

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2011)
<b>Heft:</b>	89: Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang
<b>Artikel:</b>	Sound = Klang
<b>Autor:</b>	Carter, Kabir / Licht, Alan / Opstelten, Bram
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680207">https://doi.org/10.5169/seals-680207</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 21.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Sound

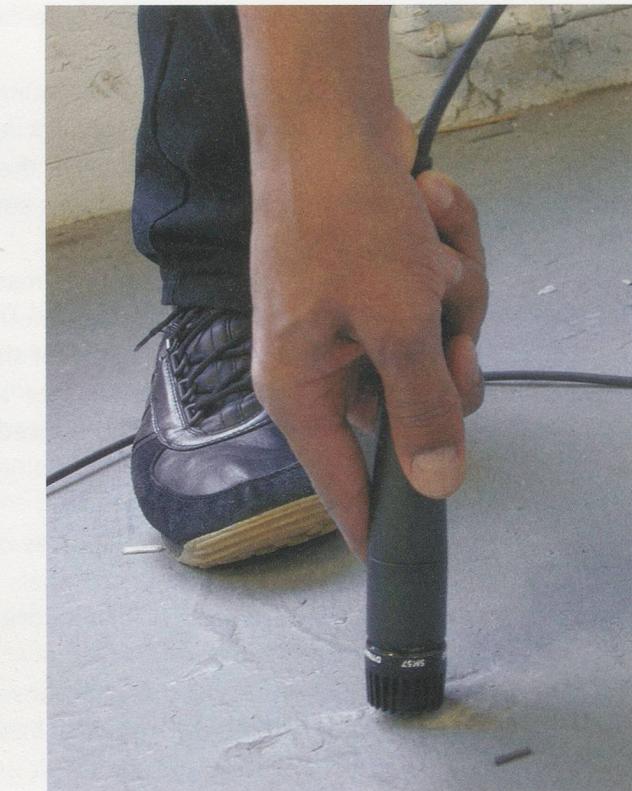
KABIR CARTER & ALAN LICHT



ALAN LICHT: To start this off, I'd like to build on some of the ideas that came up in the panel discussion (Caesura Conversation, February 2011), namely the commonalities between sound art and downtown NY dance clubs in the seventies. The big sound systems in Disco were partially designed in anticipation of a crowded dance floor, and big crowds were not something expected by either the seventies' sound artists or the smaller-scale experimental clubs. On the other hand, when I curated "InsideOut," (2009) an exhibition of sound installations at Laboratorio

ALAN LICHT is the author of *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (Rizzoli, 2007) and works frequently in music, sound, and performance.

KABIR CARTER is an artist living in Brooklyn, NY.

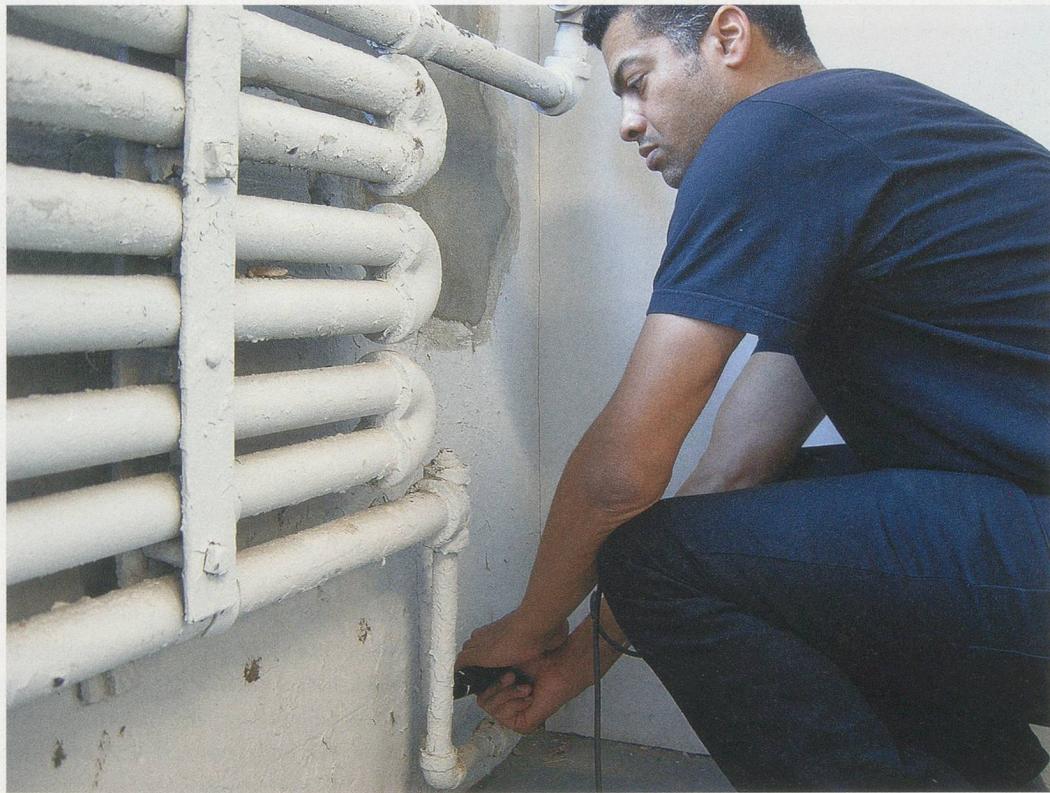


KABIR CARTER, REPORT (2008-), performance.

Arte Alameda in Mexico City, we had seven hundred people come to the opening; it was a large space, and while not every piece in the show was loud, a couple of them were, specifically Nadine Robinson's ALLES GRAU IN GRAU MALEN (To Paint Everything Grey or Pessimistically, 2005), which is inspired by Jamaican sound trucks and is a wall of some two hundred speakers simultaneously playing a variety of music. It was very interesting to see things like a Michael J. Schumacher ROOM PIECE (1991-) taken in by this number of people at once.<sup>1)</sup> I don't tend to think of sound art as something that's experienced communally, by and large, and things like La Monte Young's DREAM HOUSE (1993-) assume a different identity when they're installed in a museum, such as

the Guggenheim during "The Third Mind" show in 2009, rather than a private loft situation. But then again, museums are often compared to churches or temples, and I've seen people make that same comparison to going to a disco like the Paradise Garage in its prime. Plus, I know that Maryanne Amacher did think of some of her music as being danceable, in a way—that's what gives rise to the titles "Head Rhythm 1 and Plaything 2" and "Dense Boogie 1" on her *Sound Characters (Making The Third Ear)* CD of 1999, and I remember her telling me that she'd seen people dancing to her music at certain concerts.

When I was in Mexico City installing that show, I went to see the band Sunn 0))); they were playing the same festival that "InsideOut" was a part of.



KABIR CARTER, REPORT (2008-), performance.

They use extreme amplification with electric guitars to make these long, semi-improvised drone music pieces, and they really pay attention to the mid- and low-frequencies. You feel it from the neck down—your whole body vibrates. I definitely related to it as a result of working on that show, where pieces like Composers Inside Electronics' RAINFOREST V (2008) and Manuel Rocha Iturbide's I PLAY THE DRUMS FREQUENTLY (2005) are all about vibrating surfaces with electronic frequencies, but maybe that's a secret aim of the big disco experience too—to actually vibrate people's bodies.<sup>2)</sup> Do you think dancing in a place like the Paradise Garage is a reaction to vibration as well as to rhythm?

