

# Luc Ferrari revisited : Versuch einer Neueinschätzung von Luc Ferraris anekdotischer Kunst

Autor(en): **Toro Pérez, Germán**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 125

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927355>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Luc Ferrari *revisited*

## Versuch einer Neueinschätzung von Luc Ferraris anekdotischer Kunst

Germán Toro Pérez

*Der französische Komponist Luc Ferrari (1929–2005) wurde als Begründer einer anekdotischen Musik vor allem durch frühe Werke wie «Hétérozygote» (1963–64) und «Presque rien N°1 – le lever du jour au bord de la mer» (1967–70) bekannt. Die weitere Entwicklung seiner Arbeit wurde bisher wenig beleuchtet. Der vorliegende Text versucht aus der Gesamtbetrachtung seiner elektroakustischen Musik bestimmende Elemente der anekdotischen Kunst zu identifizieren.*

### 0. BLINDENFÜHRER

Wenn eine Aufnahme abgespielt wird, hören wir nicht nur das, was sich irgendwo, irgendwann ereignet hat, sondern auch das, was der aufnehmende Beobachter hörte. Wir hören das, was er uns hören lässt, und wir hören ihm beim Zuhören zu. Wir hören dabei etwas, das wir mit eigenen Augen nicht sehen können, wir hören blind. Was wir dennoch innerlich sehen, sehen wir aufgrund seines Hörens und seines Sehens. Wir hören ihm auch beim Zuschauen zu und folgen ihm hörend und innerlich sehend. Luc Ferrari ist wie ein Blindenführer, der uns an die Hand nimmt und uns zu seinen Begleitern, Zeugen und Mitwissern macht.

### 1. UNTERWEGS

Aufnehmen heisst unterwegs sein. Aber nicht nur der Aufnehmende ist unterwegs, auch die Aufnahme selbst ist immer unterwegs, disloziert und zeitversetzt. Aufnehmen heisst auf Reise gehen, Klängen im Jetzt zu begegnen und Klänge mitzunehmen oder auf eine Reise zu schicken. Eine Aufnahme ist eine Verstellung und eine Zeitverschiebung, eine Versetzung von akustischen Ereignissen in Raum und Zeit. Die raumzeitliche Versetzung wird jede Sekunde grösser. Die scheinbar fixe Aufnahme verändert sich ständig und ist eigentlich immer woanders. Und auch der Hörer ist mit ihr unterwegs. Mit der Aufnahme nimmt uns Ferrari mit auf die Reise, wie ein Fremdenführer. Aber wir nehmen seine Aufnahmen auch mit auf unsere Reise, und wir nehmen ihn auch darin mit uns mit. Ferrari ist in seiner Arbeit ständig unterwegs.

### 2. EREIGNIS

Mit einem Mikrophon unterwegs zu sein bedeutet, sich auf die Suche nach dem Unbekannten, Unvorhergesehenen, Unwiederholbaren zu machen, nach dem, was entstehen kann, aber nicht entstehen muss und alle Erwartungen enttäuschen oder übertreffen kann. Mit einem Mikrophon unterwegs zu sein heisst, unterwegs zu sein zum Ereignis. Dieses einzufangen und festzuhalten ist der Zweck einer Aufnahme. Aber diese Festigkeit ist trügerisch. Das, was in der Kontingenz seinen Ursprung hat, das Ereignis, ist flüchtig. Es verändert sich vielleicht unauffällig, aber unaufhaltsam.

### 3. ANWESENHEIT

In der Aufnahme ist der Aufnehmende stets anwesend. So gesehen ist die offensichtliche Anwesenheit des sehenden und aufnehmenden Komponisten, der in den früheren Werken für uns zunächst unhörbar und dadurch auch unsichtbar bleibt, aber später mit seiner Stimme und mit den akustischen Spuren seiner Bewegung in Erscheinung tritt, eigentlich eine naheliegende Konsequenz. Wenn sich Ferrari schliesslich als Komponist, Musiker, Kommentator oder als Reisender mit seiner Stimme akustisch bemerkbar macht, wird uns bewusst, dass er eigentlich schon immer da war. In der Aufnahme ist die Anwesenheit des Aufnehmenden vorhanden, zugleich ist ihr sein Unterwegssein eingeschrieben.

