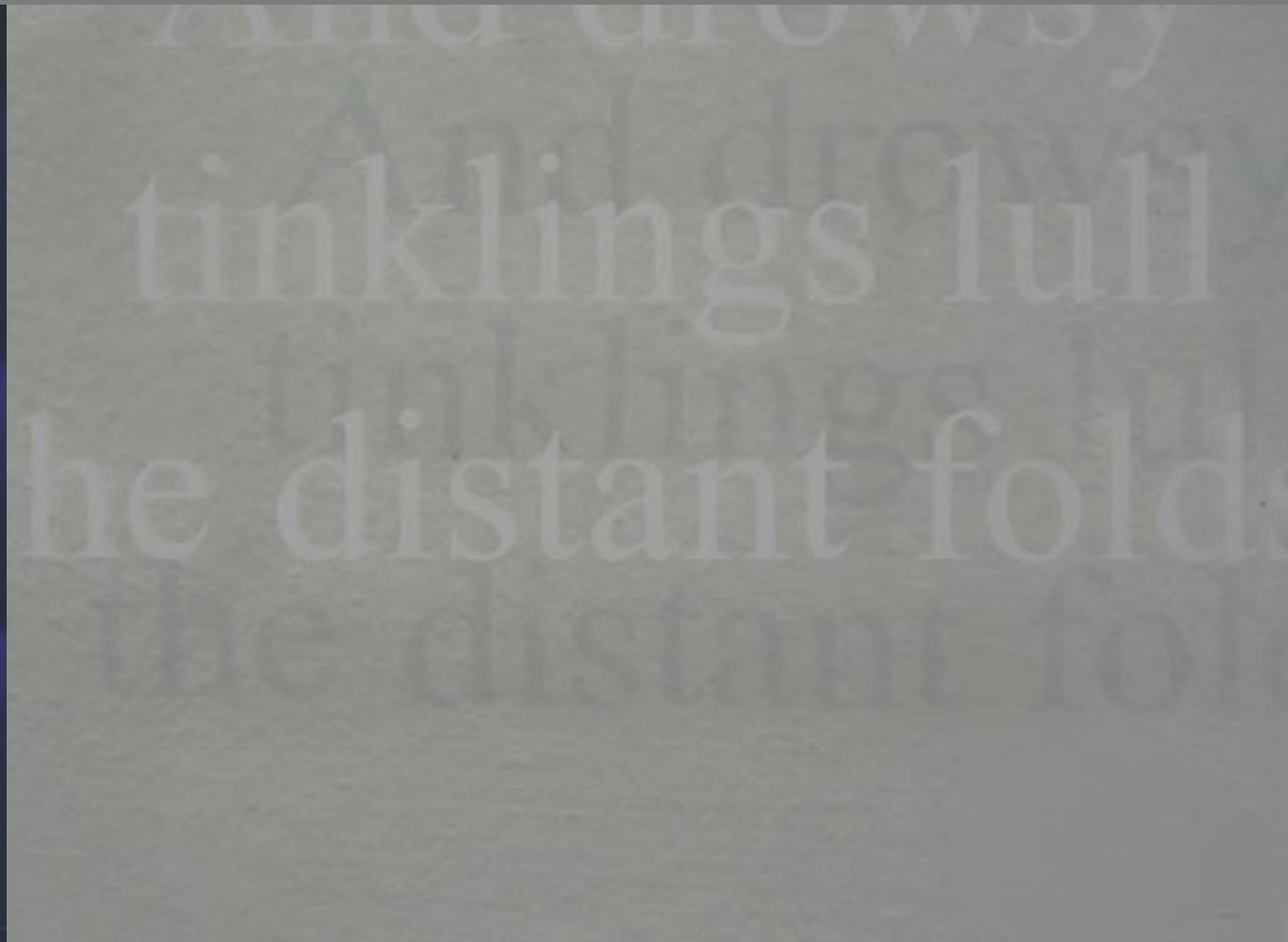


Christina Kubisch









Christina Kubisch

# **ÜBER DIE STILLE**

Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern  
2008



## Geheimes Chaos

### Die Stille bei Hölderlin, Schumann, Cage und Kubisch

„Höre auf die Musik, die in deinem Kopf spielt.“

Die Beatles, Lady Madonna

Christina Kubisch erzählte mir einmal von dem außergewöhnlichen Erlebnis eines Besuches im Teatro Lirico in Mailand, am 2. Dezember 1977, als John Cage den dritten Teil seines vierteiligen Werkes ‚Empty Words‘ aufführte. Die Veranstaltung dauerte fast drei Stunden und begann damit, dass Cage Fragmente aus Henry David Thoreaus Tagebuch las; Worte und Sätze, geschrieben um das Jahr 1850, aber dann von Cage mit Hilfe des *I Ching* neu strukturiert. Ohne Syntax, nur Cages einsame Stimme, die näher kam und wieder verging, manchmal sehr nah am Mikrophon, manchmal weiter entfernt, die Stimme eher wie eine neutrale Geräuschquelle ohne individuellen Kern, eine Reihe von raschelnden und changierenden Tönen aus der Natur, wie Regen oder Wind, der durch die Blätter weht.

Das Theater war voll mit erwartungsvollen Studenten, davon nicht wenige mit revolutionären Neigungen, denn dies war zu einer Zeit, als die innenpolitische Lage in Italien am Rande eines völligen Zusammenbruchs stand, mit ernstzunehmenden Drohungen sowohl von der extremen Rechten als auch von verschiedenen kommunistischen und anarchistischen Gruppierungen (drei Monate nach dieser Performance, am 16. März 1978, wurde der Premierminister Aldo Moro auf einer Straße in Rom von den „Brigate rosse“ entführt; nachdem die Regierung sich geweigert hatte zu verhandeln, wurde Moro brutal ermordet).

Doch der größte Teil des Publikums waren einfach junge Menschen, angezogen davon, dass die Organisatoren etwas unvorsichtig ein „Konzert“ angekündigt hatten. Nach kur-

## Secret Chaos

### The silence of Hölderlin, Schumann, Cage and Kubisch

”Listen to the music playing in your head”

The Beatles, Lady Madonna

Christina Kubisch once told me about the extraordinary experience of visiting Teatro Lirico in Milan, on 2nd December 1977, when John Cage was performing the third section from his four-parted work *Empty Words*. The event went on for nearly three hours and started quietly with Cage reading fragments from Henry David Thoreau’s diary; words and phrases written around the year 1850, but then re-configured by Cage with the help of *I Ching*-processes. No syntax, just Cage’s lonely voice coming and going, sometimes very near the microphone, sometimes more distant, the voice more like a neutral sound source, without individual nucleus, a series of rustling and everchanging sounds from nature, like rain or wind blowing through the foliage.

The theatre was full of eager students, some of them with revolutionary inclinations, since this was at a time when the domestic Italian political situation was on the brink of a complete collapse, with serious threats from both the extreme right and various communist and anarchist groups (three months after the performance, on 16th March 1978, the prime minister Aldo Moro was kidnapped on a street in Rome by the the ”brigate rosse” and, after the government’s refusal to negotiate, Moro was brutally killed).

But most of the audience were just young people, seduced by the organization which had imprudently publicized a ”concert“. After a while parts of the listeners started to make their own noises, shouting and scanning different statements, laughing and applauding, giving bizarre comments, using horns and



John Cage bei der Lesung von ‚Empty Words‘, Teatro Lirico, Mailand, 1977  
John Cage reading ‚Empty Words‘, Teatro Lirico, Milan, 1977

zer Zeit begannen einige der Zuhörer ihre eigenen Geräusche zu machen, sie riefen und skandierten verschiedene Statements, lachten und applaudierten, gaben bizarre Kommentare, benutzten Hupen und Pfeifen, das ganze Auditorium verwandelte sich in einen Zirkus, in Straßenkarneval, ein revolutionäres Drama. Die Atmosphäre war nicht unmittelbar politisch, aber die Aggressivität einiger der jungen Menschen entwickelte sich während der zweieinhalb Stunden von einem anfänglichen Unbehagen zu einem beinahe rasenden Chaos.

Und mitten darin fuhr John Cage an seinem Tisch fort zu lesen, hypnotisch langsam, scheinbar unberührt von dem, was um ihn herum vorging. Christina Kubisch erklärte mir, wie beeindruckt sie war von seiner bemerkenswerten Disziplin, seiner völligen Hingabe an die Aufgabe der Aufführung des Stückes, ohne im Geringsten durch die Situation verstört zu sein, sogar als die Zuhörer alles daran setzten ihn zu verwirren, indem sie Teile des Manuskripts entfernten, ihm das Mikrofon und seine Lesebrille wegnahmen, die Tischlampe an- und ausknipsten, aus seinem Wasserglas tranken und die Bühne als eine Arena für verschiedenste provokative Aktionen nutzten, zum Beispiel zum Zünden von Knallkörpern.

Das Ereignis, veranstaltet von Channel 96 und Cramps Records, wurde später als Schallplatte veröffentlicht und ist seitdem vom Ampersand Label neu auf CD herausgegeben worden. Auch wenn es seltsam klingen mag, aber dies ist eine der wertvollsten, erhabensten und wesentlichsten Aufzeichnungen von Cage, die es gibt. Durch die eindeutige und überraschend komplexe Art, in der sie den utopischen Dimensionen von Cages tonalem Werk Form gibt, ist sie rätselhaft schön und seltsam poetisch.

Christina Kubisch lernte John Cage während dieser Zeit persönlich kennen und sie zeigte mir mit Stolz ein Photo von ihnen zusammen von 1978, auf dem sie Pilze sammelnd in einem Wald in der Nähe von John Cages Hütte in Stony Point, New York, zu sehen sind. Der Einfluss von Cage ist in einer ganzen Anzahl von Christina Kubischs Installationen und Klanginstallationen spürbar, jedoch nicht als künstlerisches Stilmittel oder als Versuch die Leere des Zen nachzuahmen; der Cage, der geheimnisvoll präsent ist in einem Werk wie

whistles, the whole place turning into a circus, a street carnival, a revolutionary drama. The atmosphere was not directly political, but the aggressiveness of some of the young people grew through the two and a half hours from the initial unease to an almost infuriated chaos.

And in the midst of it all, John Cage continued to read at his table, in a hypnotically slow tempo, seemingly unaffected by what was going on around him. Christina Kubisch told me how impressed she was of Cage's remarkable discipline, his complete commitment to the task and the performance of the piece, without getting the least disturbed by the situation, even if the audience did its best to distract him by moving parts of the manuscript, taking away his microphone and reading glasses, switching the desk lamp on and off, drinking from his glass of water, and using the stage as an arena for varying provocative activities, like using bangers.

The event, organized by Channel 96 and Cramps Records, was later released on record and has since then been rereleased on cd by the Ampersand label. It may sound awkward but this is one of the most valid, sublime and essential Cage recordings there exists, by the definite and surprisingly complex ways it gives form to the utopian dimensions of Cage's sound work. It's enigmatically beautiful and strangely poetic.

Christina Kubisch started to know John Cage personally during this time and has proudly showed me a photograph of them together in 1978, picking mushrooms in a forest close to Cage's home in Stony Point, New York. The Cage influence is retracable in a lot of Christina Kubisch's installation works and sound art pieces, but not as a stylistic device or a way to mimic the zen emptiness; the Cage that is mysteriously present in a work like *Über die Stille* is the poet who once, in the 1920s and 30s, got under the influence of the writings of Gertrude Stein and James Joyce and later, in the preface to *Silence* (1961), described the unconventional form of his lectures and essays as "a need for poetry".

"As I see it, poetry is not prose simply because poetry is in one way or another formalized. It is not poetry by reason of its content or ambiguity but by reason of its allowing musical elements (time, sound) to be introduced into the world of words."



John Cage nach der Lesung von ‚Empty Words‘ im Teatro Lirico, Mailand, 1977  
 John Cage after the reading of ‚Empty Words‘ in the Teatro Lirico, Milan, 1977

‚Über die Stille‘, ist der Poet, der einst in den 1920er und 30er Jahren unter dem Einfluss der Schriften von Gertrude Stein und James Joyce stand und der später, im Vorwort zu ‚Silence‘ (1961) die unkonventionelle Form seiner Lesungen und Essays als ein „Bedürfnis nach Poesie“ beschrieb.