KABIR CARTER: In recent lecture presentations, like the one we did together at the CUNY Graduate Center's James Gallery, I reference dance tracks with lyrics that propose bodily responses to the tracks as they are played. And this impulse—to activate one's entire body as an auditory system—is explicitly considered in the acoustic design of many listening spaces for dance music, as it is in the acoustic materials used in these spaces, the movements that dancers use while listening to sound in space, and even in the lyrics of many songs. In the seventies New York City's underground dance music scene established a variant platform for collective and discrete activities focused on social interactivity as mediated through continuously pulsating and sounding architectures. For a period of time one could experience a Max Neuhaus installation, one of Amacher's City-Links presentations, and other extended-duration music events and sound works, or become immersed in the acoustic environments of Paradise Garage, Tenth Floor, and The Saint, among other clubs. With the latter group there was also a wide range of catalyzing social and political energies rooted in Gay Liberation, ongoing attempts to establish and promote desegregated social interaction in public spaces, and with this, exploring new ways of experiencing sound and new feelings in and through one's own body.

I also think of Amacher in relation to listening through one's own body. As a student of Maryanne my first encounter with her involved her playing excerpts from *Sound Characters (Making The Third Ear)* at an exceptionally high amplitude on a sound system

whose peak power overmatched the normative needs of our meeting space—in part because of her opposition to two-channel CD quality audio as an effective reproduction format for presenting sound in space. And yes, she “danced” her way through the duration of the listening session. Similarly, Bernhard Leitner, while not working at the same dynamic threshold, also focuses on an engaged, dynamic relationship between sound and body. Leitner's approach interests me because his discursive interests were informed not just by his experience of New York's urban spaces as a city planner with an architectural background, but also by his association with New York's arts communities in the seventies, and in the strategies being developed and executed by various visual artists of the time. In his “Sound Space Manifesto” from 1977, he writes: “Qualities of sound spaces: bouncing, pushing, swinging, lifting, dropping, guiding, opening, closing in, stretching, passing through, twisting, narrowing, pulling, rebounding, relieving, confining, stimulating, rocking, crushing, soothing, rising, rousing, contracting, liberating, embracing, surrounding, relaxing, expanding.”<sup>3)</sup> All of these modes of movement could be used to describe the experiences that dancers were having in lofts, disused warehouses, retrofitted basements, and other acoustically treated spaces that played host to New York's early underground dance music community.

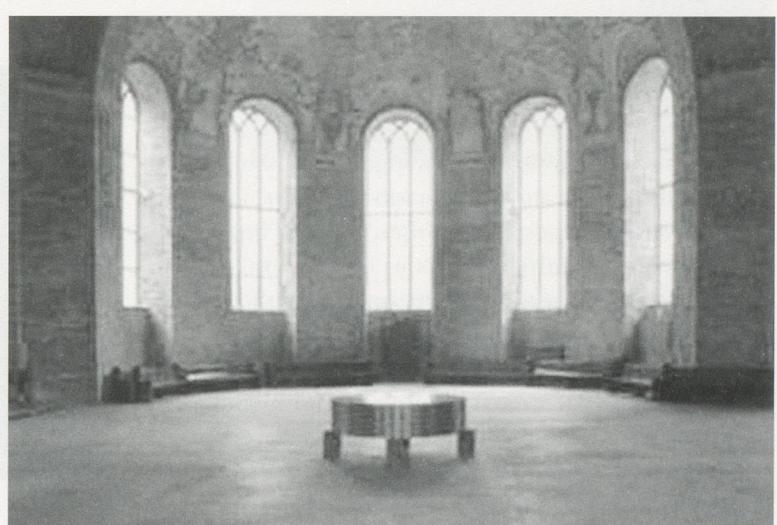
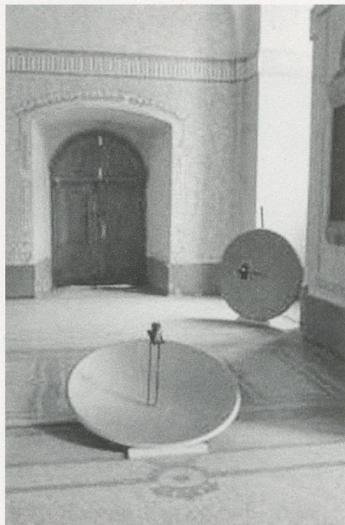
Leitner's description of his work also makes me think of auditory experiences I've had in dance clubs—like when my skin, fat, tendons, muscles, and bones have begun to resonate, or the first time I experienced Berlin dance club Berghain's Funktion One sound system, which consists of four Dance Stacks and a pair of Infrabass/Infrahorns on the main floor of a disused power plant from the fifties, or even the sounds that one might experience as they walk into and out of different areas of a larger club, as architecture plays at and with the intensity and frequency bandwidth of projected acoustic energies. At the time that I began to really explore these as parallel interests I was trying to move away from the sonic predictability that resulted from my using analog synthesizer modules in many of my sound installations, and towards considering different ways and means of mediating the behavior of sound in space. This pro-

cess eventually led to my reducing my signal chain to as few elements as possible, and out of this subtraction came works like REPORT (2008–), where I use a microphone to establish a room’s acoustic character through its physical contact with surrounding architecture, for instance, by mapping out vibrating nodes in drywall, the resonant qualities of different metal surfaces, or the audible textures of glass surfaces.

AL: I do find these parallels to be fascinating, although I guess I would caution that there are other physical and psychological factors in the bodily expe-

BERNHARD LEITNER, SOUND DOME /  
TON-KUPPEL, 2005, Parochialkirche, Berlin.

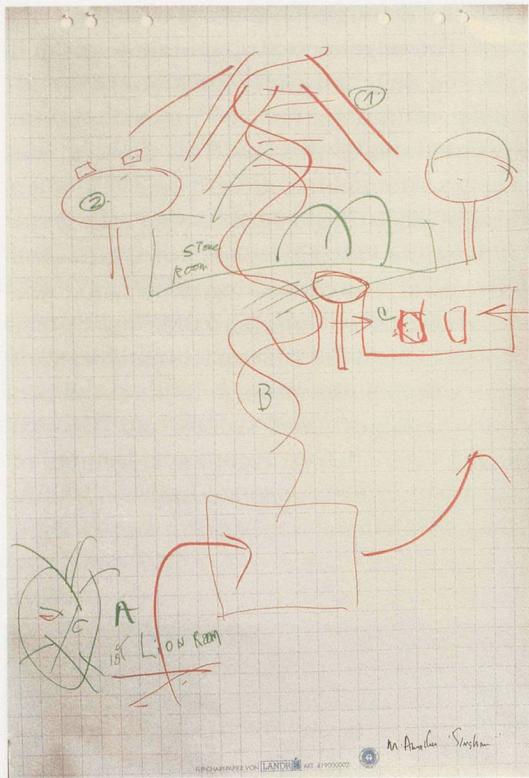
plicit ties to the avant-garde, there is a larger, critical problem: The ongoing omission of underground dance clubs and their variant formulations of sound-in-space as a significant part of New York’s downtown art history continues to this day. This problem was already being written about as early as 1975, when Vince Aletti profiled David Mancuso’s Proto Disco club the Loft for the *Village Voice*, and noted racial and sexual divisions affecting the siting of certain downtown dance clubs. These clubs (and their successors) have occupied some of the same spaces and locations that Douglas Crimp passes through in his essays “Action Around the Edges” (2007–2008), and “Disss-co (A Fragment) From Before Pictures, a Memoir of 1970’s New York” (2008), and that are explored in “Mixed Use, Manhattan” (2010), the survey show



rience at a dance club: being part of a crowd, the late night hours, and probably drug intake as well, not to mention the idea of dancing as an extended prelude to sex—none of which would pertain to encountering the work of Leitner, Amacher, et al. *in situ* (at least not commonly).

