

Universalmuseum Joanneum Presse

Universalmuseum Joanneum
Mariahilferstraße 4, 8020 Graz, Austria
www.museum-joanneum.at

presse@museum-joanneum.at
Telefon +43-316/8017-9211

Albert Mayr The Jonny Hawaii Orchester

Künstlerhaus Graz, Burgring 2, 8010 Graz

Laufzeit: 11.09.-14.11.2010

Eröffnung: 10.09.2010, 19 Uhr

Kuratorin: Elisabeth Fiedler

Information: +43-316/82 73 91

Die Orchestra (griechisch Tanzplatz) war in der Antike eine um den Altar des Dionysos angelegte Fläche für kultische Tänze und Gesänge. Im klassischen griechischen Theater mutierte sie zum Areal für Chor und Schauspieler, später bezeichnete sie jenen Ort, an dem die Instrumentalisten der Oper Platz nahmen und erst im Laufe des 18. Jahrhunderts stand Orchester für das Spielerensemble selbst. Heute verstehen wir in der Fülle von Einzelpositionen Orchester als ein offenes System von Möglichkeiten, die, nicht mehr unbedingt an einen Ort gebunden, einen breiten Variationsfächer öffnen. Albert Mayr alias Jonny Hawaii ist der Fels in der Brandung dieser Bedeutungsvielfalt und symbolisiert gleichermaßen über seine Bekleidung von Trainingshose bis Cut die Bandbreite seines Verständnisses von der klassischen Position bis zur flüchtigen Alltagstechnologie, die in seinem Orchester als Platz des Zusammenspiels verschiedener Skulpturen, Installationen und MusikerInnen zu verstehen ist. Jonny Hawaii ist nicht nur das Alter Ego Albert Mayrs, es ist auch seine E-Mail- also virtuelle Adresse.

Diese beiden Ansätze innerhalb des Ausstellungstitels verweisen bereits auf das breite Spektrum der Arbeit von Albert Mayr, innerhalb dessen er zwischen örtlichen und ortlosen, persönlichen und anonymen, analogen und digitalen Parametern als bildender Künstler, Performer und Musiker ein übergreifendes Arrangement von Themeninseln bzw. Werkgruppen sich entwickeln lässt. Dabei werden die ebenfalls in der Antike gelegten Ideen von Science-Fiction, von Utopie, Dystopie und Heterotopie untersucht und neu gefaltet, werden gesellschaftliche Entwürfe vor allem seit den 1960er Jahren mit dem Einsetzen der Massenmedien bis zur Kalifornischen Ideologie von Richard Barbrook und Andy Cameron in den 1990er Jahren hinterfragt, Artificial Intelligence, der Cyberspace und die Auswirkungen der rasanten technischen Entwicklung mit all ihren gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen, geistigen Auswirkungen thematisiert.

Ausgehend vom Wissen, dass Sprache, Kommunikation und Gesellschaft keiner stringenten Entwicklung folgen, deren Formen sich ändern oder auch zerstört werden müssen, folgt Mayr dem dadaistisch-spielerischen Ansatz der Aufsplitterung von scheinbar Geordnetem, um der Welt in ihrer Konsistenz neue, sich aus dem Chaos entwickelnde Erscheinungsformen zu öffnen. Dazu verwendet er abgelaufenes, weggeworfenes Material der Mediengesellschaft ebenso wie

Alltagsmöbel, Ventilatoren, Bügelbretter, Kleinstcomputer und-radios oder Lichttechnik, die er neu arrangiert, verbindet, bespielt und kommunizieren lässt.

In der technischen Kommunikationsgeschichte weist diese Vorgangsweise zurück bis zur Radiotheorie aus den Jahren 1927 – 1932, innerhalb derer Bertold Brecht den Distributionsapparat Radio in einen Kommunikationsapparat verwandeln wollte, der nicht nur aussenden, sondern auch empfangen können und damit emanzipatorisch wirksam werden sollte.

Basierend auf Horkheimers und Adornos Dialektik der Aufklärung von 1947 wird sich Hans Magnus Enzensberger 1970 mit Brechts Theorie in seinem Medienbaukasten beschäftigen, den er in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Kursbuch* veröffentlicht. In dialektischem Ansatz postuliert er, dass die elektronischen Medien in der modernen Gesellschaft immer mehr Steuerungs- und Kontrollfunktionen einnehmen, andererseits ihre technische Struktur bisherige Beschränkungen durchbricht und die Möglichkeit zur Zensur verunmöglicht. In Bezugnahme auf Brecht sagt er: „Die elektronische Technik kennt keinen prinzipiellen Gegensatz von Sender und Empfänger. Jedes Transistorradio ist, von seinem Bauprinzip her, zugleich ein potentieller Sender.“ (Kursbuch 20/1970:160). Aufbauend darauf entwickelt er den Netzwerkgedanken auch als Kommunikationsmodell für politische Aktivisten und Organisationsformen.