Die Anwesenheit Ferraris bei *Presque rien N°1 – le lever du jour au bord de la mer* (1967–70) ist jene des stillen, unbeobachteten Beobachters, der Räume und Szenen des Alltags sichtbar machen will. Bei *Danses Organiques* (1971–73) ist

er als Spielleiter, als subversiver Kuppler und gleichsam als Voyeur, der aus der Distanz unbeteiligt beobachtet, und als reflektierender Kommentator mit seiner unverkennbaren Stimme präsent. Bei *Presque rien N° 2* (1977) ist er als nächtlicher Wegweiser in der Landschaft anwesend, er nimmt mit uns Kontakt auf und spricht leise zu uns. Bei *Dialogue ordinaire avec la machine ou trois fables pour bande doucement philosophiques* (1984) ist Ferrari als sich selbst beobachtender, als spielender und komponierender Musiker im Dialog mit einem Mitspieler hörbar, bei *L'escalier des aveugles* (1991) ist er selbst der Geführte, der von drei jungen Reiseführerinnen an die Hand genommen wird, mit ihnen spricht und die Stadt mit ihren Augen sieht. Bei *Far West News* (1998–99) ist er der Tagebuch führende Wanderer, der uns durch Kommentare, Angaben zur Reiseroute oder im Dialog mit anderen Menschen zu Zeugen seiner Erlebnisse macht.

#### 4. SITUATION

Mehr als an dem Klangergebnis scheint Ferrari zunehmend an der Situation interessiert zu sein, die durch das offene Mikrofon nicht nur eingefangen oder verändert wird, sondern dadurch überhaupt erst entsteht. In der Situation wird der Alltag gegenwärtig, sie ist der Ort, wo das Leben sich ereignet. Ferrari geht mit dem Mikrofon nicht auf die Suche nach interessantem Klangmaterial, sondern ist unterwegs zum Ereignis und erreicht es in der alltäglichen Situation. Erst dort wird das Klangmaterial für ihn als Abdruck der Wirklichkeit interessant, selbst wenn diese durch seine Einwirkung unweigerlich verstellt wird. Ferrari agiert wie der Fotograf, der seine Modelle einnimmt und unauffällig verwickelt. Die Kontrolle über das Mikrofon gibt ihm auch Kontrolle über die Situation. Eine seiner grössten Begabungen besteht darin, Situationen aufzuspüren, zu provozieren, zu inszenieren und zu lenken. Und er selbst verstellt sich dabei, wird zur dramatischen Person und schlüpft in verschiedene Rollen. Dabei nutzt er die Autorität, die diese Rollen ihm verleihen, oder die Deckung, die sie ihm bieten, aus. Das musikalische Endprodukt selbst, als Ergebnis von Gestaltung und Dramaturgie, bleibt eventuell hinter der Situation zurück, aus der es entstand und welche wir nur rekonstruieren können. Die Situation besitzt eine eigene konzeptuelle und performative Qualität, unabhängig vom fertigen Werk, und kann dieses bei weitem übertreffen. *Danses Organiques* ist vor allem dann bis zur Verlegenheit ergreifend, wenn die Situation als reales Ereignis, als Zusammenspiel zwischen dem Komponisten und den interagierenden Frauen innerhalb eines kulturellen Kontextes, in dem eine Diskussion über sexuelle Freiheit und weibliche Emanzipation zum Ausbruch kommt, erkennbar wird. In *Danses Organiques* nähern sich zwei Frauen,

die sich zum ersten Mal begegnen, vor laufendem Mikrofon sexuell an. Das wird für den Zuhörer explizit: Zuerst unterhalten sie sich, es entsteht eine intime Atmosphäre, dann hört man Atem- und Stöhngeräusche, dazwischen die Stimme Ferraris, der Kommentare, etwa zum Titel, abgibt. Er verstellt sich nicht, sondern will als Autor erkannt werden. Das Stück entstand im Frankreich der siebziger Jahre und ist im Kontext der sexuellen Befreiung zu verstehen. Ferrari tritt als Tabubrecher und Bürgerschreck auf. Er hat diese Situation konzipiert und konnte die Frauen dafür gewinnen. Das Werk selbst wird zur nachträglichen Reflexion über die Situation und – wie auch *Dialogue ordinaire avec la machine ou trois fables pour bande doucement philosophiques* – zu einer Form von selbstkommentierender Reinszenierung des situativen Entstehungsprozesses.