KC: Whether one wants to link aspects of underground dance music to an expanded field of sculpture or performance, or media-based arts, or as a precursor to other DIY music scenes with more ex-

he curated with Lynne Cooke at the Museo Reina Sofia. “Disss-co (A Fragment)” is notable for Crimp’s synthesis of embodied, emotional, sexual, chemical, spatial, architectural, and aural reminiscences of his forays into the underground dance music scene during his early days as an art critic. One of his fragmentary excerpts reads: “What would it be like if we were able to somehow produce ecstasy synthetically? If we were able to just plug ourselves into a machine that would produce pleasure? Is ecstasy something



MARYANNE AMACHER, *GRAVITY*, 2006, music for sound joint rooms, Parochialkirche, Berlin / *SCHWERKRAFT*, Musik für klangverbundene Räume.

that can exist in a pure state, apart from some interpersonal context, from a connection of the ecstatic moment with a whole matrix of feeling about, let's say, another person with whom that ecstasy might be linked?"<sup>4)</sup> For me Crimp's questions are very much in line with Amacher's, Leitner's, and Max Neuhaus' working processes and aural results. While all three artists have distinctly different sounding works, they do approach many of the same concerns: How do advances in acoustic technology inform and modify our understanding of sound-in-space, and the way we relate hearing, listening, and body to sound, space, time, and duration. In this way, my interest in sound

art exceeds my interest in considering it as a legible genre; I'm much more concerned with how sound behaves as an aesthetic material that is both limited by its peculiar technological needs, and especially effective at interrogating and problematizing modes of audience reception.

AL: Crimp's comment makes me wonder what he thought when the drug Ecstasy came out, which also brings up the later phenomenon of rave clubs and in particular, ambient chill out rooms at techno clubs—both cultures in which Ecstasy use was almost a given. I think chill out rooms could be compared to the corporate atriums that Dan Graham has written about, and this also parallels my own contention that sound art is related to land art; that one of its aims, particularly in the period that was contemporaneous with Smithson et al., was to transplant the

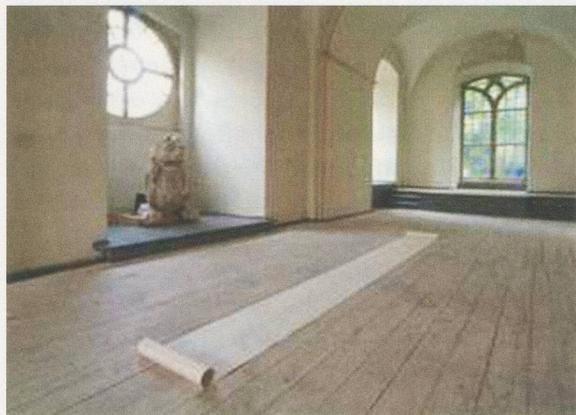


360-degree aural experience of exterior space to an interior space. In the nineties there was a certain amount of back and forth between dance music and the art world with people like DJ Spooky, Scanner, and Carsten Nicolai, and I feel like I first heard the term “sound art” in the mid-to-late-nineties, when this scene was going strong.

KC: As for the term “sound art” itself, I don’t recall when I began to hear it circulate in New York, but I’m certainly struck by Neuhaus’ text for MoMA PSI’s “Volume: Bed of Sound” exhibition from 2000, in which he notes: “In short, ‘Sound Art’ seems to be a category which can include anything which has or makes sound and even, in some cases, things which don’t.”<sup>5)</sup> This catchall attitude seems to have held fast in some writing on sound in the U.S., and I think that it creates a lot of difficulties in terms of how curators

end up dealing with sound in exhibitions, because there is this lingering sense that acoustic energy is somehow immaterial, and therefore doesn’t need to be given much physical space to be installed and exhibited. It too readily ends up being deposited within a variation on the frame rather than a space, and that frame invariably is a pair of headphones, or an interstitial, “common” area. And as Neuhaus argues, certain exhibitions end up reinforcing a curatorial tendency to dissociate sound from work employing different materials, and contain it within a one-off, group exhibition format. One notable exception to this would be Regine Basha’s exhibition “Treble” (2004) at the SculptureCenter, which featured twenty-five artists making sound-focused work in a variety of mediums and materials, and energetically utilized the architectural peculiarities of the exhibition space. But that was six years ago, and my fear is that institutional memory will fail to remember “Treble,” and end up naively repeating many of the curatorial advances that Basha established. Ultimately, a year before Neuhaus’ passing, I asked him if he felt as strongly about rejecting the term, and he indicated that discursive work around the notion of sound art had improved. Nonetheless, when possible, I’ve tried to retain his earlier suspicion of the usage of the term as anything other than shorthand.

AL: I’m very familiar with that Neuhaus text, and whenever I lecture on sound art I always play a recording of him reciting it, from a sound art compilation CD I have. Ironically, Neuhaus is an example of someone I would consider a sound artist in the purest sense, whose work (after his percussion career, that is) does not translate at all to a “music” context, be it the concert hall or a CD, and was presented in the context of the art world. The problem of exhibiting sound works, besides the curatorial attitudes you mention, is the fact that sound tends to move through walls; it’s not just that it doesn’t warrant the space, it’s that it’s hard to contain in the space, which is what leads to solutions like headphones, as you said, or what Christian Marclay did in his “Ensemble” (2007) show at the ICA in Philadelphia, which was to have an exhibition of sound sculptures on timers. In “Ensemble” a subset of the works would be playing at once at any given time, but it seemed as if they were



MARYANNE AMACHER, *GRAVITY*, 2006, *music for sound joint rooms*, Parochialkirche, Berlin / SCHWERKRAFT, *Musik für klangverbundene Räume*.

playing off each other, like musicians would in an improvised concert. At Laboratorio Arte Alameda, the space was separated into different rooms. We managed to keep each piece discrete, although we did put Manuel's piece, which was the loudest, on a timer so that it would only play for fifteen minutes on the hour, every hour; a compromise, but otherwise it would have bled into all the other pieces. You have this problem with videos in shows too, where you're hearing the soundtrack from a video in another room in a space with just drawings and sculpture—so then there's this unintended "soundtrack" to the other works. And it can also be a problem in smaller galleries: I remember seeing a show in Chelsea where the piece was mostly recordings of whispering, moving from speaker to speaker, but I was mostly hearing the gallery phone ringing and the staff having a business discussion.

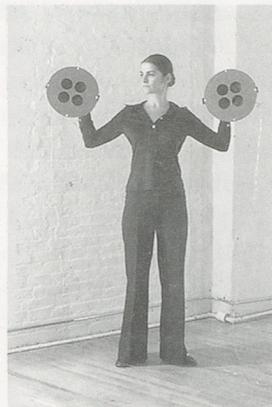
As far as the use of the term, I found it interesting at the panel discussion that you moderated last year during the "Unsound Festival New York" that the panelists were calling it "sonic art" or "the sonic arts" rather than "sound art," which maybe gets at the distinction between music and installed sound works better than "sound art" does. The "catchall attitude" was certainly a problem in the MoMA PS1 show, which included pop groups like Cibo Matto that have nothing at all in common with what Max Neuhaus was doing. In general the prevailing inclination seems to be towards inclusion; some of the Unsound panelists were certainly advocating keeping the notion of "sonic art" "porous," not to write off things that I myself might consider more hybridized works. In my book I tried to adapt a more severe stance about what was and wasn't sound art, although I had to keep making exceptions ... but the point was to try to establish what would be sound art in a classic sense, and to begin to create a kind of pantheon of the masters of the form. If we talk about Abstract Expressionism or Impressionism or Pop Art, there are artists who have become well-known exponents of these genres (however resistant those artists may be to such classifications), but whenever I give a lecture, I ask people to name a sound artist, and they usually say "John Cage," if they say anything at all. They don't say Bill Fontana, they don't say Rolf Julius, they

don't say Christina Kubisch, they don't say Stephen Vitiello, they don't say Steve Roden. So there's still a lot of education that has to happen before any discussion about what it is or isn't can take place beyond the scholarly level—which is something that I anxiously await. You know, I think my book is the only one on the subject that doesn't mention Merleau-Ponty,ahaha.

