

## **6. Musik – Von „Metall-Sound-Skulpturen“ zu experimentellelektronischen Kompositionen**

Im Schaffen der Künstlerin Betha Sarasins spielt auch Musik eine wichtige Rolle – und zwar sowohl neben der Kunst als auch im Zusammenspiel mit dieser. In einer musikinteressierten Familie aufgewachsen, erlernt sie zunächst als Kind das Spiel der Geige.<sup>184</sup> Im Rahmen ihrer ersten, 1951 geschlossenen Ehe mit dem prominenten Basler Radio-Journalisten und Jazz-Musiker Peter Wyss kommt sie mit aktuellen Entwicklungen auch neuester Genres wie der elektronischen Musik in Kontakt.<sup>185</sup> Dies führt zu einem tiefergehenden Interesse an der zeitgenössischen Musikavantgarde. Davon zeugen neben späteren Kontakten zu experimentellen Komponisten wie Luigi Nono oder Luciano Berio<sup>186</sup> auch eigene Musikstücke, die sie in den 1950er-Jahren unter anderem Oskar Sala, Interpret des Synthesizer-Vorläufers Trautonium, vorspielt. In ihnen kombiniert sie analog zur *Musique concrète* auf Tonband aufgenommene Klänge von Alltagsgegenständen wie Eierschneidern mit Gesang.<sup>187</sup> Wohl aus dieser musikalischen Herkunft erklärt sich auch ihre um 1968 erfolgte Zweckentfremdung großformatiger, industrieller Metallfedern zu Schlaginstrumenten – sie kommen erst Jahre später öffentlich zur Anwendung.<sup>188</sup>

1978 beginnt Betha Sarasin eine Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern des Fraunhofer-Instituts für Werkzeugmechanik in Freiburg im Breisgau, Horst Kordisch und Franz Doll. Ausgangspunkt sind Trompe-l'œil-Zeichnungen von Würfeln, denen geometrisch geformten Partien „herausgeschnitten“ worden sind.

Nach anfänglich geraden Schnitten experimentiert Betha Sarasin hierbei später auch mit gebogenen.<sup>189</sup> Resultat dessen sind unter anderem unebene Dreiecksflächen, welche die Künstlerin isoliert und 1982 in Metall ausführen lässt. Diese gewölbten, segelartigen Bleche nutzt sie schließlich, um die Grenzen der herkömmlichen Kunstkategorien zu überwinden, denn aufgehängt können sie als „Metall-Sound-Skulptur“<sup>190</sup> (Betha Sarasin) wie ein Perkussionsinstrument gespielt werden.

Im Rahmen von Betha Sarasins langwieriger Suche nach „mehrdimensionalen Wirklichkeiten“<sup>191</sup> (Betha Sarasin) erscheint diese Neuerung folgerichtig: Nachdem sie eine zweidimensionale Zeichnung durch das Hinzufügen einer weiteren Dimension zu einer Skulptur erweitert hat, führt sie, indem innerhalb eines Zeitverlaufs erklingende Töne produziert werden können, als vierte Dimension die Zeit ein.<sup>192</sup> Zwar ist die Idee eines solch hybriden Instrumenten-Kunstwerks nicht neu, wie Beispiele von Yaacov Agam („Tableau tactile sonore“, 1963), Harry Bertoia („Tonal Sculpture“, ab 1960) oder den Gebrüdern Baschet (u. a. „SAD“, 1968) belegen.<sup>193</sup> Jedoch erfuhr sie als künstlerische Sonderform kaum Verbreitung, was auch erklärt, dass Sarasin zum Zeitpunkt der Kreation ihrer „Metall-Sound-Skulpturen“ wohl entsprechende Vorläufer unbekannt waren.<sup>194</sup> Tatsächlich war es in der Kunst bei weitem gängiger, den Parameter Zeit durch (sichtbare) Bewegung zu integrieren, was etwa zu windbewegten Mobiles oder motorisierten Plastiken führte.

