen Tonspur ein umfassendes Tongeflecht "ozeanischen" Charakters. Besonders die häufig verwendeten "Gesänge" und "Triller" (entwickelt aus der Materialität der eigenen Stimme) verklingen ohne Höhepunkte. Ihnen ist der Zeichencharakter genommen. Nicht reibungslos aber absichtslos schweben sie im Vergessen ihrer selbst. Wir hören nicht Figur noch Grund. Ereignis und Verdoppeln, d.h. Gedächtnis, kann nicht stattfinden, denn Erinnern und Verstehen hieße, vorwärts und rückwärts hörend und schauend akustische Figuren herauszulesen. Nicht strukturierte "Musiken" sind solche des Vergessens<sup>3</sup>.

Daniel Charles hat zu Beginn der achtziger Jahre auf den Zusammenhang von Ordnungsrelationen (in der Musik) und Macht hingewiesen und einer Neueinschätzung der Ökonomie des Hörens/Vergessens das Wort geredet: nicht Beziehungen mehr errichten, sondern Schranken beseitigen, daß molekulare Klangströme zirkulieren könnten.

Wassermanns Stimme ist im konventionellen Sinne ungeschult. Dies bedeutet Enthierarchisierung, wenn wir uns Roland Barthes zufolge erinnern, daß Einteilung und Konditionierung menschlicher Stimme in unserem Kulturkreis niemals unschuldig sind. In den vier Stimmlagen der Oper (Baß, Alt, Sopran und Tenor) wiederholt sich die ganze Familie (Vater, Mutter, Mädchen, Junge), welche auch immer die Rollenvertauschungen sein mögen<sup>4</sup>. Den patriarchalen Ordnungen setzt Wassermann einen Strom von Klangsingularitäten entgegen, welcher eher auf Vergessen zielt als auf Traditionen verfestigendes Gedächtnis. Dies bedeutet aber auch, daß sich Stimm- und Geräuschanteile ihrer Installationen einer musealen Blütenlese entziehen (Daniel Charles). Nur die optischen Anteile erscheinen katalogisiert - jedenfalls in Bildresten gerade noch sichtbar -, herausgegeben

Woods, may make sense to our ears, but a synthetic, 12 kHz tone, vibrating in the open, empty attic of the palace in Plüschow (1992), puts the utmost demands upon our attention. After all, as experience has taught us, there are many things it is better not to hear in the interest of survival. We turn our ears away and forget.

Fading and forgetting are just as much an integral part of Wassermann's work as blurred and obscured imagery. Still, her acoustic projections frequently possess a homogeneous and ubiquitous quality. Thanks to a number of speakers distributed around the space, playing one- or multi-part vocalizations, sometimes with delayed repetition, a comprehensive weave of sound with an "oceanic" character results. The frequently employed "songs" and "quavers" (developed out of the basic material of the artist's voice), die out without having reached a climax. They have been deprived of their character as signs. Unintentionally but not effortlessly, they seem to hover in a state of self-forgetfulness. We hear neither figure nor ground. An event and its duplication - that is, remembering - cannot take effect because remembering and understanding would imply listening for what is to come and still hearing what has been, letting acoustic configurations form in our mind. Non-structured musics are musics of forgetting.<sup>3</sup>

In the early 1980s, Daniel Charles pointed out the connection between relations of order (in music) and power, and advocated a new evaluation of the economics of listening/forgetting. Instead of continuing to establish relationships, he stated, we should concentrate on removing barriers, permitting molecular sound fluxes to circulate freely.

Wassermann's voice is unschooled in the conventional sense of the word. This implies a de-hierarchization, for, as Roland Barthes said, in the context of Western culture, classification and conditioning of the human voice are never innocent. The four voice registers (bass, alto, soprano, and tenor) repeat the basic family (father, mother, girl, boy), no matter what role-exchanges may be undertaken.<sup>4</sup>

To this patriarchal order Wassermann opposes a flux of acoustic singularities which aim more at forgetting than at continuing traditions of memor-

von einer Kunsthalle als Ort kollektiven Gedächtnisses.