KC: For the "Mapping Sound in Art" (2010) panel that I organized, I was looking for some sort of discussion on how artists and curators negotiate with and navigate through the institutional constraints that can come up when sound is introduced into art exhibition spaces. If I recall correctly, one thing that came up was a tension around how to effectively install, exhibit, and expose sound's tendency to spill over, or better still, bleed, which I think was a term that had also been used by Anthony Huberman in an earlier discussion in *Artforum*. Many sound installations exceed the architectural limits of their designated presentation sites, and this behavior creates a number of problems and questions about the commitment of art exhibition spaces to working with sound. One can isolate or seal off a sound work, or let it commingle within its ambient surroundings, as is invariably a constant condition. So I do feel that some consideration of behavioral porosity—or at least a precise definition of what sound's porosity might mean—is a good thing to examine through whatever taxonomy sound finds itself ordered within.

AL: I think this is also a problem in trying to sell sound installations to individuals; if you buy a painting or a sculpture, it's confined to the space it resides in, but a sound installation could conceivably be heard in every room in a house or apartment, which might not be desirable.

KC: I'm also interested in your comment about sound art as being "not a genre that sprang from a specific scene, or time or place" but something that "developed over a period of years by a number of people who were largely coming to it on their own..." I largely agree with your assessment, except for wanting to further emphasize that what was "developed" was never definitively called sound art, and that it is unclear if sound in the visual arts can be effectively understood through a singular exnominative category. I feel that



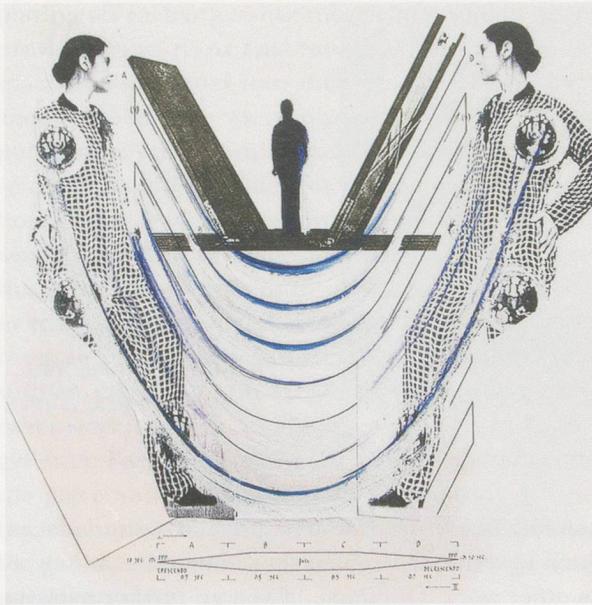
BERNHARD LEITNER,  
HAND SOUND OBJECTS /  
HAND-TON-OBJEKTE, 1975.

there are multiple ways of locating sound within different groupings of art practices, and to pick up from Neuhaus' question, I wonder what uses and efficacy you see and have in discussing sound works as sound art—do you feel comfortable with positioning sound within this category rather than letting it remain a material that is embedded within multiple genres or subgroups?

AL: A big part of what I was trying to do in my book was to discuss both “sound art” and sound as a medium used by visual artists while still distinguishing between the two. Much “sound by artists,” while existing parallel to (and unrecognized by) the music world, is still framed as “music” in the twentieth century Varese/Cage “organization of sounds” definition of the term. It’s important, though, to discuss sound as an art medium in establishing a context for sound art. Especially in the wake of Conceptualism in the mid-to-late sixties, lots of visual artists would do one or two sound pieces, most of which have become obscure simply because they’re so anomalous within the rest of the artist’s output (Richard Serra’s sound installation collaboration with Philip Glass, for example). But in some cases, like Jean Dubuffet’s experiments with playing instruments he was untrained on, Yves Klein’s MONOTONE SYMPHONY (1949), the noise music that Mike Kelley has done, or Martin Kippenberger’s various semi-parodic musical escapades, the use of sound seems to be an extension of an aesthetic already articulated in visual works and probably deserves more recognition. And

someone like Bruce Nauman did many sound pieces, which have never become disseminated as widely as his other work. Of course, if you go further back, to Fluxus, and even further back to Dadaism and Futurism, sound was included in an overall artistic purview with societal implications/aspirations. Then there’s the sound element in kinetic sculpture, and in video art, and the production of records as an artist’s multiple from the sixties to the eighties... There’s a whole history of sound playing a role in the art world. But I tend to think that sound art is not performance-oriented, which disqualifies a lot of “artists’ music” or artists’ records from being shepherded under the sound art rubric, to my mind.

- 1) To date there have been thirty-four instances of ROOM PIECES, beginning in 1991 with a twelve-channel installation in an apartment on Sullivan Street in New York City. Subsequent realizations have taken place in a variety of settings, including a bar, art galleries, museums, public spaces, a hi-fi store, and concert halls. The latest realization is a twenty-two channel version in an apartment in Sunset Park, Brooklyn, that runs 24/7.
- 2) RAINFOREST I (1968) and RAINFOREST IV (1973) were conceived by David Tudor. The 2008 version, RAINFOREST V, was realized by John Driscoll, Phil Edelstein, and Matt Rogalsky of Composers Inside Electronics.
- 3) This quote was found on a website called An Anecdotal History of Sound and Light. <http://itp.nyu.edu/classes/ahsl-fall2010/2010/11/09/leitner-manifesto/>
- 4) Douglas Crimp, “Disss-co (A Fragment),” *Criticism*, Vol. 50, No. 1 (Winter 2008), pp. 1-17.
- 5) This quote comes from Max Neuhaus’s “Sound Art?” First published as liner notes to the exhibition (and audio CD) “Volume: Bed of Sound,” held at PS1 Contemporary Art Center, New York, in July 2000. <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/>



BERNHARD LEITNER, SOUND SWING PERFORMANCE /  
RAUM-WIEGE-PERFORMANCE, 1975.

# Klang

KABIR CARTER & ALAN LICHT

ALAN LICHT: Zum Auftakt möchte ich an einige der Gedanken anknüpfen, die bei der Podiumsdiskussion (Caesura Conversation, Februar 2011) zur Sprache kamen, und zwar über die Gemeinsamkeiten zwischen «Sound Art» oder Klangkunst und den Tanzclubs der 70er-Jahre in Downtown New York. Die grossen Lautsprecheranlagen der Discos waren bereits auf volle Tanzflächen ausgelegt, aber in den 70ern rechneten weder die Klangkünstler noch die kleineren experimentellen Clubs mit Menschenmassen. Andererseits kamen 2009, als ich am Laboratorio Arte Alameda in Mexiko-Stadt eine Ausstellung mit Klanginstallationen unter dem Titel «InsideOut» kuratierte, siebenhundert Leute zur Eröffnung: Es war ein grosser Raum, und nicht jede Arbeit in der Ausstellung war laut, aber ein paar schon, insbesondere

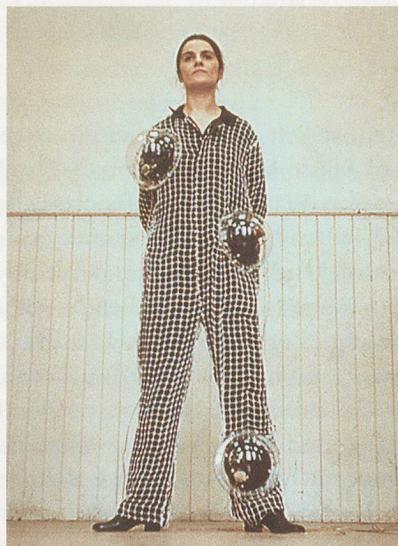
ALAN LICHT ist Autor des Bandes *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (Rizzoli, 2007) und ist vielfach in den Bereichen Musik, Sound und Performance tätig.