Um die Synthese zwischen Kunst und Musik weiter auszubauen, kontaktiert Betha Sarasin 1982 den Jazz-Musiker, Komponisten und Pionier elektronischer Musik, Bruno Spoerri, den sie schon in den 1950er-Jahren durch ihren ersten Ehemann Wyss kennengelernt hatte<sup>195</sup>. Über Spoerri kommt es noch im selben Jahr zu öffentlichen Aufführungen, in denen Sarasins „Metall-Sound-Skulpturen“ Verwendung finden. Zum ersten Mal geschieht dies zur 3. Ars Electronica in Linz, bei der Spoerri in der Jury sitzt – und Betha Sarasin einen Platz dorthin vermittelt.<sup>196</sup> Im Rahmen dieser Veranstaltung wirkt er zugleich als Musiker an einer mit Tanz kombinierten Aufführung der computer-akustischen Klangsinfonie „Erdenklang“ von Hubert Bognermayr und Harald Zuschrader mit.<sup>197</sup> Zur Klangerzeugung nutzt er hierbei unter anderem zwei von Sarasins dreieckigen Chromstahl-Segeln sowie zwei ihrer Metallfedern von 1968, die allesamt an einer als Gerüst dienenden Klappleiter montiert sind.<sup>198</sup> Über Mikrofone werden die durch Streichen oder Anschlagen erzeugten Töne an einen Synthesizer weitergeleitet, wodurch Spoerri sie zusätzlich verfremden kann.<sup>199</sup> Dabei trägt laut Kritiker Michael Bahn die Verwendung von Betha Sarasins Klangskulpturen dazu bei, „das musikalische Gesamtbild erheblich [zu] bereichern.“<sup>200</sup>

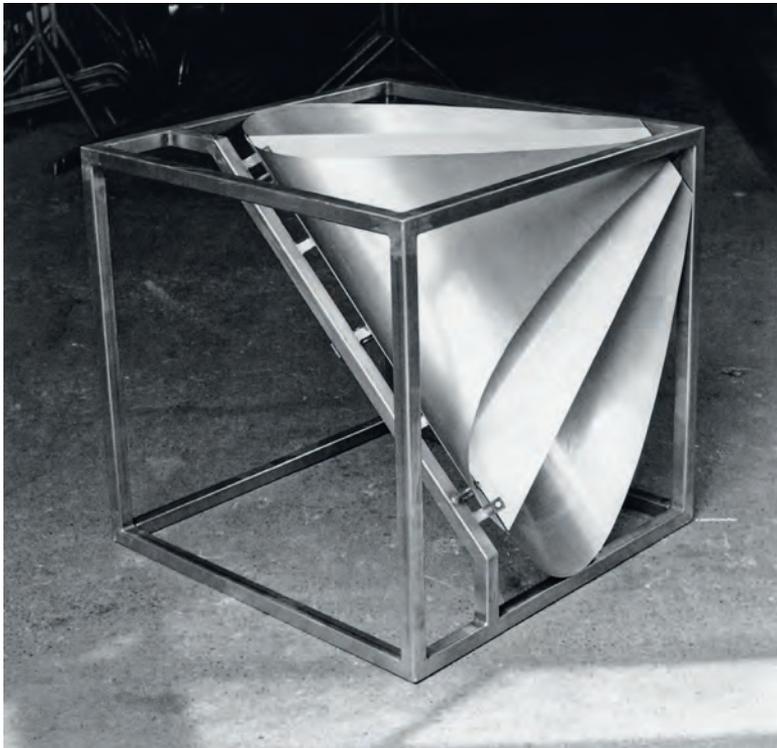


Uraufführung der „Erdenklang“-Sinfonie mit Bruno Spoerri an zwei Metall-Sound-Skulpturen von Betha Sarasin, Ars Electronica Linz, 1982

Der Einsatz von Betha Sarasins Sound-Skulpturen entspricht einer damals auch in der Pop-Avantgarde aktuellen (Klang-)Ästhetik. Dies wird dadurch deutlich, dass zu Beginn der 1980er-Jahre diverse Formationen experimentell-alternativer Pop-Musik mit selbstkonstruiertem Schlagwerk aus Metall Erfolge feiern. Allen voran ist hier die Berliner Band „Einstürzende Neubauten“ zu nennen, die zur geräuschhaft-lärmenden Klangerzeugung unter anderem auf Metallfedern zurückgreift – eine Umfunktionierung, welche Betha Sarasin schon Jahre zuvor antizipierte.