„In meinen Augen ist Poesie ganz einfach deswegen keine Prosa, weil Poesie auf die eine oder andere Art formalisiert ist. Sie ist nicht auf Grund ihres Inhalts oder ihrer Mehrdeutigkeit Poesie, sondern weil sie ermöglicht, dass musikalische Elemente (Rhythmus, Klang) in die Welt der Sprache eingeführt werden.“

Dieser besondere Zustand wird, in wunderbarer Abgeschlossenheit, in ‚Über die Stille‘ untersucht, einem Zyklus von Installationen, der sich auf die Verwendung des Wortes „Stille“ in Literatur und Dichtkunst vom Beginn der Romantik an fokussiert. Das Werk wurde zum ersten Mal 1996 in der Stadtgalerie Saarbrücken umgesetzt und wurde später im gleichen Jahr beim Sonambiente-Festival Berlin im ehemaligen Weinhaus Huth, Potsdamer Platz, gezeigt. Es besteht aus Zitaten verschiede-

This particular condition is investigated, in wondrous isolation, in *Über die Stille (On Silence)*, a cycle of installations that focuses on the use of the word silence in literature and poetry from the beginning of the Romantic period on. The work was first realized in 1996 in the Stadtgalerie Saarbrücken and was later, in the same year, shown at the Sonambiente Festival Berlin in the former Weinhaus Huth, Potsdamer Platz. It consists of quotations from different writers, like Goethe, Eichendorff, Hölderlin, Rilke, Michaux, Beckett as well from musicians like John Cage or Giuseppe Chiari, silk-screened with fluorescent white colour onto transparent plaques of plexiglass. Directly above the glass surfaces hang bank-note testers, normally used to test the authenticity of bank notes, that make visible the texts by ultraviolet light.

So where is the word and what does it do with us? The silence of *Über die Stille* leads us right into the fragment aesthetic that was so important to the early Romantic writers like Friedrich Schlegel, Jean-Paul and E.T.A. Hoffmann, around the year 1800, and some decades later



John Cage und Christina Kubisch, Stony Point, 1978  
 John Cage and Christina Kubisch, Stony Point, 1978

dener Autoren wie Goethe, Eichendorff, Hölderlin, Rilke, Michaux, Beckett und auch von Musikern wie John Cage oder Giuseppe Chiari, die im Siebdruckverfahren in fluoreszierender weißer Farbe auf transparenten Plexiglas-Tafeln aufgebracht sind. Direkt oberhalb der Glasoberfläche sind Prüfgeräte für Banknoten installiert – normalerweise werden sie benutzt, um die Echtheit von Banknoten zu prüfen –, die hier durch ultraviolettes Licht die Texte sichtbar machen.

Wo also ist das Wort und was macht es mit uns? Die Stille von ‚Über die Stille‘ führt uns direkt zu der Fragment – Ästhetik, die, um das Jahr 1800, für die frühen Romantiker wie Friedrich Schlegel, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann so bedeutend war und die einige Jahre später solch einen schwer lastenden und fast schon gefährlichen Einfluss auf die Musik Robert Schumanns hatte. Christina Kubisch benutzt das Geheimnis des Wortes als ein tatsächliches künstlerisches Objekt, als Spiegel der Atmosphäre des Raumes selbst. Es wird zu einem Zustand von Poesie, zu einem Weg, der Welt zuzuhören, den Klängen von gespro-

had such a heavy and even dangerous influence on the music of Robert Schumann. Christina Kubisch takes the secrecy of the word and uses it as an objective artifice, a mirror of the atmosphere of the actual room. It becomes a condition of poetry, a way of listening to the world, to the sounds of the uttered and non-uttered words. As a state of mind it contains the chaos and the noises, the revolutionary aspirations and the melancholy sorrow. It corresponds with the epigraph to the Schumann piano piece Phantasie op 17, published in the first edition and taken from a poem by Friedrich Schlegel:

”Through all the sounds that sound  
 In the many-colored dream of earth  
 A soft sound comes forth  
 For the one who listens in secret.”

(Durch alle Töne tönet  
 Im bunten Erdentraum  
 Ein leiser Ton gezogen  
 Für den der heimlich lauschet.)

chenen und nicht gesprochenen Wörtern. Als Geisteszustand enthält es das Chaos und den Lärm, die revolutionären Hoffnungen und den melancholischen Schmerz.

Es stimmt mit dem Epigraph von Schumanns Phantasie op. 17 in der ersten Edition überein, das einem Gedicht von Friedrich Schlegel entnommen ist:

Durch alle Töne tönet  
Im bunten Erdentraum  
Ein leiser Ton gezogen  
Für den der heimlich lauschet.

Im ersten Lied von Schumanns Liederzyklus ‚Dichterliebe‘, mit seinen verführerisch nostalgischen Versen von Heines Gedicht ‚Im wunderschönen Monat Mai‘, setzt die Klavierbegleitung ein mit einem Ausdruck voller Bewegung, als ob die Musik schon längere Zeit gespielt hätte. Das Lied endet auf die gleiche Weise, nach den Worten „mein Sehnen und Verlangen“ mit einsamer Klavierstimme auf einer unaufgelösten Dissonanz. Der amerikanische Pianist und Autor Charles Rosen analysiert das wunderbare und der Musik innewohnende Paradoxon in seiner bedeutenden Studie ‚The Romantic Generation‘ (1996):

„Die Form ist nicht festgelegt, sondern wird zerrissen oder gesprengt durch Paradox, durch Vieldeutigkeit, so wie das Eröffnungslied von ‚Dichterliebe‘ eine geschlossene Kreisform ist, in der Anfang und Ende nicht gefestigt sind, wodurch eine Vergangenheit vor dem Beginn des Liedes und eine Zukunft nach seinem letzten Akkord impliziert werden.“

Christina Kubisch macht etwas Ähnliches in einer Installation von 2004, die vor der berühmten Tonhalle in Düsseldorf während des Schumannfestes gezeigt wurde. In diesem speziellen Stück benutzte Kubisch Fragmente verschiedener Aufnahmen von Schumanns Zyklus ‚Liederkreis‘, op. 24 und op. 39, jedoch nur solche Ausschnitte, in denen keine Singstimme zu hören ist und das Klavier die einzige Klangquelle ist. Es ist als altbekannte Weisheit in den Analysen von Schumanns Liedern zu finden, dass die bedeutendsten Momente jene Passagen sind, in denen das Klavier in einer herrlichen Einsamkeit spricht, ohne Worte. Christina Kubischs Art die Vieldeutigkeit der Musik zu betonen verwandelt die Stille der Klavierpassagen in ihre eigene Klangwand. Es ist das Gegenstück zur Bombastik Richard Wag-

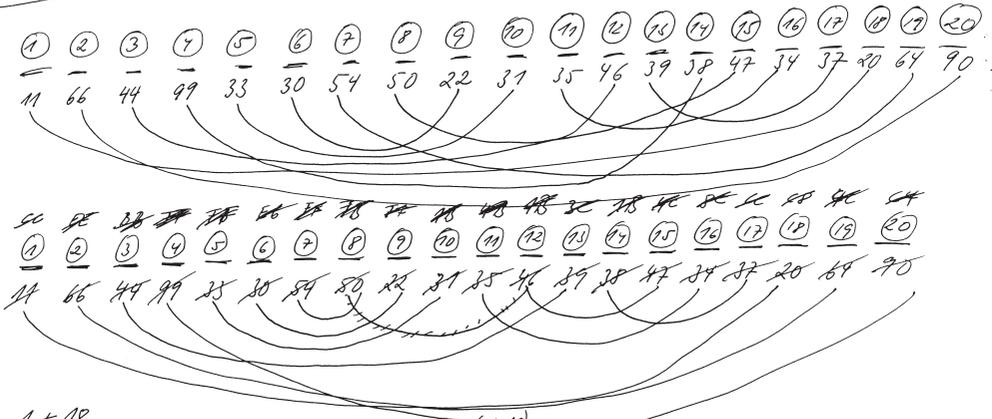
In the opening song of Schumann’s song cycle *Dichterliebe*, with its seducingly nostalgic lines of Heine’s poem *Im wunderschönen Monat Mai*, the piano accompaniment starts with a sense of being already in motion, as if the music had gone on for a long time. The song ends in the same way, after the words “my desire and longing” („mein Sehnen und Verlangen“) with the lonely piano phrases unresolved on a dissonance. The American pianist and writer Charles Rosen analyzes the inherent and beautiful paradox of the music in his important study *The Romantic Generation* (1996): “The form is not fixed but is torn apart or exploded by paradox, by ambiguity, just as the opening song of *Dichterliebe* is a closed, circular form in which beginning and end are unstable, implying a past before the song begins and a future after its final chord.”

Christina Kubisch does something similar in an installation piece from 2004, shown outside the famous concert hall Tonhalle in Düsseldorf during the Schumannfest. In this particular piece Kubisch used fragments from different recordings of the Schumann song cycles *Liederkreis*, op. 24 and op. 39, but only those parts where the singing is silent and the piano is the single sound source. It’s an old truth in the analyses of Schumann’s lieder that the most important moments are those passages where the piano is speaking in splendid isolation, without words. Christina Kubisch’s way of emphasizing the ambiguity of the music, turns the silence of the piano parts into its own wall of sound. It’s the anti-materia of the bombasms of Richard Wagner and Phil Spector. This chaos speaks low, ushers the secrets of longing into our ears. The dangers are to be found in the sphinx-quality of the phrases. The melancholia is intoxicating by its lightness, by its touching the thinnest of glass surfaces without breaking them.

For Charles Rosen there’s an almost utopian correspondance between the deliberately unfinished form of the Romantic work and what later continues in the mind of the reader or the listener, expressed for example in the ending line of Hölderlin’s letter novel *Hyperion*: “More in my next letter” (Nächsten mehr). Rosen writes: “We conclude that the book is to continue indefinitely into a reality beyond the last page, as the first song of the *Dichterliebe* extends into an undefined future”.

This extended poetic Now finds a perfect ex-

SB



$\frac{1+18}{2+19}$   
 $\frac{3+23}{4+20}$   
 $\frac{5+9}{7+8}$

$\frac{11+16}{12+15}$   
 $\frac{14+17}{17+12}$

I < A (4+8)  
 II < B (14+12)  
 III < C (2+19)  
 IV < D (6+9)  
 V < E (3+13)  
 VI < F (11+16)  
 VII < G (4+20)  
 VIII < H (7+8)  
 IX < I (10+5)  
 X < J (12+15)

STILLEGUNG  
 Stadtgalerie Saarbrücken  
 Lautsprecher-Verbindungen  
 (Computer-Ausdruck > 1 V < 2/96)

Installationskizze, Ausstellung ‚Stillelegung‘, Stadtgalerie Saarbrücken, 1996  
 Sketch for the installation in the exhibition ‚Stillelegung‘, Stadtgalerie Saarbrücken, 1996

ners und Phil Sectors. Dieses Chaos flüstert, geleitet die Geheimnisse des Verlangens in unsere Ohren hinein. Die Gefahr dabei findet sich in der Rätselhaftigkeit der Passagen. Die Melancholie ist berauschend in ihrer Schwere-losigkeit, in der Berührung dünnster Glasoberflächen ohne sie zu zerbrechen. Charles Rosen sieht eine beinahe utopische Übereinstimmung zwischen der bewusst unvollendeten Form des romantischen Werks und dem, was sich im Kopf des Lesers oder Zuhörers fortsetzt, wie es zum Beispiel in der letzten Zeile von Hölderlins Briefroman ‚Hyperion‘ ausgedrückt wird: „Nächstens mehr“. Rosen schreibt: „Wir schließen daraus, dass das Buch sich unendlich in einer Realität jenseits der letzten Seite fortsetzt, so wie das erste Lied der ‚Dichterliebe‘ sich in eine ungewisse Zukunft erstreckt.“ Dieses ausgedehnte poetische Jetzt kommt in einem von Kubischs Plexiglas-Stücken perfekt zum Ausdruck, das zur Serie ‚Über die Stille‘ gehört. Dieser Text entstammt dem Hölderlin-Gedicht ‚Da ich ein Knabe war...‘: „Ich

pression in one of Kubisch’s plexiglass pieces, belonging to the Über die Stille-series. This particular text comes from the Hölderlin poem *Da ich ein knabe war...* (In my boyhood days...): “Ich verstand die Stille des Aethers, der Menschen Worte verstand ich nie” („I understood the silence of the aether, but human words I’ve never understood“). Christina Kubisch has given me a version of this piece, with half of the text written on one side of the glass, and the rest on the other side. I’ve putten it on the window frame in our living room, the one that faces the morning light, and it has become a routine to switch sides of it, now and then. The piece has turned into something of a light meter, and the Hölderlin-text has started to speak in a secret manner, hieroglyphically, privately. It corresponds with the feeling one gets from playing the piano music of Robert Schumann on one’s own (especially pieces like *Kreisleriana*, *Humoreske* and *Blumenstück*, the last commented by Clara Schumann: “This piece, which is among the finest of Schumann’s in-