#### 5. VON DER FIGUR ZUR PERSON

Auffällig bei Ferrari ist die Wandlung der Präsenz von Menschen im akustischen Raum. Diese sind in den früheren Werken zunächst anonym, scheinen in einer eigenen, entfernten Welt zu sein und zu unterschiedlichen Wirklichkeiten zu gehören. Menschen werden als Teil einer Erinnerung wahrgenommen, wie anonyme Figuren in der Malerei oder in der Fotografie, die Menschentypen darstellen, ohne dass sie in ihrer Individualität erkennbar werden. Das ist bei *Music Promenade* (1964–69) fast durchgehend der Fall. Die anonyme Stimme eines Befehlshabers bei 1'17" beispielsweise, die eine Militärmusik auslöst und eine vertraute Szene evoziert, könnte aus einem Bild oder einem Film stammen, wirkt in der Collagesituation aber als Teil einer Traumsequenz. Ein Abschnitt, der den späteren Zugang ankündigt, ist der scheinbare Dialog zwischen zwei Mädchen (ab 18'06"), die einen Einblick in ihre persönliche Denk- und Gefühlswelt eröffnen. Ferrari konstruiert hier mittels Montage eine Art intime Gesprächssituation. Auch bei *Hétérozygote* (1963–64) werden Menschen meist aus der Ferne wahrgenommen und wie in einer Traumsequenz fragmentarisch als Figuren empfunden. Erst durch die offensichtliche Anwesenheit des Komponisten in späteren Werken tritt der Mensch als reale, erkennbare Person, die sich mit Beschreibungen und Reflexionen an den Zuhörer wendet, zunehmend in den Vordergrund. Von da an werden Identität und soziale Kontexte vermehrt ins Zentrum der Arbeit gestellt. Menschen in unterschiedlichen Rollen bevölkern das akustische Bild. Indem Ferrari mit ihnen interagiert, treten sie aus der Anonymität von Figuren heraus und zeigen sich als real existierende Personen, die, vor allem wenn sie möglichst unverstellt in der kunstfernen Wirklichkeit erscheinen, Spuren als bedeutungsvolle Klangereignisse hinterlassen.

## 6. RAUM

Damit geht auch eine Transformation des Raumes einher. Sein Stellenwert und seine Funktion verändern sich mit der Wandlung von Figuren zu Personen. Bei *Hétérozygote* und *Music Promenade* ist der Raum als musikalische Substanz, als Assoziationsraum und als bildstiftender Agent im Mittelpunkt kompositorischer Arbeit und dennoch weit entfernt von der Realität. Er wird im Kopf durch die Montage mitunter sehr heterogener Fragmente aufgrund des individuellen Erfahrungshintergrunds des Zuhörers konstruiert und entspricht als Einheit keinem realen Raum. Bei *Presque rien N°1 - le lever du jour au bord de la mer* steht der Raum als Kulturlandschaft noch immer im Zentrum der Gestaltung. Als solcher ist er plausibel, jedoch beim genauen Hören nicht als Realität konsistent. Wir bemerken Überlagerungen und Nahtstellen. Der Raum entpuppt sich als durch Reihung und Überlappung von

Teilmomenten entstandene Konstruktion bzw. als Neuordnung von Ansichten eines realen Raumes. In *Presque rien N° 2* wird der musikalische Raum, der auch anekdotisch-assoziative Elemente beinhaltet, aufgrund der offensichtlichen Anwesenheit des Komponisten in einen realen Raum, in ein anderes, plausibles Verhältnis zur Realität gestellt, obwohl jener immer noch durch Gestaltung entsteht. Der Raum, der bei *Far West News* eingefangen wird, ist stets Hintergrund, Information und nicht mehr Hauptgegenstand kompositorischer Arbeit. Der Raumklang verwandelt sich vom akustischen Material zur Spur sozialer und kultureller Handlungen, zum Träger von Kontext und Information, ohne dass er dabei seine akustische Plastizität und Materialität verliert. Seine Funktion im kompositorischen Gefüge ändert sich jedoch in dem Maße, in dem das Interesse Ferraris sich vom Klang als reines Material zum Klang als Spur individueller und sozialer Erfahrung verlagert.