Spoerris und Sarasins Zusammenarbeit findet im November 1982 eine Fortsetzung. Hintergrund ist eine im Zürcher Kleintheater „Off Züri“ abgehaltene Veranstaltung zum kontrovers diskutierten Thema „Computer und Kunst“.<sup>201</sup> An zwei Abenden interpretiert Spoerri dort acht eigene Kompositionen, für die sich später als Obertitel jene Ebenengleichung „ $ax + by + cz + d = 0$ “ etabliert, die Betha Sarasin und Kordisch zur Berechnung der Klangsegel diente. Die Künstlerin ist an sämtlichen Kompositionen in unterschiedlicher Weise indirekt beteiligt oder mittelbar präsent. Im live intonierten Stück „Fragen an den Computer“ etwa erklingen Worte aus Sarasins und Kordischs Eröffnungsrede, die Spoerri mit einem der ersten kommerziell erhältlichen Sampler Minuten zuvor aufgezeichnet hatte.<sup>202</sup>

In zwei Kompositionen gebraucht er wiederum neben weiterem elektronischem Musikequipment Klangskulpturen der Künstlerin. Dies geschieht zum einen analog zum Linzer Auftritt mit Metallfedern und -segeln im Stück „Feder und Blech“.<sup>203</sup> Zum anderen nutzt Spoerri in „Skulpturenklänge“ Plastiken der Künstlerin, deren Metallsegel von ihm mit elektrischen Schwingungserregern präpariert wurden.<sup>204</sup> Werden den Blechen elektrische Klänge zugesteuert, geraten sie in Vibration, was akustisch, je nach Instrument, zu „aggressiv-blechernen“ oder „sphärisch-ungreifbaren“ (Spoerri) Resultaten führt.<sup>205</sup> Klangerzeuger ist neben einem einzelnen Segel auch Sarasins spezielle „Instrumentenskulptur“<sup>206</sup> aus Metall, die hier erstmalig eingesetzt wird. Sie besteht aus einer kubischen Rahmenkonstruktion mit 78 cm Kantenlänge, in die drei Segelmembrane montiert sind. Gerade aus der „Instrumentenskulptur“ gehen deren künstlerischen Vorläufer besonders deutlich hervor: Einen aus Konturlinien gewonnenen Metallkubus fast identischer Größe realisierte Betha Sarasin etwa schon 1979 mit ihrem „Stangenwürfel“<sup>207</sup>. Resultat dessen, vermag gerade die „Instrumentenskulptur“ auch jenseits einer musikalischen Anwendung als autonome Skulptur zu überzeugen.



Betha Sarasin, Instrumentenskulptur, 1982

Obwohl in den anderen sechs „ $ax + by + cz + d = 0$ “-Stücken die Sound-Skulpturen nicht mehr zum Einsatz kommen, hat Betha Sarasins Kunst nach wie vor Einfluss auf Spoerris Kompositionen, wenn auch in anderer Weise. So greift Spoerri für diese auf Zahlenwerte, Maßverhältnisse und Berechnungen zurück, aus denen die Künstlerin zuvor ihre Sound-Objekte entwickelt hat.<sup>208</sup> Im Stück „Klangparabel“ etwa ist die Verlaufskurve eines Klanges einer von Sarasin gebrauchten Parabel angepasst. Mit dem Stück „Trompe l'oreille“ wiederum, bei dem der Hörer einen Ton nicht eindeutig als auf- oder absteigend qualifizieren kann<sup>209</sup>, schafft Spoerri ein Pendant zu Sarasins optischen Trompe-l'œil-Zeichnungen, aus denen die Klangskulpturen ursprünglich hervorgingen.<sup>210</sup> Selbst die Klangprojektion innerhalb des Kleintheaters nimmt Anleihen bei den Arbeiten der Künstlerin,<sup>211</sup> indem die Lautsprecher so platziert sind, dass sie der Kontur eines Segels folgen<sup>212</sup>. „Musiker und Bildhauer verwenden also das gleiche Gerüst als Grundlage“ fasst Betha Sarasin die fundamentale, verbindende Gemeinsamkeit der Arbeiten in ihrer Einführung zur Veranstaltung zusammen.<sup>213</sup>

1983 erscheinen die Aufnahmen unter dem Titel „ $ax + by + cz + d = 0$ “ als Langspielplatte. Die Hülle ist von der Künstlerin gestaltet, auf der Vorderseite sind die Namen Sarasins und Spoerris paritätisch aufgeführt. 2012 wird der Tonträger schließlich auf dem englischen Label Dead-Cert Home Entertainment wiederveröffentlicht.