Ohne Titel, Gravur auf Plexiglas, Edition Galerie Emerson, Berlin, 2006  
 Without title, engraving on plexiglass, Edition Galerie Emerson, Berlin, 2006

verstand die Stille des Äthers, der Menschen Worte verstand ich nie.“

Christina Kubisch gab mir eine Version dieses Stückes, bei dem die eine Hälfte des Textes auf eine Seite des Glases geschrieben war, der Rest auf der anderen Seite. Ich stellte es auf die Fensterbank in unserem Wohnzimmer, die zum Morgenlicht hingewandt ist, und es ist eine Gewohnheit geworden, die Seiten immer mal wieder zu wechseln. Das Kunstwerk ist zu einer Art Licht-Messer geworden und der Hölderlin-Text hat begonnen auf eine heimliche Art zu sprechen, hieroglyphisch, sehr persönlich. Es entspricht dem Gefühl, das ausgelöst wird, wenn man Klaviermusik von Robert Schumann für sich allein spielt (besonders Stücke wie ‚Kreisleriana‘, ‚Humoreske‘ und ‚Blumenstück‘, letzteres von Clara Schumann so kommentiert: „Dieses Stück, das zu den schönsten von Schumanns Inspirationen gehört, muss leicht gespielt werden, sozusagen beflügelt, und mit dem allersensibelsten Anschlag.“). Wenn man zulässt, dass die Harmonien ganz den Kopf erfüllen, werden die

inspirations, must be played lightly, on wings, as it were, and with the most delicate touch.“). Letting the harmonies fill one’s head, the tensions and suspenses of the music are transferred to the body and the mind, an experience even stronger if the pieces are played slower than intended.

The German writer W.G. Sebald (1944–2001) writes about Schumann in one of the fragments in the posthumously published book *Unrecounted (Unerzählt)* from 2003, with illustrations by the artist Jan Peter Tripp:

“Feelings  
 my friend  
 wrote Schumann  
 are stars that  
 guide us only  
 in brightest daylight”

In the preface to the English translation the German-English poet Michael Hamburger (1924–2007) writes about the difficulties in finding the origin of this Schumann-quote.

Spannung und Ungewissheit der Musik auf Körper und Geist übertragen, eine Erfahrung, die noch stärker wird, wenn man die Stücke langsamer spielt als vorgegeben.

Der deutsche Autor W.G. Sebald (1944–2001) schreibt über Schumann in einem der Fragmente seines posthum veröffentlichten Werkes ‚Unerzählt‘ (2003), illustriert von Jan Peter Tripp:

Gefühle  
mein Freund  
schrieb Schumann  
sind Sterne die  
uns nur führen  
im hellsten Tageslicht

Im Vorwort zur englischen Übersetzung beschreibt der deutsch-englische Autor Michael Hamburger (1924–2007) von der Schwierigkeit, die Quelle für dieses Schumann-Zitat zu finden. Hamburger schloss die Möglichkeit nicht aus, dass Sebald seine eigene, poetische Wahrheit geschaffen hat. Er nutzte dabei die gleiche „Befreiung von der Wortwörtlichkeit“, wie er es auch tat, als er ein Treffen mit Hamburger und dessen Frau in deren Heim in dem Dorf Middleton in Suffolk umwandelte, indem er es mit Teilen aus Hamburgers Memoiren vermischte und das alles zu einem metaphysischen Labyrinth in ‚Die Ringe des Saturn‘ formte. „Zur sachlichen Genauigkeit hätte es in dieser Darstellung der Korrektur einiger biographischer Details bedurft“, schreibt Hamburger, „wäre es mir zu diesem Zeitpunkt nicht klar geworden, dass Sebalds Art zu schreiben – außer in seinen kritischen Essays – darauf gründete, sich vom Quellenmaterial zu entfernen, dass es in diesem Zusammenhang völlig unwichtig war, ob seine Darstellung meiner Kindheitserlebnisse mit meiner Erinnerung daran übereinstimmte oder nicht. Das Verfassen meiner Memoiren hatte mir deutlich bewusst gemacht, dass die Erinnerung eine Dunkelkammer ist für die Entwicklung von Fiktionen.“

1933 verließen Michael Hamburger und seine Familie als jüdische Flüchtlinge Berlin und Deutschland; Michael war neuneinhalb Jahre alt. In Sebalds Darstellung sind die Kindheits-erinnerungen an den Berliner Bezirk Charlottenburg vermischt mit denen an einen späteren Besuch Hamburgers dort, direkt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

Hamburger even speculates around the possibility of Sebald creating his own, poetic truth, using “the freedom from literalness” in the same way that he transformed a meeting with Hamburger and his wife in their home in the Suffolk village of Middleton, and then mixed it with parts from Hamburgers book of memoirs and made it all into a metaphysical labyrinth in *The Rings of Saturn* (*Die Ringe des Saturn*). “Factual accuracy would have called for the correction of a few biographical details in that account”, Hamburger writes, “had it not become clear to me by that time that the very nature of all Sebald’s writings other than critical essays demanded such departures from the source material – that, in the context, it did not matter at all whether or not his account of my childhood experiences accorded with my recollection of them. The very writing of my book of memoirs had brought home to me that memory is a darkroom for the development of fictions.”

Michael Hamburger and his family left Berlin and Germany as jewish refugees in 1933 when Michael was nine and a half years old. In Sebald’s retelling, the childhood memories of the Berlin district of Charlottenburg are mixed with a later revisit by Hamburger, just after the end of the second world war. Among the ruins he finds the building where the family had lived and which had escaped destruction. He enters the house where “the largely unchanged names on the metal letter boxes, appeared to me like pictures in a rebus that I simply had to puzzle out correctly in order to cancel the monstrous events that had happened since we emigrated.”

But Hamburger cannot manage to mount the stairs and ring the bell of the family’s old flat. Instead he leaves the building and walks for hours, until he comes to a clear site where bricks from bombed houses have been stacked in long rows, thousands of bricks in precise piles. “If I now think back to that desolate place, I do not see a single human being, only bricks, millions of bricks, a rigorously perfected system of bricks reaching in serried ranks as far as the horizon, and above them the Berlin November sky from which presently the snow would come swirling down – a deathly silent image of the onset of winter, which I sometimes suspect may have originated in a hallucination, especially when I imagine that out of that endles emptiness I can hear the

Inmitten der Ruinen findet er das Haus, in dem die Familie gewohnt hat und das von der Zerstörung verschont geblieben ist. Er betritt das Haus und „die größtenteils unveränderten Namen auf den metallenen Briefkästen erschienen mir wie die Teile eines Bilderrätsels, das ich einfach nur richtig entschlüsseln musste, um die ungeheuerlichen Vorkommnisse, die sich seit unserer Emigration zugetragen hatten, ungeschehen zu machen.“

Doch Hamburger bringt es nicht fertig, die Treppe hinaufzusteigen und an der Tür der alten Wohnung der Familie zu läuten. Stattdessen verlässt er das Gebäude und wandert stundenlang umher, bis er zu einem Grundstück kommt, auf dem Backsteine von zerbombten Häusern in langen Reihen aufgestapelt sind, tausende von Backsteinen in ordentlichen Stapeln. „Wenn ich heute an diesen verlassenem Ort zurückdenke, sehe ich nicht ein einziges menschliches Wesen, nur Backsteine, Millionen von Backsteinen, ein mit peinlicher Genauigkeit errichtetes System von Backsteinen, das sich, die Reihen fest geschlossen, erstreckt bis zum Horizont, und darüber der Novemberhimmel Berlins, aus dem bald darauf Schnee herabwirbelt – ein tödlich stilles Bild des Wintereinbruchs, welches ich manchmal im Verdacht habe, einer Halluzination entsprungen zu sein, vor allem, wenn ich in meiner Vorstellung aus dieser unendlichen Leere heraus die letzten Akkorde der Freischütz-Ouvertüre hören kann, und dann, unaufhörlich, tage- und wochenlang, das Kratzen einer Grammophon-nadel.“

Für Sebald und Hamburger sind diese Erinnerungen an ein früheres Deutschland, in dem die Horn-Signale Carl Maria von Webers wie ferne Botschaften durch das Labyrinth des Gedächtnisses gesandt erscheinen, auf seltsame Art mit Hölderlins Schriften verknüpft. Hamburger und Sebald sitzen im friedvollen Garten in dem Dorf Middleton und trinken Tee und unterhalten sich dabei über die Geheimnisse des dichterischen Schreibens. „Folgt man möglicherweise nur deshalb in Hölderlins Fußstapfen, weil man zufällig genau zwei Tage nach Hölderlin Geburtstag hat?“ „Ist es möglich, dass man sich in späteren Jahren in diesem Haus in Suffolk niederlässt, weil eine Wasserpumpe im Garten das Datum 1770 trägt, das des Geburtsjahres von Hölderlin?“

Die Sammlung von Fragmenten aus der Zeit der Romantik, die in der Installation ‚Über die

closing bars of the Freischütz overture, and then, without cease, for days and weeks, the scratching of a gramophone needle.“

For Sebald and Hamburger, these recollections of an older Germany, where the horn signals of Carl Maria von Weber travels like distant messages sent through the labyrinthine memory systems, are strangely connected with the writings of Hölderlin. Hamburger and Sebald are sitting in the peaceful garden in the village of Middleton, drinking tea while talking about the mysteries of poetry writing. “Does one follow in Hölderlin’s footsteps, simply because one’s birthday happened to fall two days after his?” “Is it possible that later one would settle in this house in Suffolk because a water pump in the garden bears the date 1770, the year of Hölderlin’s birth?”

The collection of fragments from the German Romantic period that are featured in the *Über die Stille*-installation (the plexiglass plaques also contains quotes from more contemporary writers like Neruda, Beckett, Laskerschüler and Hesse) brings the unheard music of Hölderlin, Novalis, Eichendorff, Brentano and Claudius into a situation where time and sound start to vibrate through the words. It’s of course a trick of the mind, but nevertheless the foreign grounds of the past are trespassed by the thoughts of today. Hölderlin becomes our contemporary, a sensual register of the change of atmosphere, a spokesman for the silence of true poetry.

Magnus Haglund

Stille' verwendet werden (die Plexiglas-Tafeln enthalten auch Zitate von moderneren Autoren wie Neruda, Beckett, Lasker-Schüler und Hesse), versetzt die ungehörte Musik von Hölderlin, Novalis, Eichendorff, Brentano und Claudius in einen Zustand, in dem Zeit und Klang beginnen, die Worte vibrierend zu durchdringen.

Dies ist selbstverständlich ein Gedankenspiel, aber dennoch wird der fremde Boden der Vergangenheit vom Denken der Gegenwart erobert. Hölderlin wird unser Zeitgenosse, ein sinnlicher Erfasser einer Veränderung in der Atmosphäre, ein Fürsprecher für die Stille wahrer Dichtung.

Magnus Haglund

We need not  
fear these  
silences  
– we may  
love them



SILENZIO  
SILENCE  
BE SILENT  
S T I L L

**ÜBER DIE STILLE**

**ON SILENCE**

1996 – 2007

1996 – 2007

Work in progress

Work in progress

Der Arbeitszyklus ‚Über die Stille‘ bezieht sich auf die Verwendung des Wortes „Stille“ und seinen Bezug zum Klang. Die ausgesuchten Zitate stammen aus der Lyrik verschiedener Kulturkreise und Epochen.