Foto: Ina-GRM

## 7. PORTRAIT/SELBSTPORTRAIT

Das elektroakustische Werk Ferraris kann als Selbstportrait gedeutet werden: Selbstportrait in einer Landschaft still oder hörbar, denkend, reflektierend; Selbstportrait beim Komponieren; Selbstportrait auf der Reise. Die Präsenz von Personen bringt das elektroakustische Medium zu seiner ursprünglichen Funktion zurück: die Stimme von geliebten Menschen oder von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens über deren Tod hinaus zu erhalten. Durch das Interesse an Personen und durch deren explizite Anwesenheit wird das Medium *Tonband* – wie es noch immer antiquiert benannt wird – bei Ferrari zum Theater, zur Bühne, auf der unterschiedliche Möglichkeiten der Selbstdefinition ausprobiert und als Selbstportrait inszeniert werden. Ferrari verstellt sich, verkleidet sich, verkörpert unterschiedliche Rollen, tritt unterschiedlich in Erscheinung: als Musiker, als Klangjournalist, als Moderator, als Kommentator, als Reisender. In *Far West News* erklingt eine stark verfremdete, dem Autor zugeschriebene Stimme und liefert kurze, nachträglich hinzugefügte Statements auf Englisch in Cage-Manier über so unterschiedliche Themen wie seine kompositorische Arbeit oder die Umrechnung von Temperatur von Fahrenheit auf Celsius. Als Kontrapunkt dazu gibt Ferrari vor Ort aufgenommene Angaben über Datum und Reiseroute mit neutraler Stimme auf Französisch zu Protokoll. Zur Frage eines Passanten «You are recording?» antwortet Ferrari unverstellt: «It's like a picture» (*Far West News* 1.6). Diese Fotos oder Portraits sind mehr als nur «Urlaubsfotos», wie der frühe Ferrari seine anekdotische Musik etwas kokett benennt. Die historische Perspektive wird durch das Vorlesen von Schlagzeilen aus Zeitungen bewusst eingefügt, dennoch erreicht seine klangjournalistische Arbeit erst in der Eigenart eines Akzentes oder eines bei läufigen, höflichen Ausdrucks, in der Komik eines situativen Missverständnisses die grösste Authentizität – dort, wo Klang nicht durch Montage und Dramaturgie, sondern unverstellt als reines Ereignis entsteht.

## 8. INSZENIEREN/FABULIEREN/PHILOSOPHIEREN

Ferrari nutzt die ursprünglich dokumentarischen und die später erkannten gestalterischen Möglichkeiten des Mediums Tonband, um Inszeniertes als scheinbar Dokumentarisches darzustellen und um Dokumentarisches zu reinszenieren. In der spielerischen Oszillation zwischen beiden Polen entsteht eine zunehmende Verwirrung, aus der sich letztendlich Wirklichkeit als mentale und mediale Konstruktion, als Verstellung, als Projektion, als dramaturgisch durchdachte Komposition entpuppt. In *Dialogue ordinaire avec la machine ou trois fables pour bande doucement philosophiques* probt Ferrari im Studio mit einem Musikkollegen, spricht mit ihm über die Funktionsweise eines Gerätes, liest die Gebrauchsanweisung, probiert die einzelnen Funktionen mit ihm durch. Die Montage gibt den Eindruck, als seien die im Laufe der Arbeit entstandenen Klänge und Klangtransformationsprozesse echtzeitig. Fabulieren mit dem Tonband, so könnte man Ferraris Tätigkeit beschreiben. In der

Verspieltheit einer gewöhnlichen Probesituation, im gewöhnlichen Dialog mit einer Maschine, die beherrscht werden möchte, aber eigentlich nur im Augenblick ihrer Unbeherrschbarkeit ihr Wesen preisgibt, denkt er laut und heiter über das Komponieren im elektroakustischen Medium nach. Ferrari philosophiert.