KABIR CARTER ist Künstler und lebt in Brooklyn, NY.



BERNHARD LEITNER, SOUND SUIT / TON-ANZUG, 1975.

Nadine Robinsons ALLES GRAU IN GRAU MALEN (To Paint Everything Grey or Pessimistically, 2005), eine Arbeit, die von jamaikanischen «Sound Trucks» inspiriert ist und aus einer Wand mit rund zweihundert Lautsprechern besteht, aus denen simultan ein ganzes Musikspektrum ertönt. Es war auch besonders interessant zu sehen, wie eine Reihe von Leuten gleichzeitig Michael J. Schumachers ROOM PIECE (1991–) zuhörte.<sup>1)</sup> Klangkunst ist für meine Begriffe nicht unbedingt etwas, was gemeinschaftlich erlebt wird,



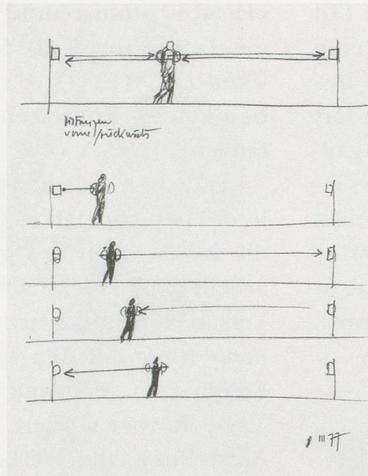
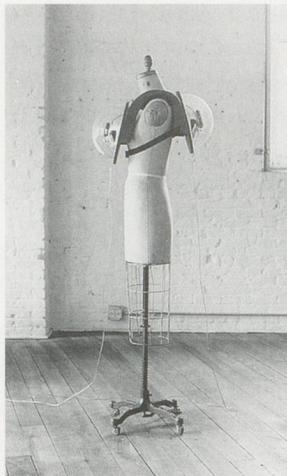
BERNHARD LEITNER, SOUND SUIT / TON-ANZUG, 1975.

so nimmt eine Arbeit wie La Monte Youngs DREAM HOUSE (1993–) eine andere Identität an, wenn sie statt in einem privaten Loft in einem Museum installiert wird (wie 2009 im Guggenheim Museum während der Ausstellung «The Third Mind»). Andererseits werden Museen häufig mit Kirchen oder Tempeln verglichen, und ich habe Leute erlebt, die ähnlich über den Besuch einer Disco dachten – wie etwa der Paradise Garage in ihrer Blütezeit. Und ich weiss, dass Maryanne Amacher manche ihrer Kompositionen als tanzbar betrachtete – daher die Titel

«Head Rhythm 1 and Plaything 2» und «Dense Boogie 1» auf ihrer CD *Sound Characters (Making The Third Ear)* (1999) –; sie erzählte mir, dass sie bei bestimmten Konzerten Leute zu ihrer Musik hatte tanzen sehen.

Als ich in Mexiko-Stadt die Ausstellung installierte, besuchte ich ein Konzert der Band Sunn 0))), die im Rahmen des gleichen Festivals spielte. Sie arbeiten mit elektrischen Gitarren und extremen Verstärkern und machen lange, halb improvisierte *drone music* mit den typischen mittleren bis tiefen Frequenzen. Man spürt es vom Hals an abwärts: Der ganze Körper vibriert. Dank meiner Arbeit an der Ausstellung, die Werke wie RAINFOREST V (2008) von den Composers Inside Electronics und I PLAY THE DRUMS FREQUENTLY (2005) von Manuel Rocha Iturbide einschloss, bei denen es ganz um vibrierende Oberflächen mit elektronischen Frequenzen geht, fand ich sofort einen Bezug. Genau das mag das heimliche Ziel des grossen Disco-Erlebnisses sein: die Körper der Leute in Schwingung zu versetzen.<sup>2)</sup> Beim Tanzen in der Paradise Garage ging es doch genau darum: Vibration und Rhythmus – nicht wahr?

KABIR CARTER: Bei unserem gemeinsamen Vortrag kürzlich in der James Gallery des CUNY Graduate Center's James Gallery sprach ich über Tanz-Tracks mit Songtexten, die eine körperliche Reaktion auf die gespielten Tracks anregen. Dieser Impuls, den ganzen Körper als auditives System zu mobilisieren, wird im akustischen Design zahlreicher Hörräume für Tanzmusik natürlich mitbedacht; ebenso bei den akustischen Materialien, die in solchen Räumen verwendet werden, bei den Bewegungen, die die Tänzer beim Hören von Klängen im Raum machen, und bei den Texten vieler Songs. In den 70ern begründete die Untergrund-Tanzmusikszene in New York City eine alternative Plattform für kollektive und eigenständige Aktivitäten, die den Schwerpunkt auf soziale, durch ständig pulsierende Klangarchitekturen vermittelte Interaktivität legten. Eine Zeit lang war es möglich, eine Installation von Max Neuhaus, eine der City-Links-Darbietungen von Maryanne Amacher und andere – auf längere Dauer angelegte Musikereignisse und Klangarbeiten – zu erleben oder in die akustischen Environments von Paradise Garage,



BERNHARD LEITNER, PORTABLE SPACE / TRAG-RAUM, 1976.

Tenth Floor und The Saint sowie weiteren Clubs einzutauchen. Bei Letzteren gab es zudem vielfältige katalysierende gesellschaftliche und politische Energien mit Wurzeln in der Schwulen- und Lesben-Emanzipationsbewegung sowie Bemühungen, gemischtrassige soziale Interaktion in öffentlichen Räumen zu fördern, und, damit einhergehend, ein Erkunden neuer Möglichkeiten des Kangerlebens und körpervermittelten Empfindens.

Ich denke an Amacher auch im Zusammenhang des Hörens durch den eigenen Körper. Bei meiner ersten Begegnung mit Maryanne – als ihr Schüler – spielte sie Ausschnitte aus *Sound Characters (Making The Third Ear)* (1999) mit aussergewöhnlich hoher Amplitude auf einer Anlage, mit einer beträchtlichen Leistungsstärke – nicht zuletzt, weil sie die Tonqualität von Zweikanal-CDs als leistungsfähigem Reproduktionsformat für die Wiedergabe von Klang im Raum ablehnte. Und ja, sie «tanzte» während der ganzen Session. In vergleichbarer Weise legt auch Bernhard Leitner den Schwerpunkt auf eine engagierte, dynamische Beziehung zwischen Klang und Körper, auch wenn er sich nicht im gleichen dynamischen Grenzbereich bewegte. Leitners Ansatz interessiert mich, weil seine diskursiven Interessen nicht nur durch seine Erfahrungen als Stadtplaner und Architekt in den städtischen Räumen New Yorks geprägt sind, sondern auch durch seine Verbindung zur New Yorker Kunstszene der 70er und zu den Strategien, die damals von verschiedenen bildenden

Künstlern entwickelt und realisiert wurden. In seinem «Sound Space Manifesto» von 1977 schrieb er: «Qualitäten von Klangräumen: federnd, drückend, schwingend, hebend, fallend, lenkend, öffnend, eindringend, streckend, durchgehend, drehend, sich verengend, ziehend, zurückprallend, erleichternd, einengend, stimulierend, schaukelnd, zerdrückend, besänftigend, anschwellend, aufweckend, zusammenziehend, befreend, umarmend, umgebend, entspannend, ausdehnend.»<sup>3)</sup> All dies sind Bewegungsformen, mit denen sich die Erfahrungen der Tanzenden in den Lofts, stillgelegten Lagerhallen, umfunktionierten Kellern und anderen Räumen beschreiben lassen, in denen sich die frühe New Yorker Underground-Tanzmusikszene tummelte.