The work cycle ‚*On Silence*‘ relates to the use of the word „silence“ and its relationship to sound. The selected quotations are taken from lyric poetry of different cultural circles and epochs.

Die folgenden Seiten zeigen eine Auswahl von Installationen dieser Arbeiten von 1996 bis 2007.

The following pages show a selection of installations of these works from 1996 to 2007.

## ÜBER DIE STILLE

Ehem. Weinhaus Huth  
Potsdamer Platz  
Berlin

Festival Sonambiente  
1996

Geldscheinprüfer, 20 Plexiglastafeln mit fluoreszierendem Pigment, zwei Mikrofone, Mixer, Timer, vier Lautsprecher

Das ehemalige Weinhaus Huth war der einzige Originalbau, der nach den Baumaßnahmen am Potsdamer Platz erhalten blieb. Die Räume wurden kurz nach der Ausstellung zu Büroräumen eines Konzerns umgebaut.

An den Wänden befinden sich in gleichmäßigen Abständen, etwas oberhalb von Augenhöhe, Geldscheinprüfer mit einer kleinen Schwarzlichtlampe. Das hochfrequente Licht strahlt nach unten auf schmale Plexiglastafeln, auf die mit fluoreszierendem Pigment Textfragmente gedruckt sind. Die Fenster des Raumes sind leicht verdunkelt.

Zwei Stereomikrofone im Aussenraum übertragen die Geräusche von der Baustelle Potsdamerplatz in den Innenraum. Der Lautstärkepegel entspricht dem der Originalbaustelle. Die Klangübertragung wird in regelmässigen Intervallen durch eine Schaltuhr ein- und ausgeschaltet, im Raum herrscht ein Wechsel von sehr lauten und sehr leisen Atmosphären.

## ON SILENCE

Former Weinhaus Huth  
Potsdamer Platz  
Berlin

Festival Sonambiente  
1996

money detectors, 20 plexiglass panels with fluorescent pigment, two microphones, mixer, timer, four loudspeakers

The former Weinhaus Huth was the only original building remaining after reconstruction at the Potsdamer Platz. The rooms were rebuilt as company offices shortly after the exhibition.

On the walls, slightly above eye-level, there are money detectors with a small ultraviolet light. The high-frequency light is directed downwards onto narrow plexiglass panels printed with text fragments in fluorescent pigment. The windows of the room are slightly obscured.

Two exterior stereo microphones transmit the sounds from the Potsdamer Platz. Inside, the sound level corresponds to that of the original building site. The sound transmission is switched on and off at regular intervals by a time switch. In the room, there is constant change between very loud and very quiet atmospheres.



## „STILLEGUNG“

Stadtgalerie Saarbrücken  
1996

20 Siebdrucke mit fluoreszierendem Pigment, 20 Geldscheinprüfer, elektrisches Kabel, 20 Lautsprecher, 10 kanalige Komposition

In einem langen schmalen Gang der Stadtgalerie werden Textfragmente als Siebdruck direkt auf die Wand gebracht und mit darüber installierten Geldscheinprüfern zum Leuchten gebracht.

Geldscheinprüfer haben eine eingebaute UV-Leuchte und werden normalerweise in Geschäften und Banken zum Testen der Echtheit von Geldscheinen oder bei Sammlern zur Prüfung von Stempeln und Unterschriften eingesetzt.

Das selbst nicht einsehbare Schwarzlicht der Lampen aktiviert in der Ausstellung die Lumineszenz der Schrift und macht diese sichtbar. Das abgestrahlte Licht der Siebdrucke ist die einzige Lichtquelle im Gang.

An der Decke, in gleichen Abständen wie die Texte, sind 20 kleine Lautsprecher angebracht, die eine Komposition aus Computergeräuschen wiedergeben. Die einzelnen Kanäle bestehen aus Aufnahmen von Festplatten, Disketten, Mausklicken, Laser- und Nadeldruckern und anderen akustisch von Computern aufgenommenen Arbeitsgeräuschen. Isoliert vom ursprünglichen Objekt, leise im Raum auftauchend und verschwindend, wecken die Klänge Assoziationen zu Insekten oder anderen Naturgeräuschen, durch vielfältige Überlagerungen entstehen ständig neue Variationen.

Der Besucher liest die vom Geldscheinprüfer auf ihre Echtheit „untersuchten“ Texte über die Stille, begleitet von einer Geräuschwelt, die ihm eigentlich vertraut ist, in dieser Situation aber ein erneutes Hinhören verlangt.

## „SILENCING“

Stadtgalerie Saarbrücken  
1996

20 screen prints with fluorescent pigment, 20 money detectors, electric cable, 20 loudspeakers, 10 channelled compositions

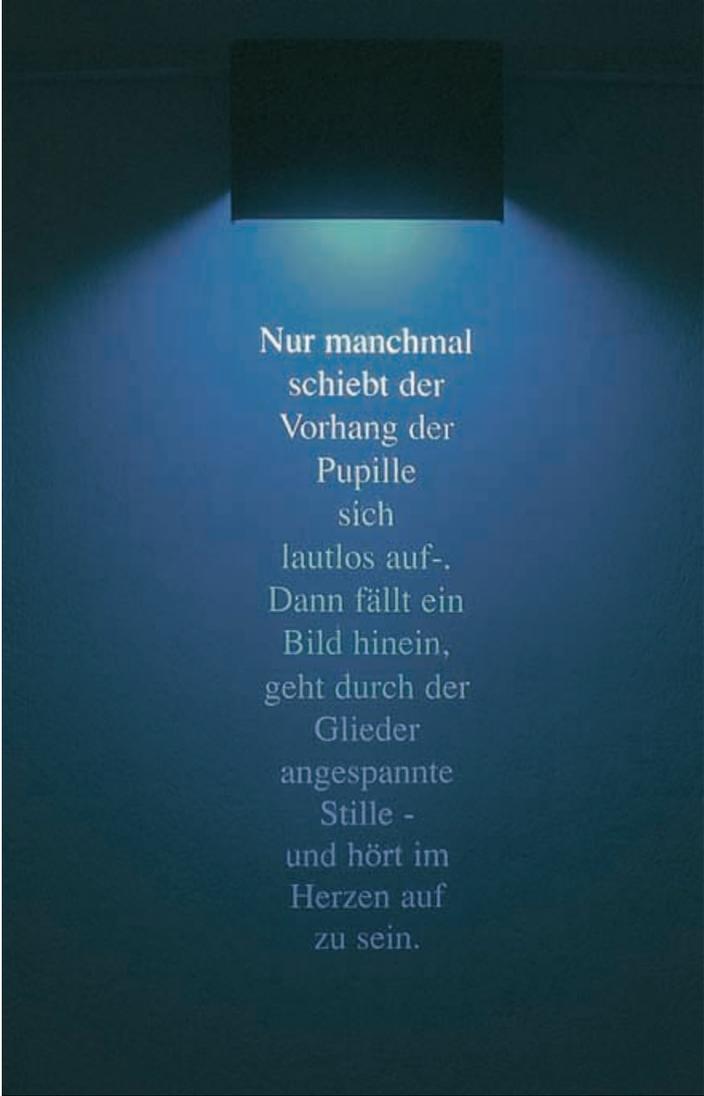
Text fragments in the form of screen prints are hung directly on the wall of a long and narrow corridor and made to shine by means of money detectors installed above them.

Money detectors have a built-in ultra-violet light and are normally used in banks and shops to check if banknotes are genuine, or by collectors to check stamp marks and signatures.

In the exhibition, the light from the lamps, itself not perceptible, activates the luminescence of the words and makes them visible. The reflection from the screen prints is the only source of light in the corridor.

20 small loudspeakers are attached to the ceiling at the same intervals of distance to each other as the texts. These loudspeakers emit a composition of computer noises. The single channels consist of recordings of hard discs, diskettes, mouse clicks, laser and needle printers and other working sounds recorded acoustically from computers. Isolated from the original source, the sounds awaken associations of insects or other natural sounds, constantly new variations being created by multiple superimposition.

The visitor reads the texts on silence, checked for their „genuineness“ by the money detector, accompanied by a world of noises which are actually familiar to him, but which in this situation demand a new way of being listened to.



Nur manchmal  
schiebt der  
Vorhang der  
Pupille  
sich  
lautlos auf-  
Dann fällt ein  
Bild hinein,  
geht durch der  
Glieder  
angespannte  
Stille -  
und hört im  
Herzen auf  
zu sein.



Aufbau Ausstellung ‚Stillegung‘, Stadtgalerie Saarbrücken, 1996  
Construction of the exhibition ‚Stillegung‘, Stadtgalerie Saarbrücken, 1996



## ÜBER DIE STILLE

Galerie zum Steinernen Kreuz,  
Bremen  
1997

15 Plexiglastafeln, fluoreszierendes Pigment,  
Geldscheinprüfer

An der Stirnwand eines schmalen Raumes werden 15 Plexiglastafeln in drei Reihen zu je fünf Tafeln symmetrisch angeordnet wie ein grosses Wandbild. Über jeder Tafel hängt ein schwarzer Geldscheinprüfer, der normalerweise zum Erkennen von Falschgeld dient. Die eingebaute Schwarzlichtlampe macht die mit fluoreszierender Farbe auf die Tafel gedruckten Textfragmente sichtbar.

Das Fenster wird leicht verdunkelt, so dass ein Dämmerlicht im Raum entsteht.

Zwei gegenüber der „Lichtwand“ montierte Lautsprecher geben in regelmässigen Sequenzen eine Klanglandschaft wieder, die ein Mix aus reinen Naturklängen und Arbeitsgeräuschen von Computern, Druckern und Rechnern ist. Die Frage nach dem, was „natürlich“ und was „künstlich“ ist, ist schwer zu beantworten.

## ON SILENCE

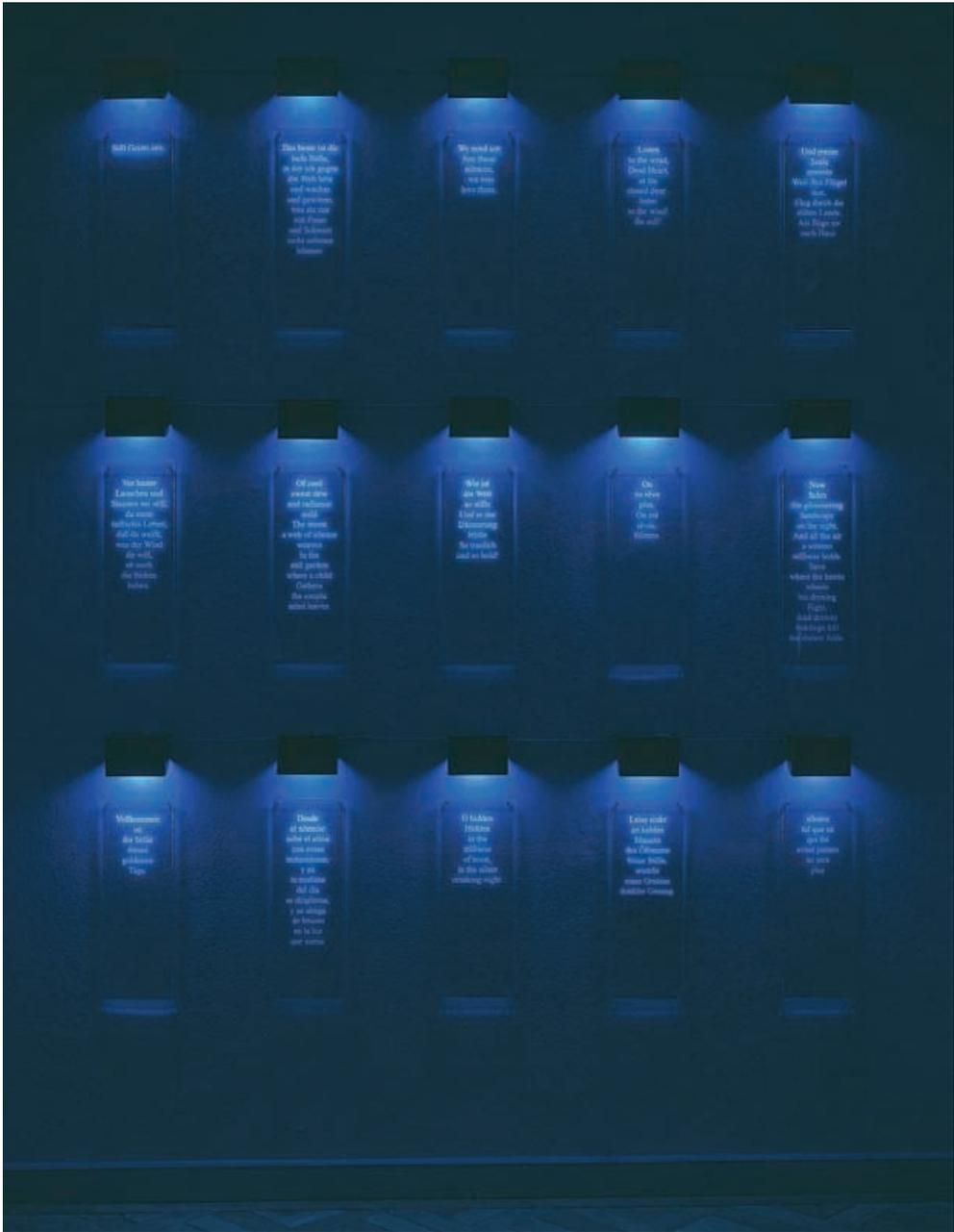
Galerie zum Steinernen Kreuz,  
Bremen  
1997

15 plexiglass panels, fluorescent pigment,  
money detectors

15 plexiglass panels are arranged symmetrically in three rows of five like a large mural on the front wall of a small room. A black money detector, normally used for detecting forged notes, hangs above each panel. The built-in ultra-violet light makes visible the text fragments printed on the panels in fluorescent colour.