Jean Baudrillard wiederum wird 1992 in *Requiem für die Medien* jeden emanzipatorischen medientheoretischen Ansatz mit dem Argument verneinen, dass Massenmedien intransitiv seien, die Vermittlung verhinderten und Nicht-Kommunikation produzierten, da kein wechselseitiger Austausch, keine Beziehung zwischen Sender und Empfänger stattfindet.

In den 1990er Jahren entwickeln Friedrich Kittler und Norbert Bolz eigene Medientheorien. „Nach eigener Aussage entkam Kittler in den sechziger Jahren durch die Lektüre von Jacques Lacan und Michel Foucault der Freiburger Heideggererei, wurde nicht verführt vom negativen Glücksversprechen der Frankfurter Schule, las weiters viel mehr Hegel als Marx und hörte gern psychedelische Musik von Pink Floyd und Jimi Hendrix.“ (Franz Hartmann in: Materialitäten der Kommunikation, Zur medientheoretischen Position Friedrich Kittlers, erschienen in: Information Philosophie Februar 1997 in: homepage univie.at/frank.hartmann/Essays/Kittler.htm). Wie Hartmann klar ausführt, bestimmen nicht Subjekte oder deren Bewusstsein, sondern Schaltungen, was wirklich ist. Kultur sei demnach als ein Procedere von Datenverbindungen anzusehen. Als Ausgangspunkt dafür entlehnt Kittler den Begriff der Aufschreibesysteme von Daniel Paul Schreber. Norbert Bolz schließlich erkennt Kommunikation als Substitut für Religion, weil Medien Ersatzformen von Allwissenheit und Allgegenwärtigkeit anböten.

Den Künstler und Theoretiker der ersten Mediengeneration der 1960er Jahre, Peter Weibel, wiederum interessieren Auseinandersetzung mit Sprach- und Psychoanalyse in Verbindung von Körper und Intellekt, er befasst sich besonders mit virtuellen Realitäten, thematisiert die Prinzipien von Prozessen, mit denen gesellschaftliche Kommunikationssysteme Medienformen verarbeiten, wobei er psychische, physische, soziale, politische und ökonomische Strukturen analysiert. Aus seiner Auseinandersetzung u. a. mit Wittgenstein und Freundschaft mit den

Protagonisten der Wiener Gruppe entwickelt Weibel eine künstlerische Sprache, die ihn schließlich 1965 zur Performance führt. Mit seinen Fernsehaktionen, den *teleaktionen*, die vom ORF 1972 ausgestrahlt wurden, hatte er den Galerieraum verlassen, um unmittelbar im Massenmedium präsent zu sein. Gleichzeitig beschäftigt er sich mit den Medien Film und Video und konstatiert, dass Avantgardefilm „den film nicht als repräsentation der welt“ behandelt, „die bilder nicht als symbole oder metaphern, sondern den film als objekt und die bilder als zeichen. er repräsentiert das kodifikat film“. Avantgardefilme seien also „keine technologie zur verdoppelung der welt“. Zur Wirklichkeitskonstruktion sei Video allerdings das geeignetere Medium: „was den videofreak auf den videotrip bringt ist die halluzinogene suggestion von VT und VTR. Man kann sogenannte wirklichkeiten ein- und ausschalten, je mehr kanäle, desto mehr wirklichkeiten.“ (Peter Weibel: Zur Philosophie von VT & VTR in: Heute Kunst, Nr.4/5, Düsseldorf 1974, S. 13f.)

Innerhalb der Wiener Gruppe ist es Oswald Wiener, der den „appendix A“ seines Hauptwerks, des Dekonstruktionsromans die *verbesserung von mitteleuropa, roman 1969* „der bioadapter“ unter Hinweis auf J. Wilson, The Frankenstein Problem, Vol. XXXIX No 149, Juli 1964 in den Jahren 1965/66 betitelt, in dem ein „glücks-anzug“ entworfen wird, eine Maschine, die zunehmend Körper und Geist des darin Eingeschlossenen übernimmt, was in seiner Auseinandersetzung u.a. mit der theoretischen Kybernetik als einer der ersten Entwürfe des Cyberspace gesehen werden kann. „in seiner wirkung kann der bio-adapter mit der eines äußerst hochgezüchteten, durch laufende anpassung auch den differenziertesten bedürfnissen höchstorganisierter lebewesen gewachsenen uterus verglichen werden („glücks-anzug“) (Oswald Wiener, Die Verbesserung von Mitteleuropa, Hamburg 1985, (Hamburg 1969) S. CLXXV). In seiner Beschäftigung mit psychologischen Experimentalmethoden des späten 19./frühen 20. Jahrhunderts, vor allem der Selbstbeobachtung, hat er wichtige Beiträge zum Thema Künstliche Intelligenz geleistet. Im gesamten kann die Wiener Gruppe neben der Situationistischen Internationale und der Independent Group zu den radikalsten Gruppen in Europa während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Die Independent Group, gegründet 1953 in England, bezog Triviale Kultur wie Werbung und Massenmedien direkt in den Kunstbegriff ein, wodurch hier auch im Jahr 1956 der Begriff der Pop Art entstand.