Derrida hat darauf hingewiesen, daß nur eine domestizierte (ans Haus gewöhnte) Stimme als persönliche Stimme gelte. Sie zeichne sich aus durch eine individuelle Körpermusik von Stimmritze und Rachenhöhle, von Brustkorb und Schleimhäuten und durch eine "gute Führung" des Atems, des Pneumas der Seele. Die traditionelle Szene ist geprägt von der Idee einer beseelten Stimme und ihrer vernünftigen Rede. Alles dies verweigert Wassermann. Ihre Arbeit ließe sich eher einer radiophonen Kunstform zuordnen, der "Akustischen Kunst", die sich seit den sechziger Jahren dieses Jahrhunderts, dem Zeitalter der Stimme in ihrer technischen Reproduzierbarkeit, entwickelt und die Bedeutung und Sinn nicht vorgibt, sondern als zu Suchendes installiert <sup>5</sup>.

Charakteristisch für Wassermanns Arbeiten ist also die Unvereinbarkeit ihrer akustischen und optischen Elemente, die nebeneinander arbeiten. Sie erweitert ihr Repertoire ständig um klangliche und geräuschhafte Elemente, Stimmen von Tieren, Apparaturen oder Naturerscheinungen. Das was keine Stimme hat, existiert nicht, oder: Wassermanns Installationen bestehen aus einer Vielzahl von anderen Texten (Texten des Anderen) und ihren Stimmen. Sie sind nicht einer fortlaufenden Ordnung und Zeit unterworfen. Was Meyer über Akustische Kunst allgemein sagt, gilt auch hier: "Die Botschaft ist ebenso häufig unhörbar wie unerhört, sie ist ... faszinierend wie die Botschaften vorsprachlicher Zeiten, die in den Konstellationen von Sternen, den Konfigurationen von Knochen und Eingeweiden, den Choreographien von Tänzen oder aus dem Rauschen der Blätter alter Bäume, aus dem Geschwätz der Tiere oder dem Säuseln des Windes als Deutungen des Undeutbaren verstanden wurden" <sup>6</sup>.

Von dem Wort, das "am Anfang" ein Sinnspender war, ist nichts als sein Erlöschen im Geräusch geblieben, seine Asche. Doch das Prinzip Collage führt zu immer neuen Transformationen, Schichtungen der Simultaneität, und fordert wandernde Beobachter, die insistieren und suchen, die dem Phantasma der Unversehrtheit nicht erliegen als auch der Auflösung in ozeanischen Strömen widerstehen <sup>7</sup>.

ization. This also implies that the voice and sound components of her installations elude the anthologizing of the museum (Daniel Charles). Only the visual elements appear to be catalogued - or at least, still just visible as visual relics - and published by an art museum as a repository of collective memory.

Derrida once pointed out that only a domesticated voice was generally considered a personal voice. It was characterized, he said, by an individual, physical music, produced by vocal chords and larynx, ribcage and mucous membranes, and evincing "well-regulated" breathing, the pneuma of the soul. The traditional scene is suffused by the idea of an inspiring voice and its reasonable utterance. Wassermann refuses to conform to any of these categories. Her work might be more meaningfully associated with a radiophonic art form, acoustic art, which has developed since the 1960s - the era of the technological reproducibility of the voice - and which rather than positing meaning and sense, defines itself as an ongoing search.<sup>5</sup>

A key characteristic of Wassermann's work, then, is the incompatibility between its acoustic and visual elements, which function in parallel. She is continually expanding her repertoire of sounds and noises, whether produced by animals, mechanical apparatus, or natural phenomena. Things that have no voice do not exist; or, Wassermann's installations consist of a multiplicity of other texts (texts by the Other) and their voices. They are subject to no consecutive order or time. What Meyer noted concerning acoustic art in general, holds for Wassermann as well: "The message is just as frequently inaudible as incredible; it is... fascinating as the messages of pre-language epochs, which from constellations of stars, configurations of bones and intestines, choreographies of dances, or from the rustling of the leaves of ancient trees, the jabbering of animals, or the sighing of the wind, derived interpretations of the ineffable."<sup>6</sup>

Nothing now remains of the word of creation, "in the beginning was meaning," but the dying fall of a noise, its ashes. Yet the principle of collage can still produce ever-new transformations, layerings of simultaneity, and it challenges nomad ob-

Der Künstlerin Stimme, Geräusche von Tieren und Natur als Kennzeichen des Verlorenen können auch als Diskurs des Anderen gelesen werden. Was für die Psychoanalyse gilt, gilt auch für das Prinzip Collage in der Kunst: die Behauptung der Vieldeutigkeit und der Unschärfe als eine Theorie, die ihren Gegenstand erst konstituiert und ihn nicht, wie andere Diskurse, voraussetzt<sup>8</sup>.