The window is obscured slightly, so that the room is in half-light.

Two loudspeakers mounted opposite the „wall of light“ produce a sound landscape in regular sequences, this being a mixture of purely natural sounds and the working sounds of computers, printers and calculators. The question as to what is „natural“ and what is „artificial“ is difficult to answer.



## ÜBER DIE STILLE

Martinskirche Kassel  
1997

permanente Installation

14 Plexiglastafeln, fluoreszierendes Pigment,  
Geldscheinprüfer

Die Plexiglastafeln hängen als dichte Reihe an der hinteren Wand des Mittelschiffs. Durch die darüber liegende Empore liegt dieser Bereich im Halbdunkel. Die Auswahl der Texte bezieht sich vor allem auf Stille als Moment der Meditation, der vorübergehenden Einheit mit der Natur oder auch auf die Stille als todesähnliche Situation.

And there is  
silence  
underneath  
the trees,  
The living  
silence  
of continuous  
sound.

## ON SILENCE

Church of St. Martin, Kassel  
1997

Permanent installation

14 plexiglass panels, fluorescent pigment,  
money detectors

The plexiglass panels hang close together in a row along the rear wall of the central nave. This area is in semi-darkness due to the gallery above it. The selection of the texts relates primarily to silence as a moment of meditation, the passing unity with nature and also to silence as a situation similar to death.

Nel duro silenzio  
rustici uccelli  
pungono l'aria  
e il casto cuore.  
  
Che calma morte!  
Su ridestiamoci,  
che il nostro cuore  
vuole peccare.



Stille,  
das Einstige  
und Kommendes  
für Fremde,  
und wo das Heutige,  
ein dunkler Laut.

Vor lauter  
Lauschen und  
Staunen sei still,  
du mein  
tieftiefes Leben;  
daß du weißt,  
was der Wind  
dir will,  
eh noch  
die Birken  
beben.

## ÜBER DIE STILLE

Orangerie Schloßpark  
Donaueschingen

Donaueschinger Musiktage  
1997

24 Plexiglastafeln, fluoreszierendes Pigment, Geldscheinprüfer, Lautsprecher, zwölfkanalige Komposition

Die ehemalige Orangerie im Schlosspark von Donaueschingen ist ein langer weissgekalkter Laufgang, dessen Fenster direkt auf den Schlosspark gehen. In den Nischen, in denen früher die Pflanzen zur Überwinterung standen, werden kleine Gruppen von Plexiglastafeln unter Geldscheinprüfern installiert. Die Textzitate aus verschiedenen Epochen, in denen jeweils das Wort „Stille“ vorkommt, beziehen sich alle auf die Natur und ihre Klänge. Besonders in der Romantik, der Epoche, die gleichzeitig der Beginn der Industrialisierung war, wird die Stille fast immer mit dem Hören der Landschaft und der natürlichen Umgebung in Verbindung gebracht.

Die Installation ist tagsüber und abends zu sehen und zu hören. Im Tageslicht leuchten die Texte nur schwach und sind kaum sichtbar, mit zunehmender Dunkelheit werden die Schriftbilder klarer und strahlen selbst Licht ab, das auch durch die Fenster vom Park aus zu sehen ist.

Die 12-kanalige Komposition besteht aus den typischen Geräuschen einer Klanglandschaft am Ende des 20. Jahrhunderts: Computer, Rechner, Drucker, Modems, Laufwerke etc. Die Lautsprecher sind in den ehemaligen Heizöffnungen unter den Nischen versteckt und nur indirekt zu hören. Gleichzeitig dringen durch die geöffneten Fenster der Orangerie die Klänge aus dem Schloßpark nach innen. Die künstlichen und die natürlichen Töne vermischen sich und ergeben eine hybride Klanglandschaft.

## ON SILENCE

Orangerie Schlosspark  
Donaueschingen

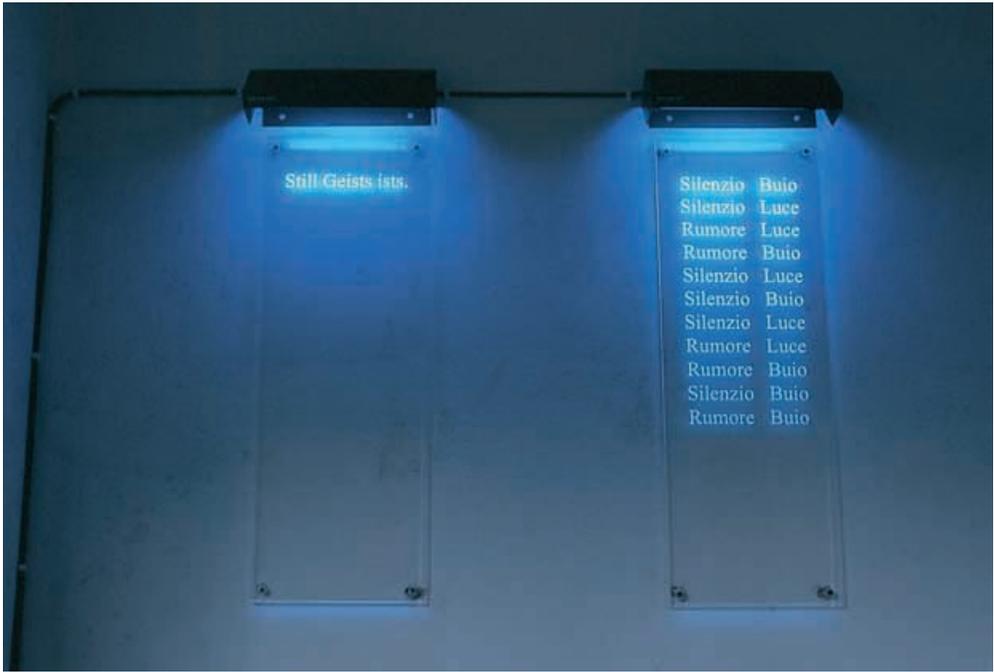
Donaueschingen Days of Music  
1997

24 plexiglass panels, fluorescent pigment, money detectors, loudspeakers, twelve-channel composition

The former orangery in the palace park of Donaueschingen is a long whitewashed gallery, the windows of which look directly out onto the palace park. In the niches, in which formerly the plants spent the winter, small groups of plexiglass panels are installed under money detectors. The text quotations from various epochs, in each of which the word „silence“ occurs, refer to nature and its sounds. Particularly in the Romantic period, the epoch which was at the same time the beginning of industrialization, silence is almost always connected to listening in the landscape and natural surroundings.

The installation can be seen and heard during the day and in the evening. In daylight, the texts only shine weakly and are hardly visible, with increasing darkness the script becomes clearer and radiates light itself, which can also be seen from the park through the windows. The 12-channel composition consists of the typical sounds of a sound landscape at the end of the 20th Century: computers, calculators, printers, modems, running gear etc. The loudspeakers are hidden in the former heating apertures below the niches and can only be heard indirectly. At the same time, the sounds from the park come in through the open windows of the orangery. The artificial and the natural sounds mix to give a hybrid sound landscape.







## ÜBER DIE STILLE

Opelvillen Rüsselsheim  
2000  
Weinkeller des Herrenhauses

20 Plexiglastafeln, fluoreszierendes Pigment, Geldscheinprüfer, Klänge vom Frankfurter Flughafen

Der aufwändig gestaltete Raum im Souterrain des Herrenhauses der 1932 gebauten Villa mit seiner vergoldeten Stuckdecke diente der Weinlagerung und zu geselligen Treffen. Nach 1945 war das Haus Flak-Kommandostand und später Krankenhaus.

Die Plexiglastafeln ziehen sich wie ein Fries dicht unter den Geldscheinprüfern durch den gesamten Raum. Das kalte Leuchtlicht der fluoreszierenden Schrift wird vom goldfarbenen Stuck reflektiert, so daß die Farbigkeit des Lichts im Raum changiert.

In dichter Folge hört man von außen die Geräusche der An- und Abflüge der nahe gelegenen Einflugsschneise des Frankfurter Flughafens.

## ON SILENCE

Opel Villas Rüsselsheim  
2000  
Wine Cellar of the Herrenhaus

20 plexiglass panels, fluorescent pigment, money detectors, sounds from Frankfurt Airport

The expensively laid-out room in the basement of the Herrenhaus of the villa, built in 1932, with its gilded stucco ceiling was used for storing wine and for social meetings. After 1945, the house was an anti-aircraft command post and later a hospital.

The plexiglass panels extend through the whole room like a frieze directly under the money detectors. The cold light of the fluorescent script is reflected in the gold-coloured stucco, so that the colour of the light in the room is changed.

Following closely on one another, the sounds of aircraft landing and taking off on the nearby flight paths of the Frankfurt Airport are heard from outside.



## SILENZIO NEGLI ANGOLI

Galerie e-static, Turin  
2006

Plexiglastafeln mit Siebdruck,  
Strahler

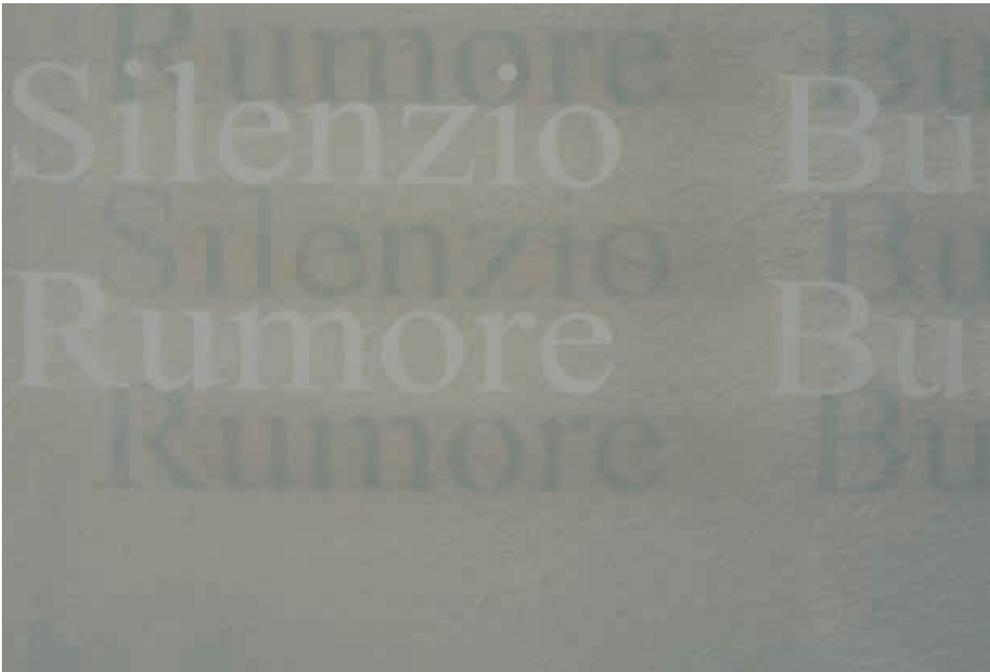
An den Wänden eines ehemaligen kleinen Fabrikgebäudes werden Plexiglastafeln mit weißer Schrift mit einem leichten Abstand zur Wand angebracht. Das Licht von Deckenstrahlern auf die Oberfläche der Platten erzeugt ein Abbild des Textes als Schatten direkt auf der Wandoberfläche, es ist klarer zu erkennen als die Schrift selbst. So wie Klang und Stille sich gegenseitig bedingen, so erzeugt das Wechselspiel von Licht und Schatten verschiedene Formen der Wahrnehmung.