Bei Leitners Beschreibung denke ich an die Hörerfahrungen, die ich in Tanzclubs hatte, wenn meine Haut, Fett, Sehnen, Muskeln und Knochen anfingen mitzuschwingen. Oder an das erste Mal, als ich das von Funktion One entwickelte Sound-System des Berliner Clubs Berghain erlebte, das aus vier Dance-Stacks und einem Paar Infrabass/Infrahorns im Erdgeschoss eines ausgedienten Kraftwerks aus den 50er-Jahren besteht, oder auch an die Klänge, die den Körper erfassen, wenn man sich in den verschiedenen Bereichen eines grösseren Clubs aufhält und die akustischen Energien mit der Architektur spielen. Als ich begann, diese Phänomene näher zu untersuchen, versuchte ich mich von der akustischen Berechenbarkeit wegzu bewegen, die daher rührte,

dass ich bei einer Vielzahl meiner Klanginstallativen analoge Synthesizer-Module verwendete, und hin zu einer Berücksichtigung der verschiedenen Möglichkeiten, das Verhalten von Schall im Raum zu vermitteln. Dieser Prozess führte schliesslich dazu, dass ich die akustische Signalkette auf möglichst wenige Elemente reduzierte, und aus dieser Subtraktion ergaben sich Arbeiten wie REPORT (2008–), bei der ich ein Mikrophon benutze, um durch den physischen Kontakt mit der Architektur den akustischen Charakter eines Raumes zu ermitteln. Damit war ich in der Lage, Schwingungsknoten in Trockenbauwänden zu lokalisieren, die Resonanzeigenschaften verschiedener metallener Oberflächen zu bestimmen oder die akustischen Oberflächenstrukturen etwa von Glasflächen zu registrieren.

AL: Ich finde diese Parallelen tatsächlich faszinierend, nur möchte ich einwenden, dass bei der körperlichen Erfahrung in einem Tanzclub noch andere physische und psychologische Faktoren eine Rolle spielen: das Teil-Sein einer Menschenmenge, die nächtliche Stunde und wohl auch der Drogenkonsum, von der Auffassung des Tanzens als eines verlängerten Vorspiels zum Sex ganz zu schweigen. Auf die Begegnung vor Ort mit dem Werk von Leitner, Amacher und anderen trifft von all dem nichts zu (jedenfalls nicht üblicherweise).

KC: Beim Versuch, Aspekte der Underground-Tanzmusik mit einem erweiterten Bereich der Plastik, Performance oder der mediengestützten Kunst in Verbindung zu bringen oder sie als Vorläufer anderer Do-it-yourself-Musikszenen mit stärker ausgeprägten Verbindungen zur Avantgarde zu verstehen, gibt es ein entscheidendes Problem: die anhaltende Nichtberücksichtigung der Underground-Tanzclubs und ihrer Umsetzung von Klang im Raum als einem bedeutenden Teil der Kunstgeschichte von New York. Auf dieses Problem verwies Vince Aletti bereits 1975, als er in der *Village Voice* den Proto-Disco-Club The Loft von David Mancuso porträtierte und feststellte, dass sich rassische und sexuelle Trennlinien auf die Standortwahl bestimmter Tanzclubs in Downtown auswirkten. Diese Clubs (und deren Nachfolger) nahmen zum Teil die gleichen Räume und Standorte ein, die Douglas Crimp in seinen Aufsätzen «Action Around the Edges» (2007–08) und «Disss-co (A Frag-

ment) From Before Pictures, a Memoir of 1970's New York» (2008) beschrieb und die in der 2010 von Crimp gemeinsam mit Lynne Cooke kuratierten Ausstellung «Mixed Use, Manhattan» im Museo Reina Sofia näher erkundet wurden. Bemerkenswert an «Disss-co (A Fragment)» ist Crimps Synthese körperlicher, emotionaler, sexueller, chemischer, räumlicher, architektonischer und auraler Erinnerungen an seine Ausflüge in die Underground-Tanzmusikszene während seiner Frühzeit als Kunstkritiker. Einer seiner fragmenthaften Auszüge lautet: «Wie wäre es, wenn es uns irgendwie möglich wäre, Ekstase synthetisch herzustellen? Wenn es möglich wäre, uns einfach an eine Maschine anzuschliessen, die Genuss erzeugen würde? Ist Ekstase etwas, was im Reinzustand existieren kann, herausgelöst aus jedem zwischenmenschlichen Zusammenhang, aus einem Zusammenhang des ekstatischen Moments mit einer ganzen Matrix von Empfindungen, etwa bezogen auf eine andere Person, mit der die Ekstase womöglich verknüpft ist?»<sup>4)</sup> Ich sehe eine klare Übereinstimmung zwischen Crimps Fragen und den Arbeitsmethoden von Amacher, Leitner und Neuhaus und deren akustischen Ergebnissen. Obwohl die Arbeiten dieser drei Künstler jeweils ganz eigen sind und sich klanglich unterscheiden, sind die Fragen, mit denen sie sich auseinandersetzen, doch vielfach die gleichen: Wie beeinflussen und verändern die Fortschritte in der akustischen Technik unsere Auffassung vom Klang im Raum und wie bringen wir das Hören und den Körper mit Klang, Raum, Zeit und Dauer in eine Beziehung? Mein Interesse für Klangkunst geht über die eines «lesbaren» Genres hinaus: Mich beschäftigt viel eher die Frage nach dem Verhalten von Klang als einem ästhetischen Material, das bei aller Beschränkung durch die spezifischen technischen Anforderungen doch gleichzeitig besonders wirkungsvoll ist, wenn es darum geht, Rezeptionsformen der Zuhörer zu hinterfragen und zu problematisieren.

AL: Ich frage mich, was Crimp wohl über die Droge Ecstasy dachte, deren Konsum vor allem in den Chill-out Rooms und Techno Clubs nachgerade selbstverständlich war – ein typischse Phänomen der Rave-Kultur. Chill-out Rooms lassen sich in meinen Augen mit den Atrien oder Lichthöfen der Konzernzentralen vergleichen, über die Dan Graham geschrieben

hat, und bestätigen zugleich meine These von einer Verwandtschaft der Klangkunst zur Land Art, nämlich dass eines der Ziele der Letzteren, insbesondere in der Zeit von Smithson und anderer, darin bestand, die 360-Grad-Hörerfahrung des Aussenraums in einen Innenraum zu verlegen. In den 90ern gab es ein gewisses Hin und Her zwischen der Tanzmusik und der Kunstszene mit Leuten wie DJ Spooky, Scanner und Carsten Nicolai, und ich habe das Gefühl, dass ich den Begriff «Sound Art» zum ersten Mal Mitte bis Ende der 90er-Jahre hörte, als diese Szene in voller Blüte war.