## 9. BILLIG

Das Billige, Alltägliche, selbst Gemachte, Amateurhafte, Gewöhnliche, nicht Erhabene steht im Widerspruch zum Festhalten Ferraris an der Existenzform des Komponisten, der immer noch als Inbegriff des spezialisierten, hochbegabten Künstlers gilt. Ferrari scheint jedoch jede feste Einordnung zu verweigern. Er ist nicht mehr Avantgarde-Komponist, sondern zunächst Elektroakustiker, danach lediglich Klangjournalist oder Animateur oder doch wieder Komponist, der aber fast nichts als nur Urlaubsfotos macht und trotzdem komplexe Notengebilde schreibt und bei Proben mit der Partitur in der Hand und ernster Miene mit dem Dirigenten über kleine Auführungsdetails diskutiert, um gleich danach in der jungen Elektronikszene der Jahrtausendwende einen Gegenentwurf zum «klassischen Komponisten» zu verkörpern. Er ist überall und nirgends, immer unterwegs zwischen Genres, Gattungen und Milieus auf der Suche nach dem eigenen Selbstbild. Er will zugleich innen wie aussen sein, bleibt aber schliesslich Aussen-seiter. Denn nur in der Peripherie, im musikalischen *Banlieue*, abseits der Hochglanzkultur, wo das Alltägliche und das Reale leben, wo das Ereignis west, kann Ferrari seine Unabhängigkeit behaupten.

## 10. INTIMITÄT

Das Intime ist auch ein Teil des Alltäglichen, des Wirklichen, und liegt darin geschützt verborgen. Ferrari kreist immer wieder um die Sphäre des Intimen und sucht nach Möglichkeiten, sie mit dem Mikrofon einzufangen, in sie einzudringen. In der Stimme, im Atem und in unmittelbarer Nähe des Körpers findet er akustische Spuren des Intimen. Aber erst in der Frauenstimme findet Ferrari das Klangmaterial, das diese körperliche Intimität am deutlichsten ausdrückt. Neben seiner eigenen Stimme wird die Frauenstimme zum charakteristischen Material seiner elektroakustischen (Selbst-)Portraits. Sie steht so in Analogie zum Frauenkörper als Ursubjekt der Malerei und der Fotografie und kann als roter Faden durch seine Arbeit verfolgt werden. Die Stimmen von jungen Frauen, die im vertraut-spielerischen Tonfall über intime Empfindungen, tabuisierte Erfahrungen oder über ihr Verhältnis zum Körper sprechen, tauchen bereits am Schluss von *Music Promenade* und in *Presque rien avec filles* (1989) auf und erzeugen eine für Ferrari charakteristische sinnlich-erotische Aura, wie sie in *Danses organiques* provokativ ins Extrem geführt wird. Wie bereits in *Unheimlich Schön* (1971) wird hier die sich verändernde Atmosphäre im Verlauf der intimen Begegnung durch

unnatürliche Reverberation und «Panning» der Stimme gesteigert. Der subversiv-aufklärerische Intimdialog führt schliesslich zur plakativ atmenden und stöhnenden Stimme. Sie steht in Analogie zur erotischen Fotografie und liegt an der Grenze zur akustischen Pornographie. Die sinnlich konnotierte Frauenstimme ist ebenso in frühen Werken wie *Hétérozigote* als auch in späteren Werken wie *Rencontres fortuites* für Klavier, Viola und Tonband (2003) enthalten. Hier, in einem ebenso explizit sexuell konnotierten Kontext, wird sie jedoch wie in einer Karikatur von sich wiederholenden, mechanisch-körperlichen Geräuschen analog zu den sich wiederholenden Instrumentalfiguren begleitet. Auch in seiner Installation *Cycle des souvenirs* (1995–2000) taucht die leise, intime und mehrdeutige Frauenstimme in verschiedenen Sprachen wieder auf und ist ebenso in seinem Hörspiel *L'escalier des aveugles* prägend. Der Körper ist eine Grenze, die sich zwischen Mikrofon und Innerlichkeit stellt. Nur die Stimme kann diese offenbaren. Die Frauenstimme verschafft ihm – wie Beatrice dem Dichter – den Zugang zu sonst versperrten Gebieten. Diese muss Ferrari ebenso mit dem Mikrofon erkunden. Das Intime ist Teil und zugleich Spiegelung der offenen Wirklichkeit.