## SILENZIO NEGLI ANGOLI

Gallery e-static, Turin  
2006

Plexiglass panels with screen printing,  
spotlights

Plexiglass panels with white script are attached to the walls of the small former factory building at a short distance to the walls. The light from ceiling spots on the surface of the panels causes a shadow of the text to be thrown directly onto the surface of the wall more clearly recognizable than the text itself. Just as sound and silence are conditions of each other, the interplay of light and shadow causes different forms of perception.





## ÜBER DIE STILLE

Kloster Weingarten, Tagungshaus  
2006

UV-Lampen, Sicherheitstinte

Das Kloster Weingarten war im Mittelalter vor allem als Scriptorium weithin bekannt. Auch in der Installation im langgestreckten und breiten Flur des ehemaligen Klostertrakts mit seinen tiefen Fensterlaibungen spielt die handgeschriebene Schrift eine Rolle.

In jede der 16 Fensternischen wird auf der jeweils rechten Seite mit unsichtbarer Sicherheitstinte ein Textfragment direkt auf die Wand geschrieben, auf der gegenüberliegenden Seite der Nische befindet sich eine weiße Leuchte mit UV-Lampe, die die Tinte sichtbar machen kann.

Bei Tageslicht ist die Schrift, auch bei angeschalteter Leuchte, unsichtbar. In der Dämmerung treten die Buchstaben allmählich hervor, in der Dunkelheit heben sie sich als leuchtende Textzeilen von der weißen Wand ab.

Stellt sich der Besucher direkt vor den Text, verdeckt er so die Lampe hinter seinem Rücken. Der Text verschwindet und wird erst wieder sichtbar, wenn sich der Besucher aus der Nische zurückzieht.

## ON SILENCE

Weingarten Monastery, conference  
building 2006

Ultra-violet lamps, security ink

The Weingarten monastery was widely-known in the Middle Ages primarily as a scriptorium. A hand-written text also plays a part in the installation in the long and wide hallway of the former monastery section.

In each of the 16 window niches, a fragment of text is written in invisible security ink directly on the wall on the right-hand side. On the opposite side of the niche there is a white lamp with an ultra-violet bulb which can make the ink visible. In daylight, the writing is not visible, even when the lamp is switched on.

In the dusk, the letters gradually become evident, in the dark they stand out from the white wall as glowing lines of text.

If the visitor stands directly in front of the text, he will thus block the light from the lamp behind him. The text disappears and only becomes visible again when the visitor withdraws from the niche.









# SILENZIO

Non parlare mai mai!

Ne gar sprich nie, nie mehr!

Da nie worte an die Welt!

Man redet nicht auf die Welt!





40 Khz / II Klanginstallation mit Ultraschallmodulen  
40 Khz / II Soundinstallation with Ultrasonic devices

## Interview mit Christina Kubisch

von Andrea Edel

Aufzeichnung des Gesprächs  
am 23.05.2007

Edel: Wie ist dir das Wort „Stille“ ins Bewusstsein gekommen?

Kubisch: *Das kann ich gar nicht genau sagen. Ein Grund ist vielleicht meine Herkunft. Ich komme aus der norddeutschen Gegend, und da gibt es Landschaften, die relativ wenig besiedelt sind und wo es auch wenig visuelle Reize gibt. Alles ist weit und flach, ohne viel Abwechslung im hergebrachten Sinn. Ich habe immer eine Vorliebe für solche ruhigen Landschaften gehabt, aber ich habe den Begriff „Stille“ erst später durch das Musikstudium und die Begegnung mit John Cage bewusst thematisiert.*

Edel: Hat das Wort „Stille“ eine ganz spezifische Ausprägung für Dich, anders als „Ruhe“ oder andere Begriffe, die ähnlich konnotiert sind?

Kubisch: *Stille ist etwas ganz Komplexes, finde ich. Es gibt Stille, die man innerlich spürt; es gibt Stille, die ganz peinlich sein kann. Es kann Stille geben, die mit einem Verlust oder dem Tod zu tun hat. Und es kann Stille geben, die ein zeitweiliger Zustand ist, obwohl das paradox klingt. Stille hat auf jeden Fall einen ganz starken emotionalen Wert. Sie kann auch als unangenehm und beängstigend empfunden werden, als etwas, gegen das man angehen muss. Lärm ist für viele Menschen besser zu ertragen als Stille.*

Edel: Es gibt eine innere Stille, eine Stille des Denkens oder eine Stille der Sprache, oder, was du früher einmal erwähnt hattest, die Stille nach einem lauten Geräusch, z.B. nach einer Explosion, eine sehr dramatische Stille.

## Interview with Christina Kubisch

by Andrea Edel

Recording of the conversation  
of May 23rd 2007

Edel: How did the word „silence“ enter your consciousness?

Kubisch: *I cannot say exactly. One reason is perhaps my background. I come from the north German area, and there are landscapes which are relatively sparsely inhabited and which also have few visual stimuli. Everything is wide and flat, without much variety in the usual sense. I have always had a preference for such calm landscapes, but I only made a subject of the concept of silence as a result of my music studies and of meeting John Cage.*

Edel: Has the word „silence“ a quite specific markedness for you, rather than „calm“ or other concepts with similar connotations?

Kubisch: *Silence is something quite complex, I think. There is silence which one feels inwardly, there is silence which can be quite embarrassing. There can be silence which has to do with loss or with death. And there can be silence which is a temporary condition, although that sounds paradoxical. Silence has in every case an extremely strong emotional value. It can also be felt as unpleasant or frightening, as something which must be fought against. For many people, noise can be more bearable than silence.*

Edel: There is an inner silence, a silence of thought or a silence of language, or, as you said earlier, a silence after a loud noise, e.g. an explosion, a very dramatic silence.

Kubisch: *One silence which has remained very powerful in my memory is that after a concert by Steve Reich in New York in the early 70s.*

Kubisch: *Eine Stille, die mir ganz stark in Erinnerung geblieben ist, ist die nach einem Konzert von Steve Reich, Anfang der 70er Jahre in New York. Die Musiker haben ca. 2 Stunden lang ununterbrochen gespielt, eine sehr dichte, sehr rhythmisch kompakte Musik mit immer neuen minimal unterschiedlichen Variationen. Und plötzlich, ohne jede Vorankündigung, praktisch noch mitten im Stück, haben die Musiker plötzlich gemeinsam aufgehört zu spielen. Die Stille danach war so unglaublich, weil man noch total in dieses Hören der Klangarchitekturen vertieft war. Diese plötzliche, absolute Stille, auf die man überhaupt nicht vorbereitet war, die werde ich nie vergessen. – Ich habe verstanden, wie stark Stille sein kann, wenn sie sich an ein intensives Klangerlebnis anschliesst. Niemand hat damals applaudiert, das Publikum verharrte einfach in dieser Stille, so als sollte sie nicht mehr aufhören.*

*Was man für laut oder leise hält oder was man als Stille empfindet, kann natürlich ganz unterschiedlich sein. Wenn man an einer belebten Strasse wohnt und von dieser in seine Wohnung geht, kommt diese einem still vor, auch wenn man immer noch den Verkehr hört. Stille an für sich gibt es eigentlich nicht, das ist immer eine Sache der Definition.*

Edel: Stille ist eigentlich etwas, was in der menschlichen Gedankenwelt konstruiert wird. In der Realität gibt es Stille nie.

Kubisch: *Also das Denken gibt es eigentlich auch nicht, weil es nur in unserem Kopf stattfindet. Das vollkommene Abschalten von jeder Art von Klang ist physisch eigentlich nicht möglich, selbst wenn wir in einem Raum sind. Die absolute physische Stille gibt es nicht mal in einem schalldichten Raum. Cage stellt das sehr schön in seinem Buch ‚on silence‘ dar, wo er beschreibt, wie er in einem solchen schalltoten Raum plötzlich ganz laut seine Blutzirkulation hört.*

Edel: Also ist Stille ein Modell?

Kubisch: *Es ist ein Modell für ganz viel Dinge, es kann auch eine Art von Sehnsucht sein, wie in der Romantik zum Beispiel. Diese Epoche war ja auch die Zeit, als die Industrialisierung begann. Die Romantiker waren nicht romantisch im Sinne, dass sie alles durch die rosa Brille gesehen haben, sondern im Gegenteil. Sie ha-*

*The musicians had been playing uninterrupted for around two hours, a very dense, very rhythmically compact music with continually new, minimally different variations. And suddenly, without any warning, practically in the middle of a piece, the musicians suddenly stopped playing. The silence after that was unbelievable, because you were still totally absorbed in this listening to the sound architecture. I will never forget this sudden absolute silence for which we were totally unprepared. – I understood how strong silence can be when it comes directly after an intensive sound experience. No-one applauded at the time, the audience simply remained in this silence, as if it were never to stop.*

*What people understand by loud or soft, or what they feel as silence, can, of course, vary a lot. If you live on a busy street and leave the street to enter your flat, it seems silent, even if you can still hear the traffic. Silence per se does not actually exist, it is always a matter of definition.*

Edel: Silence is actually something constructed in the world of human thought. In reality there is no silence.

Kubisch: *Well, there is really no such thing as thought, either, because it only takes place in the head. The complete switching-off of every kind of sound is in fact physically impossible, even if we are in a room. There is no absolute physical silence even in a soundproof room. Cage presents that very well in his book ‚on silence‘, where he describes how, in such a completely soundproof room, he suddenly hears his own blood circulation quite loud.*

Edel: Is silence then a model?

Kubisch: *It is a model for quite a lot of things, it can also be a kind of longing, as it is, for example, in romanticism. This epoch was also the time in which industrialization began. The romanticists were not romantic in the sense that they saw everything through rose-tinted spectacles, but on the contrary. They noticed that things which had been self-evident up to then, and so drew no particular attention to themselves, were suddenly in danger. That is why the word silence does not occur in this frequency until the literature of romanticism, it was seldom used earlier.*

*ben gemerkt, dass Dinge, die vorher selbstverständlich waren und daher auch keine besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen, plötzlich gefährdet waren. Darum taucht das Wort Stille in dieser Häufigkeit eigentlich erst in der Literatur der Romantik auf, vorher wurde es eher selten verwendet.*

Edel: Spricht daraus die Sehnsucht, sich aus dem, was man als alltägliche Umgebung empfindet, zu entfernen in einen inneren Raum oder in einen anderen Raum, wo man für sich ist und wo man sich aus der Alltagswelt zurückziehen kann?

Kubisch: *Ich sehe Stille nicht als Flucht, sondern eigentlich ist Stille für mich erst mal ein ganz normaler Zustand. Wir wissen leider sehr wenig über die akustischen Gegebenheiten früherer Zeiten und sicher war es oft sogar extrem laut. Ich hätte gerne mal eine Veranstaltung in einem Amphitheater gehört. Auf jeden Fall aber waren sehr laute Klänge nie permanent, sondern kamen und gingen. Durch die Abfolge der Naturzyklen von Licht und Dunkelheit vor der Elektrifizierung war eben nachts alles ruhig, weil das mit der Abwesenheit von künstlicher Beleuchtung zusammenhing. Heute haben wir nicht nur ständig Licht verfügbar, sondern auch alles Andere. Es gibt kaum Stille, die von den Rhythmen der Natur abhängt. Vielleicht noch in einem Urlaub für gestresste Manager im Kloster, oder während der Abenteuersafari als Event. Eine ganz normale Stille kennen wir nicht mehr. Ein japanischer Forscher hat kürzlich versucht, herauszufinden, was mit der Beschreibung von merkwürdigen dumpfen Klängen, die in Beschreibungen von Klangereignissen vor mehreren Hundert Jahren erwähnt werden, gemeint sein könnte. Letzendlich war seine Schlussfolgerung, dass es sich um Erdbeben oder Vulkanexplosionen handeln musste, die tausende von Kilometer entfernt waren. Die Stille war damals so groß, dass man über solche Distanzen Naturphänomene noch hören konnte. Stille ist für mich ein Zustand der Klarheit, auch des normalen Seins, der uns verloren gegangen ist.*

Edel: Ein präzivilisatorischer normaler Zustand?