Die Klangströme sind unendlich, sie sprechen nicht, sie sind stumm. Tote bewegen sich nicht (Mumien, Skelette, Trümmer, Bilder); weil sie tot sind, sind sie unsterblich. "Das Tier, das, wie wir sahen, kein Verhältnis zum Tode hat, steht auf Seiten des Todes. Das gesprochene Wort hingegen ist lebendiges Wort, insofern es das Verhältnis zum Tode ... stiftet. Was auf diese Weise gespalten wird, ist die Präsenz überhaupt"<sup>9</sup>.

Silke Radenhausen

servers who insist and search, who will not be foiled by the phantasms of inviolability, and who resist dissolution in the oceanic flux.<sup>7</sup>

The artist's voice, the sounds of animals and the natural environment, marking what has been lost, can also be read as the discourse of the Other. What holds for psychoanalysis also holds for the collage principle in art: the premise of ambiguity and open-endedness as a theory which itself constitutes its subject, rather than, as in other discourses, taking it as given.<sup>8</sup>

The fluxes of sound are endless; they do not speak, they are mute. The dead (mummies, skeletons, ruins, images) do not move; but because they are dead, they are immortal. "Animals, which, as we have seen, have no conception of death, stand on the side of death. The spoken word, in contrast, is a living word, insofar as it establishes a relationship... to death. What is divided in this way is presence per se."<sup>9</sup>

Silke Radenhausen

1 über die Stimme siehe auch:  
Silke Radenhausen, Gudrun Wassermann,  
den Schatten ihres Blickes durchlaufen, Kiel, 1993

2 Petra Maria Meyer, Die Stimme und ihre Schrift -  
die Graphophonie der akustischen Kunst,  
Wien, 1993

3 Daniel Charles, Musik und Vergessen,  
Berlin, 1984

4 Roland Barthes, Was singt mir, der ich höre in  
meinem Körper das Lied, Berlin, 1979  
zum Umgang mit patriarchaler Ordnung siehe auch die  
Installation "der Mann als Passagier oder immer nur fahren".  
Hier bezieht sich Wassermann auf Paul Virilio: "Der Mann  
ist der Passagier der Frau, nicht nur bei seiner Geburt, son-  
dern auch in den sexuellen Beziehungen... man könnte  
sagen, daß das Weibchen das Mittel ist, welches das  
Männchen gefunden hat, um sich zu reproduzieren, um auf  
die Welt zu 'kommen'." ("Metempsychose des Passagiers",  
in: Paul Virilio, "Fahren, fahren, fahren...", Berlin 1978, S. 74)

5 Petra Maria Meyer, a.a.O.

6 Petra Maria Meyer, a.a.O., Seite 31

7 über die gestreute, bewegte Wahrnehmung, die zu  
den Installationen Wassermanns gehört, siehe: Silke  
Radenhausen, Gudrun Wassermann, a.a.O.

8 Edith Seifert, Der Andere in der Psychologie  
Lacans, in: Nathalie Amstutz/Martina Kuoni (eds.),  
Theorie - Geschlecht - Fiktion, Basel, 1994

9 Jacques Derrida, Grammatologie,  
Frankfurt/M., 1988, zitiert in: Meyer a.a.O.

1 On the voice, see also  
Silke Radenhausen, Gudrun Wassermann,  
den Schatten ihres Blickes durchlaufen, Kiel, 1993

2 Petra Maria Meyer, Die Stimme und ihre Schrift -  
die Graphophonie der akustischen Kunst, Vienna, 1993

3 Daniel Charles, Musik und Vergessen, Berlin, 1984

4 Roland Barthes, Was singt mir, der ich höre in meinem  
Körper das Lied, Berlin, 1979  
Other indications of Wassermann's view of a patriarchal  
order are found in her installation The Man as Passenger, or  
Endless Driving. Here she refers to Paul Virilio, who writes,  
"The man is the woman's passenger, not only at his birth  
but also in their sexual relations... One might say that the  
female is the means the male has found to reproduce him-  
self, in order to 'come' into the world." ("Metempsychose  
des Passagiers", in Paul Virilio, Fahren, fahren, fahren...  
Berlin, 1978, p. 74).

5 Meyer, op. cit.

6 Meyer, op. cit., p. 31

7 On the dispersed, kinetic perception induced by  
Wassermann's installations, see Radenhausen, op. cit.

8 Edith Seifert, "Der Andere in der Psychologie Lacans," in  
Nathalie Amstutz and Martina Kuoni (eds.),  
Theorie - Geschlecht - Fiktion, Basel, 1994

9 Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt, 1988;  
quoted in Meyer, op. cit.