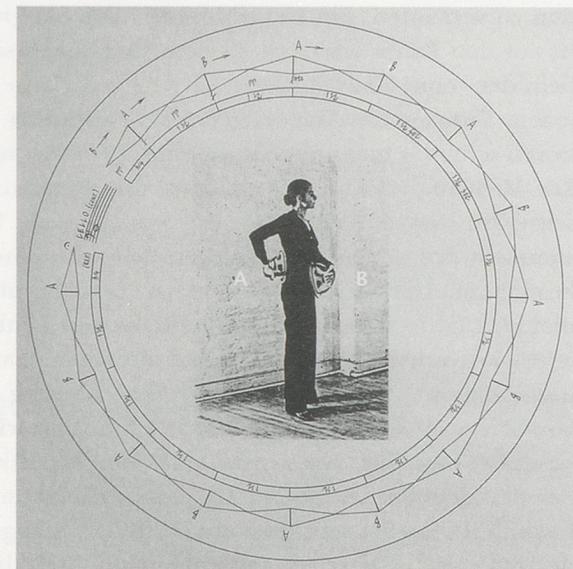
KC: Ich erinnere mich nicht, wann ich den Begriff «Sound Art» in New York erstmals hörte, aber ich war tief beeindruckt von einem Beitrag, den Neuhaus in dem 2000 erschienenen Begleitband zu der von MoMA/PS1 organisierten Ausstellung «Volume: Bed of Sound» veröffentlichte und in dem er schreibt: «Kurzum, ‹Klangkunst› ist offenbar ein Genre, das alles beinhalten kann, was Klang hat oder erzeugt, und in manchen Fällen sogar Sachen, bei denen dies nicht der Fall ist.»<sup>5)</sup> Diese sehr weit gefasste Definition scheint sich in den USA in der kritischen Auseinandersetzung mit Klangkunst festgesetzt zu haben. Meiner Ansicht nach liegt der Grund für allerhand Probleme in der Art und Weise, wie Kuratoren sich mit Klang in Ausstellungen auseinandersetzen, auch in der hartnäckigen Vorstellung, akustische Energie sei irgendwie immateriell und beanspruche deshalb nur wenig Raum. Statt sie im Raum zu präsentieren, wird sie entweder in Zwischenräumen präsentiert oder ist über Kopfhörer erfahrbar. Gewisse Ausstellungen verstärken letztlich, wie Neuhaus darlegt, eine kuratorische Tendenz, Klangkunst abzugrenzen von Arbeiten aus anderen Materialien. Eine beachtenswerte Ausnahme war die 2004 von Regine Basha im New Yorker SculptureCenter organisierte Ausstellung «Treble», die fünfundzwanzig Künstler mit klanggestützten Werken in verschiedensten Medien und Materialien vorstellte und dabei die architektonischen Besonderheiten des Ausstellungsraumes «energetisch» nutzte. Nur, das ist sechs Jahre her, und ich fürchte, das institutionelle Gedächtnis wird sich nicht an «Treble» erinnern und viele der von Basha erarbeiteten kuratorischen Fortschritte naiv wiederholen. Ein Jahr vor seinem Tod fragte ich Neu-

haus, ob er die Bezeichnung immer noch so entschieden ablehne, und er deutete an, dass sich die diskursive Auseinandersetzung mit dem Begriff verbessert habe. Gleichwohl versuche ich, wenn möglich, sein früheres Misstrauen beizubehalten und den Begriff nur als mögliches Stichwort zu verwenden.

AL: Der Text von Max Neuhaus ist mir gut vertraut, und wenn ich Vorlesungen über Klangkunst halte, spiele ich immer eine Aufnahme ab, auf der er ihn vorträgt. Ironischerweise ist gerade Neuhaus jemand, den ich als Klangkünstler in reinster Form betrachten würde, dessen Werk (nach seiner Karriere als Schlagzeuger, wohlgerne) sich jeder Übertragung in einen Musikkontext, sei es einen Konzertsaal oder eine CD, verweigert und tatsächlich im Rahmen des Kunstbetriebs präsentiert wurde. Das Problem mit der Ausstellung von Klangarbeiten ist – abgesehen von den kuratorischen Einstellungen, die du erwähnst – die Tatsache, dass Klang durch Wände hindurchgeht. Nicht nur, dass er den Raum nicht benötigt, sondern er lässt sich nur schwer auf den Raum begrenzen, was zu Lösungen wie den von dir erwähnten Kopfhörern führt oder zu dem, was Christian Marclay 2007 bei seiner Ausstellung «Ensemble» im ICA in Philadelphia tat, indem er die Klangskulpturen an Schaltuhren anschloss. In «Ensemble» spielte zu jedem Zeitpunkt ein Teil der Werke gleichzeitig, wobei es jedoch den Anschein hatte, als würden sie in ihrem Spiel aneinander anknüpfen, so wie dies Musiker bei einem improvisierten Konzert tun. Im Laboratorio Arte Alameda war der Ausstellungssaal in verschiedene getrennte Räume aufgeteilt. So konnten wir die Arbeiten voneinander abgrenzen, auch wenn wir die Arbeit von Manuel, die lauteste von allen, an eine Schaltuhr anschlossen, damit sie pünktlich zu jeder Stunde fünfzehn Minuten spielen würde: ein Kompromiss, sonst wäre sie in sämtliche übrigen Arbeiten übergeflossen oder «verlaufen». Man hat das gleiche Problem mit Videos, wenn die Tonspur eines Videos im nächsten Ausstellungsraum zu hören ist; das Ergebnis ist dann dieser unbeabsichtigte Soundtrack zu den anderen Arbeiten. Und in kleineren Galerien ... ich erinnere mich an eine Ausstellung in Chelsea, wo die Arbeit hauptsächlich aus Aufnahmen von Geflüster bestand, das von einem Sprechenden zum nächsten wechselte, nur hörte ich vor allem das

Klingeln des Telefons und die Mitarbeiter, die sich über Geschäftliches unterhielten.

Was die Verwendung des Begriffs angeht, fand ich es interessant, dass bei der Diskussion, die du letztes Jahr während des «Unsound Festival New York» moderiertest, statt von «Sound Art» von «Sonic Art» oder den «sonic arts», also «akustischer Kunst», gesprochen wurde, was den Unterschied zwischen Musik und installativen Klangarbeiten vielleicht besser andeutet als der Begriff «Klangkunst». Die zu weit gefasste Definition war sicherlich ein Problem bei der Ausstellung des MoMA/PS1, in die Popgruppen wie Cibo Matto mit einbezogen waren, die nicht das Geringste mit dem verbunden, was Max Neuhaus tat. Generell geht die vorherrschende Tendenz offenbar in Richtung Einbeziehung: Manche Teilnehmer an der Unsound-Diskussion sprachen sich in der Tat dafür aus, an einer «porösen» Auffassung des Begriffs «Sonic Art» festzuhalten und nicht Sachen abzutun, die ich persönlich vielleicht als eher hybride Formen betrachten würde. In meinem Buch habe ich mich bemüht, eine strengere Abgrenzung der Klangkunst von anderen (Misch-)Formen vorzunehmen, auch wenn ich immer wieder Ausnahmen machen musste. Es ging mir um den Versuch zu bestimmen, was in klassischem Sinn als Klangkunst einzustufen wäre, und ansatzweise eine Art Pantheon der Meister dieses Genres zu begründen. Wenn wir vom Abstrakten Expressionismus, vom Impressionismus oder auch von der Pop Art sprechen, so gibt es Künstler, die heute allgemein als bekannte Exponenten dieser jeweiligen Kunstrichtungen gelten (auch wenn sie sich in manchen Fällen einer derartigen Einordnung widersetzen). Wenn ich Vorträge halte, bitte ich die Leute immer, mir einen Klangkünstler zu nennen, und wenn sie überhaupt etwas sagen, dann meistens John Cage. Aber Bill Fontana, Rolf Julius, Christina Kubisch, Stephen Vitiello oder Steve Roden sind Unbekannte. Bildungsmässig muss also noch einiges geschehen, bevor überhaupt ausserhalb des akademischen Bereichs eine Diskussion darüber stattfinden kann, was Klangkunst ist – ich kann es kaum erwarten. Mein Buch ist übrigens, wie ich glaube, das einzige zum Thema, in dem der Name Merleau-Ponty nicht vorkommt – hahaha.



schen Bereichs eine Diskussion darüber stattfinden kann, was Klangkunst ist – ich kann es kaum erwarten. Mein Buch ist übrigens, wie ich glaube, das einzige zum Thema, in dem der Name Merleau-Ponty nicht vorkommt – hahaha.