Edel: Does not the longing express itself here to remove oneself from what is felt to be the daily surroundings into an inner space or a different space where one is alone and can withdraw from the everyday world?

Kubisch: *I do not see silence as escape; for me, silence is really quite a normal condition primarily. Unfortunately, we know very little about the acoustic conditions of former times, which were certainly often extremely noisy. I would like to have heard an event in an amphitheatre. In any case, very loud noises were never permanent, but came and went. Because of the natural cycles of light and darkness before electrification, everything was simply quiet at night, because that was the result of the absence of artificial lighting.*

*Today we not only have light constantly at our disposal, but everything else. There is hardly any silence dependent on the rhythms of nature. Perhaps for managers under stress when they take a holiday in a monastery, or during an adventure safari as an event. A quite normal silence is unknown to us today.*

*A Japanese researcher recently attempted to find out what could be meant by the description of remarkably muffled sounds mentioned in descriptions of sound events several hundred years ago. He finally came to the conclusion that they must have been earthquakes or volcanic eruptions taking place thousands of kilometres away. The silence was so great in those days that natural phenomena could still be heard across such distances.*

*Silence is for me a condition of clarity, also of normal existence, which has been lost to us.*

Edel: A normal condition of pre-civilization?

Kubisch: *No, I think it is a very civilized condition. It cannot be said that there was no civilization a few hundred years ago.*

Edel: Yes – I mean industrial civilization. When I imagine, for example, how we live with sounds in today's world, how we are called to obligations, into submission in the final analysis – you wake up, the alarm clock rings, sounds start straight away.

Kubisch: *There were sounds in earlier times, too, which were transmitters of functions and time codes. For a long time, bells had a variety of*

Kubisch: *Nein, ich finde ein sehr zivilisatorischer Zustand. Man kann ja nicht sagen dass vor einigen Hundert Jahren keine Zivilisation da war.*

Edel: Ja – ich meine die industrialisierte Zivilisation. Wenn ich mir z.B. vorstelle, wie man in der heutigen Welt mit Klängen ins Leben oder in Zwänge, letztlich ins Gefüge gerufen wird – man wacht auf, der Wecker klingelt, es geht gleich los mit Geräuschen.

Kubisch: *Auch früher gab es schon Klänge, die Funktionsgeber und Zeitansage waren. Glocken hatten lange Zeit viele verschiedenen Funktionen und eine eigene Bedeutungssprache. Da gab es die Alarmglocke, die Schiffsglocke, die Kirchenglocke, die Totenglocke, die Feuerglocke. Jeder kannte diese verschiedenen Klänge, weil sie für die soziale Kommunikation der Bevölkerung wichtig waren. Eine Art von Sprache, die jeder verstanden hat und deren Kenntnis auch notwendig war, damit alles funktionierte. Aber die verschiedenen Rhythmen und Geräusche waren klar definiert und von Momenten der Stille unterbrochen, im Gegensatz zu den Dauergeräuschen seit der Industrialisierung und Elektrifizierung. Stell Dir mal vor, was alles an Klängen wegfallen würde, wenn es plötzlich keinen Strom mehr gäbe.*

Edel: Interessanterweise auch die Glocken, also die Umstellung der Benutzung der Geläute als symbolisch eingesetzte Klänge auf reduzierte Funktionen wie Zeitangabe erfolgte mit der Einführung der elektrischen Geläute.

Kubisch: *Ja, es wurde vereinfacht, es wurde vom System her versucht, Komplexität auszuschalten, weil die schwerer zu regulieren ist. Das schreibt sich heute fort, zum Beispiel mit der Reduzierung von Frequenzen bei der Musikwiedergabe wie bei den MP3 Playern. Man behauptet, Frequenzen, die man nicht unmittelbar hören kann, braucht man auch nicht. Das ist natürlich nur eine beschönigende Erklärung zur Gewinnmaximierung und hat mit der Realität des Hörens nichts zu tun. Reduzierte Datenmengen sind einfacher zu handhaben, mehr aber auch nicht.*

Edel: Die Frage nach der Bedeutung von Klängen fürs Subjekt ist eine andere geworden, seitdem Klänge so austauschbar sind wie beliebige Signalklänge. Die Stille kann einen da-

*functions and a language significance of their own. There was the alarm bell, the ship's bell, the church bell, the passing bell, the fire bell. Everyone knew these different sounds because they were important for the social communication of the population. A kind of language which everyone understood and the knowledge of which was important for everything to function. But the various rhythms and sounds were clearly defined and interrupted by moments of silence, in contrast to the permanent sounds since industrialization and electrification. Just imagine what sounds would be missing if there was suddenly no more electricity.*

Edel: It is interesting to note that bells, too, that is, the readjustment of the use of chimes as symbolically employed sounds as reduced functions followed the introduction of electric bell-ringing.

Kubisch: *Yes, it was simplified, the attempt was made by the system to eliminate complexity because this is difficult to regulate. This continues today, for example in the reduction of frequencies in music reproduction as with the MP3 players. It is maintained that frequencies are not needed if they cannot be heard directly. This is of course merely an explanation to make the idea of maximum profit palatable and has nothing to do with the reality of hearing. Reduced amounts of data are simpler to handle, but nothing more.*

Edel: The question of the significance of sounds as a subject has changed since sounds have become interchangeable like arbitrary signal tones. Silence can put one in a position of being able to perceive sounds differently in their originality and intensity of meaning.

Kubisch: *The absence of silence, for example, can only actually be perceived if you have become sensitive to it. But this sensitization is not often even made possible for us, because the matter is closed.*

*I recently asked my students what the first sounds were that they consciously remember. With several of them, it was immediately street traffic which was named, which surprised me. I think that we really have a right to silence, but that is a right which is not legally obtainable and is difficult to achieve. It is mostly dismissed as romantic affectation or general-*

zu befähigen, Klänge in der Ursprünglichkeit und Bedeutungsintensität anders wahrzunehmen.

Kubisch: *Die Abwesenheit von Stille z.B. kann man eigentlich erst dann wahrnehmen, wenn man dafür sensibilisiert ist. Aber diese Sensibilisierung wird uns oft gar nicht ermöglicht, weil sie kein Thema ist. Ich habe kürzlich meine Studenten gefragt, welches die ersten Klänge sind, an die sie eine bewusste Erinnerung haben. Bei gleich mehreren war es der Straßenverkehr, das hat mich schon überrascht.*

*Ich finde, dass wir eigentlich ein Recht haben auf Stille, aber das ist ein Recht, das nicht einklagbar und schwer durchsetzbar ist. Es wird meistens als romantisches Getue abgetan oder generell als negativ eingeschätzt. Das ist so ähnlich, wie wenn man gewisse Bereiche heutiger Technik kritisiert und sofort eingeladen wird, sich doch bitte dann wieder mit der Postkutsche fortzubewegen. Das heisst, die Stille wird eigentlich nicht positiv gesehen, sondern eher als ein Zustand, den man verbannen will, den man gar nicht haben will. Der kanadische Klangforscher Murray Schaffer hat sich damit schon in den 70er Jahren intensiv beschäftigt und den Begriff der akustischen Ökologie geprägt. Dazu gehörte es für ihn auch, Datenbanken anzulegen von Klängen, die es bald nicht mehr geben wird.*

Edel: Welche Klänge gibt es in absehbarer Zeit nicht mehr, die wir jetzt noch haben? Seltene Musikinstrumente, die nur noch eine Weile existieren, oder bestimmte Motorengeräusche von Autos, die nicht mehr gebaut werden? Wann hört man noch ein Schmied hämmern?

Kubisch: *Es hat immer Klänge geben, die verschwunden sind und andere, die neu entstanden sind. Es ist mehr eine Frage der Komplexität dessen, was verschwindet und der Anonymität dessen, was dafür kommt. Natürlich wird in diesem Zusammenhang viel über Globalisierung gesprochen, aber nie über globalisierte Stille. Stille bedeutet, dass man aufmerksam wird, sensibel wird für die zunehmende akustische Gleichförmigkeit, die sich immer mehr verbreitet.*

Edel: Stille als Voraussetzung, die Wahrnehmung zu schärfen, zu öffnen?

*ly judged to be negative. It is similar to criticizing certain aspects of modern technology and straight away you are invited to return to the age of the stagecoach. It means that silence is not regarded in a positive way but rather as a condition to be banished, one which is not at all desirable. The Canadian sound researcher Murray Schaffer was intensively occupied with this in the 1970s and coined the term „acoustic ecology“. For him, a part of this was to draw up data banks of sounds which will soon no longer exist.*

Edel: What sounds that we now have will no longer exist in the foreseeable future? Rare musical instruments which will only continue to exist for a short time or certain engine sounds from cars which are no longer being built? When can you still hear a blacksmith hammering?

Kubisch: *There have always been sounds which disappeared and others which were newly made. It is more a question of the complexity of what disappears and the anonymity of what replaces it. Naturally, much is talked about globalization in this context, but never about globalized silence. Silence means becoming attentive, sensitive to the increasing acoustic uniformity spreading more and more.*

Edel: Silence as a precondition of sharpening, of opening perception?

Kubisch: *Yes, to make possible a private perception, a personal perception.*

Edel: To allow the aspects of perception again, which could be overlayed by sounds, as for example the opening of sensitivities for aspects of existence vibrating in the silence with these in the personal, inward sphere.

Kubisch: *Yes, but sometimes it is also a matter of this being taken up with listening itself. For example: I live outside Berlin and have seldom heard as many birds as in this summer. Sometimes I sit outside for hours at a time just to listen to these structures. They are so complex, so witty and tremendously impressive in their variety and fineness. That is sometimes better than going to a museum or a concert. This variety of sounds with their endless variations simply inspires me and I am completely taken up with*

Kubisch: *Ja, um eine private Wahrnehmung, eine persönliche Wahrnehmung zu ermöglichen.*

Edel: Die Aspekte der Wahrnehmung wieder zu zulassen, die überlagert werden könnten durch Geräusche wie zum Beispiel die Öffnung für Empfindungen, für in der Stille mit schwingende Aspekte des Seins im eigenen, inneren Raum.

Fr. Kubisch: *Ja, aber es geht auch manchmal um dieses Aufgehen im Hören selbst. Zum Beispiel: Ich wohne außerhalb von Berlin und habe selten so viele Vögel gehört wie in diesem Sommer. Ich sitze manchmal stundenlang draußen, um mir diese Strukturen anhören. Sie sind so komplex, so witzig und unheimlich beeindruckend in ihrer Vielfältigkeit und Feinheit. Das ist manchmal besser als in ein Museum oder ein Konzert zu gehen. Diese Vielfältigkeit der Klänge mit ihren endlosen Variationen inspiriert mich einfach und ich gehe total in diesem Hören auf. Damit befinde ich mich ja übrigens in guter Tradition, man denke nur an Olivier Messiaen. Der Unterschied ist nur, dass es heute schwieriger ist, so ungestört zuzuhören, als noch vor einigen Jahrzehnten.*

Edel: Die Zuwendung zum Klang ist eigentlich etwas sehr Kostbares, das sehr tangibel ist, das leicht gestört werden kann durch noch mehr Klang oder durch Überlagerungen. Der einzelne, leise Klang ist etwas Kostbares, das man nur erreichen kann, wahrnehmen kann, wenn man die Voraussetzung dafür schafft – wenn man dafür Stille hat. Das kann man übertragen auf andere Lebensbereiche – auch auf Gedanken beispielsweise, wenn viele Gedanken vordringlich sind, dann bleibt vielleicht nicht mehr die Aufmerksamkeit für die Idee am Rande, die eigentlich die Beste gewesen wäre, oder?