## 11. UNTERWEGS IN DIE VERGANGENHEIT

Ferrari wendet sich in den letzten Jahren – aus der Notwendigkeit der Digitalisierung heraus – seinem Tonarchiv zu und findet Möglichkeiten, auf dieses produktiv zurückzublicken und zugleich an junge Strömungen experimenteller Elektronik anzuknüpfen. In den beiden verwandten Projekten *Archives sauvées des eaux* (2000) und *Archives génétiquement modifiées* (2000) gelangt Ferrari zu einer abstrakten, konzertanten und gestisch geprägten Musiksprache, die Abstand zur anekdotischen Musik nimmt. Diese Werke stehen in einem konzeptuellen Rahmen, bezeichnet als *Exploitation des concepts*. Damit beansprucht Ferrari, auf vergangenes Material, sowohl auf Klänge als auch auf Konzepte, mehrmals zurückzugreifen. Das Konzept ist aber in einer konstitutiven Eigenschaft des Mediums begründet, nämlich Klänge zu speichern und mehrmals abrufen zu können. Diese erneut zu hören heisst aber, ihnen in Raum und Zeit versetzt zu begegnen und deshalb etwas anderes zu hören, sie anders zu hören. Sein Archiv stellt ihm eine Falle. Das vermeintlich Alte ist immer neu, das vermeintlich Fixe ist immer anders. Das mag vielleicht erklären, warum ihm diese Reise in die Vergangenheit paradoxerweise Zugang zur damaligen jungen experimentellen Elektronik-Avantgarde verschaffte.

## 12. INNEN/AUSSEN

Ferrari ist dennoch bis zum Schluss mit Mikrofon und Aufnahmegerät unterwegs. Aus der sehr früh und sehr scharfsinnig formulierten Kritik an einer *Musique concrète*, die jede Spur von aussermusikalischem Gehalt eines Klanges zugunsten eines rein musikalischen Hörens vertreiben wollte und dabei aus seiner Sicht die wichtigste Eigenschaft des Mediums

Tonband verkannte, nämlich die akustische Wirklichkeit zu speichern und wiederzugeben,<sup>1</sup> entwickelt Ferrari unermüdlich und auf spielerische Weise die Idee einer anekdotischen Musik und findet nach und nach zur ursprünglichen Bestimmung des Mediums zurück: Menschen zu portraituren. Im akustischen (Selbst-)Portrait verschmelzen Person, Raum und Situation als logische Entwicklung einer anekdotischen Kunst, die sich in einer Pendelbewegung zwischen Innen und Aussen bewegt: von der Komplexität der mentalen Wirklichkeitskonstruktion zur scheinbaren Passivität der Landschaftserfahrung; von der Auseinandersetzung mit individuellen, intimen Erfahrungen zur subjektiven Darstellung der sozialen Wirklichkeit. Von hier zur Performance in ihrer höchsten Bestimmung als Öffnung von reiner Wirklichkeit zur ästhetischen Erfahrung ist es nur ein kleiner Schritt. Diesen aber kann Ferrari aufgrund seiner Bindung an das elektroakustische Medium nicht gehen, auch wenn die Performance latent im Aufnahmeakt vorhanden ist. Denn *aufnehmen* heisst *verstellen*, verorten und zeitlich verschieben. Dass diese so verstellte Öffnung der Wirklichkeit zur ästhetischen Erfahrung – Ferraris Fabulieren mit dem Medium Tonband – sich hinter einer verspielten und heiteren, manchmal obsessiven Maske ebenso verstellend abspielt, ist nur eine weitere Finte, die über seine existentielle Suche nach einer wirklichkeitsnahen Kunst hinweg täuscht.

Dieser Text ist das Ergebnis eines Analyseseminars über Luc Ferrari im Rahmen der Vorlesung *Analyse elektroakustischer Musik* im Frühjahrssemester 2011 an der Zürcher Hochschule der Künste.

<sup>1</sup> Vgl. Hansjörg Pauli, Luc Ferrari: *Vom Realismus zur Realität*, in: SMZ 115, 1975, S. 71–77.