KC: Bei der Podiumsdiskussion «Mapping Sound in Art» (2010) strebte ich eine gewisse Auseinandersetzung darüber an, wie Künstler und Kuratoren mit den institutionellen Zwängen fertig werden, wenn Klang in Kunsträumen «ausgestellt» wird. Zur Sprache kam unter anderem die Frage, wie die Tendenz von Klang, überzufließen oder zu «verlaufen» (ein Begriff, den Anthony Huberman, glaube ich, bereits früher in Ausführungen im *Artforum* verwendet hatte) wirkungsvoll zu installieren und auszustellen sei. Zahlreiche Klanginstallationen sprengen den architektonischen Rahmen der für sie vorgesehenen Standorte. Man kann eine Klangarbeit isolieren und von ihrem Umfeld abschotten oder zulassen, dass sie sich mit diesem vermischt, was fast ausnahmslos der Fall ist. Ich habe das Gefühl, einige Betrachtungen oder gar eine Definition dessen, was die Durchlässigkeit oder Porosität des Klangs bedeutet, wären angebracht – ganz unabhängig davon, in was für einer Systematik Klang schlussendlich figuriert.

AL: Dies ist wohl auch ein Hinderungsgrund, wenn man versucht, Klanginstallationen an Einzelperso-

nen zu verkaufen. Ein Gemälde oder eine Skulptur ist auf den Raum begrenzt, in dem sie oder es sich befindet, eine Klanginstallation dagegen kann in jedem Zimmer des Hauses oder der Wohnung zu hören sein, was nicht unbedingt wünschenswert ist.

KC: Mich interessiert, was du über die Klangkunst schreibst, dass sie kein Genre ist, was aus einer bestimmten Szene, einer bestimmten Zeit oder einem bestimmten Ort hervorging, sondern etwas, das über mehrere Jahre hinweg von einer Reihe von Leuten entwickelt wurde, die überwiegend auf eigene Faust dazu kamen ... Ich stimme deiner Einschätzung im Grossen und Ganzen zu, nur würde ich noch stärker betonen, dass das, was «entwickelt» wurde, zu keiner Zeit definitiv als «Sound Art» oder «Klangkunst» bezeichnet wurde, und dass unklar ist, ob Klang in der bildenden Kunst anhand einer monolithischen unanzweifelbaren Gattung verstanden werden kann. Ich meine, es gibt mehrere Möglichkeiten, Klang innerhalb verschiedener Formen künstlerischer Praxis zu verorten, und um die Frage von Neuhaus aufzutreiben: Ich wundere mich, welchen Sinn und Nutzen du darin siehst, Klangarbeiten als Klangkunst zu erörtern; fühlt es sich für dich richtig an, Klang innerhalb dieses Genres anzusiedeln, statt ihn weiterhin als ein in verschiedenen Kunstrichtungen oder Untergruppen verankertes Material zu betrachten?

AL: Worum es mir in meinem Buch nicht zuletzt ging, war, sowohl auf Klangkunst als auch auf den Klang als ein von bildenden Künstlern verwendetes Material einzugehen und gleichwohl zwischen beiden zu unterscheiden. Ein Grossteil des «Sounds von Künstlern» wird, obwohl neben der Musikszene (und von dieser unbeachtet) bestehend, dennoch als «Musik» nach der im 20. Jahrhundert im Anschluss an Varese und Cage aufgekommenen Definition einer «Ordnung von Klängen» aufgefasst. Es ist jedoch wichtig, Klang als ein künstlerisches Material zu erörtern, um einen Kontext für die Klangkunst herzustellen. Inbesondere im Gefolge der Konzeptkunst der zweiten Hälfte der 60er-Jahre schufen zahlreiche bildende Künstler eine oder zwei Klangarbeiten, die in den meisten Fällen einfach in Vergessenheit geraten sind, weil sie aus dem Rahmen ihres übrigen Schaffens fallen (ein Beispiel ist Richard Serras Klanginstallation in Zusammenarbeit mit Philip Glass).

In manchen Fällen aber, wie etwa bei Jean Dubuffets Versuchen, Instrumente zu spielen, die er nicht beherrschte, bei Yves Kleins MONOTONE SYMPHONY (1949), bei der Noise-Musik von Mike Kelley oder bei Martin Kippenbergers verschiedenen halb parodistischen musikalischen Eskapaden, scheint die Arbeit mit Klang die Fortsetzung einer bereits in Werken der bildenden Kunst artikulierten Ästhetik zu sein, die wohl mehr Beachtung verdient. Bruce Nauman hat zahlreiche Klangarbeiten gemacht, die nie die gleiche Aufmerksamkeit erfahren haben wie sein übriges Schaffen. Wenn man weiter zurückgeht, zu Fluxus, und sogar noch weiter zu Dada und Futurismus, da war der Klang natürlich Teil eines übergreifenden künstlerischen Wirkungsbereichs mit gesellschaftlicher Bedeutung beziehungsweise gesellschaftlichen Ansprüchen. Und dann gibt es noch das Element des Klangs in der kinetischen Plastik und in der Videokunst und die Produktion von Schallplatten als Künstler-Multiples von den 60er- bis zu den 80er-Jahren: Es gibt eine ganze Geschichte der Einbeziehung des Klangs in den Bereich der bildenden Kunst. Ich bin aber eher der Ansicht, dass Klangkunst nicht aufführungsorientiert ist, was meiner Meinung nach eine Menge «Musik von Künstlern» und Künstler-Schallplatten von der Subsumierung unter die Gattungsbezeichnung «Klangkunst» ausschliesst.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Es gibt vierunddreissig Realisierungen von ROOM PIECES, angefangen 1991 mit einer Zwölfkanalinstallations in einer Wohnung an der Sullivan Street in New York City. Nachfolgende Realisierungen fanden an den verschiedensten Schauplätzen statt, darunter eine Bar, Kunsgalerien, Museen, öffentliche Räume, ein Hi-Fi-Laden und Konzertsäle. Schauplatz für die jüngste, rund um die Uhr, sieben Tage die Woche laufende Realisierung ist eine Wohnung in Sunset Park, Brooklyn.

2) RAINFOREST I (1968) und RAINFOREST IV (1973) wurden von David Tudor konzipiert. Eine 2008 erarbeitete Fassung, RAINFOREST V, wurde von John Driscoll, Phil Edelstein und Matt Rogalsky von Composers Inside Electronics realisiert.

3) Dieses Zitat fand sich auf der Webseite An Anecdotal History of Sound and Light. <http://itp.nyu.edu/classes/ahsl-fall2010/2010/11/09/leitner-manifesto/>

4) Douglas Crimp, «Diss-co (A Fragment)», in: *Criticism*, Nr. 50/1 (Winter 2008), S. 1-17.

5) Dieses Zitat stammt aus Max Neuhaus' Text «Sound Art?» Erstmals veröffentlicht als *Liner Notes* zur Ausstellung (und CD) «Volume: Bed of Sound», die im Juli 2000 im P.S.1 Contemporary Art Center in New York veranstaltet wurde. <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/soundart/>