Fr. Kubisch: *Man kann das auch vergleichen mit dem Nichtstun, das heute eher als eine Bedrohung denn als ein wenigstens zeitweise notwendiger Zustand gesehen wird. Wenn man möglichst viel und pausenlos arbeitet und so erschöpft, so gestresst ist, dann ist man ein gutes Mitglied der Gesellschaft. Dass es so nicht möglich ist, auf Dauer noch intuitiv und kreativ zu handeln, stört anscheinend die Wenigsten. Die Muße war früher ein Zustand der Freiheit, eine Lebensqualität, die kein Luxus war,*

*this listening. Here I am part of a good tradition, by the way, one need only think of Olivier Messiaen. The difference is merely that it is more difficult today to listen so undisturbedly as it was only a few decades ago.*

Edel: Turning to sound is something very valuable, something very tangible which can easily be disturbed by even more sound or by being overlaid. The single, quiet sound is something precious which can only be achieved, be perceived if the preconditions are created for it – if there is silence for it. This can be applied to other areas of life – to thoughts, for example; if many thoughts are pressing, then perhaps not enough attention remains for the idea on the margin, which might have been the best one, is this not so?

Kubisch: *It can also be compared with doing nothing, which today is seen rather as a threat than as a condition which, at least at times, is necessary. If you work as much as possible without a break and are so exhausted, so stressed, then you are a valuable member of society. The fact that it is not possible to act intuitively and creatively for long periods of time seems to worry only a few people. Leisure was earlier a condition of freedom, a quality of life which was not a luxury but was necessary and respected. I can see by all means a parallel to silence here.*

Edel: Silence as a condition in which one is led back to the origins of one's own existence, if what distracts can be left out. To this extent, I see our exhibition as a space worked out of reality, which is not isolated - we build no walls to guarantee that silence will also remain untouched - but it is a matter of a completely open space with an open entrance. Every passer-by going past the Fruchthalle can enter and leave the space and there is no office-work going on around the exhibition room. Our space divides itself off on the one hand as a space of silence, but on the other, it also opens itself up. Silence spreads itself, takes up space, develops its own radius.

Kubisch: *Yes, that is a good point, it will also be a place of opposites. Precisely when you are reading a fragment of text about silence and suddenly a telephone rings next door, a door slams or a car drives by, then you suddenly have quite a different relationship to this sound than*

*die notwendig und angesehen war, ich sehe da durchaus eine Parallele zur Stille.*

Edel: Stille als Zustand, in dem man auf die Ursprünge des eigenen Seins zurückgeführt wird, wenn man weglassen kann was ablenken würde. In so fern sehe ich unsere Ausstellung als einen aus der Realität heraus gearbeiteten Raum, der nicht isoliert wird – wir bauen keine Mauer, um damit zu gewährleisten, dass Stille auch untangiert sein möge - sondern es handelt sich um ein ganz offenen Raum mit einem öffentlichen Zugang. Jeder Passant, der an der Fruchthalle vorbei kommt, kann jederzeit in den Raum hinein und heraus gehen und es findet auch Bürobetrieb im Umfeld des Ausstellungsraumes statt. Unser Raum grenzt sich einerseits von selbst ab als ein Raum der Stille, aber er öffnet sich auch. Die Stille breitet sich aus, nimmt Raum ein, entfaltet einen eigenen Radius.

Kubisch: *Ja, das ist ein guter Punkt, es wird auch ein Ort der Gegensätze sein. Gerade wenn man Textfragmente liest, wo es um Stille geht und plötzlich klingelt nebenan das Telefon, eine Tür fällt zu oder ein Auto fährt vorbei, dann hat man plötzlich einen ganz anderen Bezug zu diesem Klang als wenn man sich nicht in dieser Situation befinden würde. Stille ist nicht ein künstliches Abschneiden von jeder Art von Wahrnehmung, es ist nicht der schalldichte Raum, sondern Stille wird immer da bewusst, wo die Aufmerksamkeit auf das Hören gerichtet ist.*

Edel: Vielen Dank für das Gespräch.

*if you were not in this situation. Silence is not an artificial cutting-off of every kind of perception, it is not the soundproof room, but silence is always realized where attention is being paid to listening.*

Edel: Many thanks for the conversation.





## Christina Kubisch



Christina Kubisch, geboren 1948 in Bremen, ist Medienkünstlerin und Komponistin. Studium der Malerei, Musik und Elektronik. Intensive Performancetätigkeit in den siebziger Jahren. Seit 1980 Klanginstallationen, Klangskulpturen und Lichträume im Innen- und Außenraum sowie elektro-akustische Kompositionen. Seit 2003 erneut Live-Auftritte. Zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen, u. a. Preisträgerin des Kulturkreises im BDI 1988, Arbeitsstipendium Kunstfonds Bonn e.V. 1990, Arbeitsstipendium des Senats von Berlin 1995, Heidelberger Künstlerinnenpreis 1999, Carl Djerassi Honorary Fellowship, USA 2000, artist-in-residence IASPIS, Stockholm 2002, Aufenthaltstipendium der Stadt Poitiers 2008.

Christina Kubisch, born in Bremen in 1948, is a composer and media artist. She studied painting, music (flute and composition) and electronics in Hamburg, Graz, Zürich and Milan, where she graduated. Performances, concerts and works with video in the seventies, subsequently sound installations, sound sculptures and work with ultraviolet light. Her compositions are mostly electroacoustic, but she has written for ensembles as well. Since 2003 she has worked again as a performer and collaborated with various musicians and dancers. Numerous grants and awards, such as the Award of the German Industrial Association (BDI), composition grant of the city of Berlin, Carl Djerassi Honorary Fellowship, California, IASPIS residency grant, Stockholm, residency of the city of Poitiers

Einzelausstellungen in Museen und Galerien in Europa, Asien, Australien, Nord- und Südamerika. Teilnahme an zahlreichen internationalen Festivals und Gruppenausstellungen, u.a. *Pro Musica Nova*, Bremen 1976 und 1980, *Für Augen und Ohren*, Berlin 1980, *Biennale von Venedig* 1980 und 1982, *documenta 8*, Kassel 1987, *Ars Electronica*, Linz 1987, *Steirischer Herbst*, Graz 1987, *Biennale of Sydney* 1990, *Biennale of Nagoya* 1991, *Donauerschinger Musiktage* 1993 und 1997, *Prison Sentences*, Philadelphia 1995, *Sonambiente*, Berlin 1996 und 2006, *Klangkunstforum Parkkolonnen*, Berlin 1999, *Sonic Boom*, London 2000, *Visual Sound*, Pittsburgh 2001, *Singuhr-Hörgalerie*, Berlin 2002, *Activating the Medium*, San Francisco 2003, *sounding spaces*, Tokyo 2003, *Resonanzen*, ZKM, Karlsruhe 2005, *Her Noise*, South London Gallery, London 2005, *Stockholm New Music* 2006, *Sharjah Biennial* 2007, *Outer Ear Festival*, Chicago 2007, *Sonic Clouds*, Mexico City 2008

Seit 1975 Veröffentlichungen von elektroakustischen Kompositionen auf Kassetten, Schallplatten und Cds, u. a. Cramps Records, Edition RZ, ampersand, semishigure, Die Schachtel, Olof Bright, Important Records.

Gastprofessuren in Maastricht, Paris und Berlin. Seit 1994 Professorin für „Audiovisuelle Kunst“ an der Hochschule der Bildenden Künste Saar. Seit 1997 Mitglied der Akademie der Künste Berlin. Christina Kubisch lebt in Hoppegarten bei Berlin.

[www.christinakubisch.de](http://www.christinakubisch.de)

Since 1974 solo exhibitions in Europe, USA, Australia, Japan and South America. Participation in numerous international festivals and group exhibitions such as *Pro Musica Nova*, Bremen 1976 and 1980, *Für Augen und Ohren*, Berlin 1980, *Biennale of Venice*, 1980 and 1982, *Gaudeamus Music Festival* 1984, *documenta 8*, Kassel 1987, *Ars Electronica*, Linz 1987, *Steirischer Herbst*, Graz 1987, *Biennale of Sydney* 1990, *Donauerschinger Musiktage*, 1993 and 1997, *Prison Sentences*, Philadelphia 1995, *Sonambiente*, Berlin 1996 and 2006, *in medias res*, Istanbul 1997, *festival d'art sonore*, Barcelona 1999, *Sonic Boom*, London 2000, *Visual Sound*, Pittsburgh 2001, *Singuhr-Hörgalerie*, Berlin 2002, *activating the medium festival*, San Francisco 2003, *sounding spaces*, Tokyo 2003, *Musik und Raum*, *Lucerne Festival* 2004, *Resonance - The Electromagnetic Bodies Project*, ZKM, Karlsruhe 2005, *Her Noise*, South London Gallery, London 2005, *Stockholm New Music* 2006, *Outer Ear Festival of Sound*, Chicago 2007, *Sonic Clouds*, Mexico City 2008.

Her music has been released on various labels such as Cramps Records, Edition RZ, ampersand, semishigure, Die Schachtel, Olof Bright, Important Records.

Christina Kubisch has been a visiting professor in Maastricht, Paris and Berlin. She has been professor for sound art at the Academy of Fine Arts, Saarbrücken, Germany, since 1994 and a member of the Akademie der Künste Berlin since 1997. She lives in Hoppegarten near Berlin.

[www.christinakubisch.de](http://www.christinakubisch.de)

Die Stille  
ist oft  
besungen worden  
und zwar  
nach allen Regeln  
der Reimerei



Katalog zur Ausstellung ‚Über die Stille. Audiovisuelle Installation von Christina Kubisch‘ des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in der Fruchthalle Kaiserslautern vom 04.04. bis 16.05.2008.

Catalogue of the exhibition ‚Über die Stille. Audiovisuelle Installation von Christina Kubisch‘ at the Office of Arts of the City of Kaiserslautern from April 4th to May 16th 2008 in the Fruchthalle Kaiserslautern.

Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern  
Office of Arts of the City of Kaiserslautern  
Direktorin | Director: Dr. Andrea Edel  
Rathaus Nord, Gebäude A  
Lauterstr. 2  
67653 Kaiserslautern  
Te. 0049 (0)631 365 1410  
kultur@kaiserslautern.de

Konzeption | Conception:  
Christina Kubisch und Andrea Edel

Texte | Texts:  
Magnus Haglund, Christina Kubisch, Andrea Edel

Literarische Zitate | Literary Quotations:  
John Cage (S. 15), Aldous Huxley (S. 26, links), Pier Paolo Pasolini (S. 26, rechts), Gottfried Benn (S. 27, rechts), Rainer Maria Rilke (S. 27, links), Odön von Horváth (S. 54)

Digitale Bildbearbeitung | Digital picture processing:  
Rolf Giegold, Lutz Lerchenfeld

Fotografien | Photographs:  
Dietmar Binger (S. 22), Werner Cee (S. 16, 40), Carsten Clüsserath (S. 21, 23, 50), Joachim Fliegner (S. 25), Carlo Fossati (S. 34, 35), Rolf Giegold (S. 42), Christina Kubisch (S. 27, 29, 30), Silvia Lelli-Masotti (S. 8), Roberto Masotti, (S. 6) Roman Mensing (S. 33), Giacomo Oteri (S. 19), Fabrizio Plessi (S. 9), Dieter Scheyhing (S. 12), J. Volz (S. 37, 38, 39),

Übersetzung | Translation:  
Dr. Adrian Hannah

Grafische Gestaltung | Graphic design:  
Lutz Lerchenfeld

Herstellung | Production:  
Kerker-Druck GmbH, Kaiserslautern

Über die Stille. Audiovisuelle Installation von Christina Kubisch. Katalog der Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern 2008, Texte von Magnus Haglund, Christina Kubisch und Andrea Edel, Kaiserslautern: Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, 2008, 56 Seiten, 31 Farb- und s/w-Abbildungen.

ISBN 978-3-936036-22-0

Copyright beim Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, der Texte bei den Autoren und dem Übersetzer, der Abbildungen bei den Fotografen und Christina Kubisch.

Copyright by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern, copyright of the texts with the author and the translator, copyright of the illustrations with the artist and Christina Kubisch.