Mit dem Wunsch, auch selbst als Komponistin und Interpretin in Erscheinung zu treten, beendet Betha Sarasin noch 1982 die Zusammenarbeit mit Spoerri. In der Folge musiziert sie über viele Jahre mit dem Zürcher Musikredakteur und Musiker Markus Ganz, den sie auf der 3. Ars Electronica in Linz kennengelernt hat. Hierfür erlernt sie am Synthesizer das Klavierspiel.<sup>214</sup> Überhaupt bleibt neben dem Computer das elektronische Equipment wichtigstes musikalisches Werkzeug. Erstes bedeutendes Resultat ist die 1984 von Ganz mit Unterstützung der Künstlerin komponierte „Spiralmusik“, die als Teil des multimedialen „Spiralprojekts“ auf Betha Sarasins künstlerischer Forschung zur „Würfelspirale“ basiert. Selbst wenn darin die Sound-Skulpturen der Künstlerin nicht zum Einsatz kommen, lassen sich in der „Spiralmusik“ doch einige Besonderheiten wiederfinden, die schon „ $ax + by + cz + d = 0$ “ charakterisiert haben. Zu nennen sind neben der übergeordneten Idee, Kunstwerke in Musik zu übersetzen, die Verquickung programmiert-elektronischer mit frei improvisierter Musik und im Raum über Lautsprecher wandernde Klänge.

1988 erscheint das von Betha Sarasin und Ganz multimedial gestaltete Buch „Die Reise zu den Seen“<sup>215</sup>, das neben einer Erzählung und einer Vielzahl von Abbildungen auch einen Tonträger enthält. Die darauf enthaltenen Stücke nehmen auf die Geschichte des Buches Bezug und wurden von Ganz unter Mitwirkung der Künstlerin hauptsächlich am Computer erstellt oder improvisierend im Studio aufgenommen. Das musikalische Spektrum ist breit und reicht von atmosphärischem

Wasserplätschern („Rausch (The River)“) über moderne Tanzrhythmen („Kill Joy Disco“) bis zu einer Bearbeitung einer Komposition von Johann Sebastian Bach („Rausch [J. S. Bach]“). Einige Texte wurden von Betha Sarasin gesprochen und erklingen verfremdet (u. a. „The Gambler“). Integriert sind zudem zwei ältere Kompositionen der „Spiralmusik“ („Mungo“ und „Bernoulli auf Reisen“) sowie ein chinesisches gesungenes Volkslied („Yi“). Produzent der Aufnahmen ist Carlos Perón, Gründungsmitglied der experimentellen Schweizer Pop-Formation Yello. Auf dessen Initiative erscheint das mit ihm und dem Toningenieur Danny Rühle ausgearbeitete Stück „Kill Joy Disco“ als Single- und Maxi-Auskopplung unter dem Alias „The Trip to the Lakes“ und dem neuen Titel „For a Heart of Glass“.<sup>216</sup> Für eine damalige Schweizer Produktion ungewöhnlich, weist es einen von der Sängerin Bonny Taylor gerappten Text auf.<sup>217</sup> Als Dance-Track erreicht es dabei ein neues Publikum außerhalb des hermetischen Kunstbetriebs.

In den nachfolgenden Jahren veröffentlichen Betha Sarasin und Ganz im Eigenvertrieb diverse CDs: „Fragmente“ (1993/94), „Pigmente“ (1994), „Intromente“ (1995) und „Bidon 5“ (2001).<sup>218</sup> 1997 verfassen sie Musik für eine Komische Oper, die Venedig zum Thema hat und für die Sarasin diverse Kunstwerke anfertigt.<sup>219</sup> Im selben Jahr entsteht zudem der unrealisiert gebliebene Plan für einen Tonträger, der Gehörlosen das Erspüren von Musik ermöglichen soll.<sup>220</sup>

Auffällig ist, dass Betha Sarasin besonders in ihrer Musik einen gepflegten Dilettantismus, ein spontanes Agieren und emotionales Sich-Treibenlassen zu einem zentralen Schaffensprinzip erhebt. Dies erklärt sich auch dadurch, dass sie das Musizieren nicht nur im Hinblick auf kommende Veröffentlichungen betreibt. Ebenso dient es ihr als Mittel gegen die Schmerzen, die sie seit frühen Jahren chronisch peinigen. Dies wird aus 2006 gemachten Äußerungen deutlich: „Je ne sais jouer rien. [...] Je prépare absolument rien, je ne pense rien. Et la musique pour moi c'est la joie de vivre. Et je peux oublier mes douleurs. [...] Si je commence à jouer, j'oublie.“<sup>221</sup> So bleibt in Bezug auf Betha Sarasin eine Erkenntnis, die in Anbetracht ihrer aufgeweckten Persönlichkeit und Erscheinung schnell übersehen wird: Dass auch in ihren Leiden eine zentrale Quelle ihres schöpferischen Tuns liegt.