Die Erkenntnis über soziale, politische, ökonomische Strukturen und Verbindungen war, ausgehend von den historischen Avantgardebewegungen Dada, den Lettristen, der Künstlergruppe Cobra vor allem für die Situationistische Internationale von Bedeutung, als Guy Debord in *Die Gesellschaft des Spektakels* 1967 radikale Kritik an der Mediengesellschaft übte. Das Spektakel wird sein zentraler Begriff für die Welt, die sich zu einer „real gewordenen, materiellen Weltanschauung“ verkürzt habe. (Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1978 (Paris 1967), S.6). Lange vor Happening, Fluxus oder Performance verweigerten die Situationisten das Schaffen ästhetischer Kunstwerke zugunsten der sozialen Konstruktion von Situationen, die das Leben selbst betrafen. Roberto Ohrt zitiert dazu: „Als die S.I. sich 1962 endgültig gegen jegliche künstlerische Praxis aussprach, hieß eine der Konsequenzen: „Jetzt wird die Kommunikation ihre eigene Kritik enthalten.“ („Der Vorrang der Kommunikation“, in: I.S. Nr. 7, Paris 1962, deutsch in: S.I.Bd.I., S.276) Und weiter sagt er: „Betrachtet man dagegen die

mit wenigen Mitteln sich nun ungehindert entfaltende Strömung der Aktionskünstler, die Happening- und Fluxusaktivitäten, und ihre nachhaltige Wirkung auf den provokativen Geschmack bis in die jüngeren Generationen der 80er Jahre, so zeigt sich daran, dass der Verzicht der Situationisten auf eine Praxis beträchtlich war und dass man dem schlechteren Beispiel das Feld überließ bzw. dafür sorgte, dass es ein schlechtes Beispiel sein konnte: das Verschwinden des Kunstwerks im Prozess und die Beteiligung des Publikums – so die Version einer Praxis, die ebenfalls die Veränderung des Verhältnisses von Kunst zu Leben suchte. (Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde, Hamburg 1990, S. 300f.)

Nach den analytisch-kritischen Auseinandersetzungen der 1960er und 1970er Jahre bestimmte die analytische Dekonstruktion, innerhalb derer mit vorgefundenen Bildern, Found Footage, neue Zusammenhänge hergestellt werden, die 1980er Jahre. Video- und Medienaktivismus unterwanderten offizielle Meldungen und legten die Verbindung von politischer und ökonomischer Macht bloß. Wie Inke Arns darlegt, „vernetzen sich in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre verstärkt Umwelt- und Menschenrechtsaktivisten sowie Globalisierungskritiker ... außerdem kommt es zur ... Entwicklung unabhängiger Kommunikationssysteme vor allem durch MedienkünstlerInnen („ZaMir“, „Name.Space“, „INSULAR Technologies“).“ Ebenfalls verweist sie auf die Strategie des „Electronic Civil Disobedience“, ein Konzept, das von der US-amerikanischen Künstlergruppe Critical Art Ensemble (CAE) 1996 geprägt wurde und das Prinzip des zivilen Ungehorsams in den elektronischen Datenraum überträgt. (Inke Arns, Soziale Technologien; Dekonstruktion, Subversion und die Utopie einer demokratische Kommunikation, in: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_ueberblick/gesellschaft/).

Parallel dazu eröffnet sich der Cyberspace, erstmals formuliert von William Gibson in seinem Roman *Neuromancer* im Jahr 1984, in dem er eine rasante Welt hinter dem Bildschirm, eine künstlich erzeugte virtuelle Realität schafft, in der Computerhacker über Gehirnimplantate verbunden sind. Das wichtigste sind Informationen, Überleben ist nur durch das Erkennen von Netzwerken möglich. Nicht umsonst wurde das Buch u. a. mit dem Philip K. Dick – Preis ausgezeichnet, dessen Namensgeber einer der bedeutendsten Science-Fiction-Autoren war. Filme wie Matrix, Blade Runner oder Total Recall basieren auf Inhalten seiner Bücher.

Unbegrenzte virtuelle Verbindung innerhalb der heute existierenden Welt glaubte man schließlich über das WorldWideWeb, ein 1989 am CERN bei Genf entstandenes Projekt, ein über das Internet abrufbares, von Tim Berners-Lee aufgebautes Hypertext-System, das 1991 weltweit zur allgemeinen Benutzung freigegeben wurde, zu erlangen. „Erst im November 1983 startete der nur ein paar Monate nach Berners-Lee geborene Bill Gates mit Microsoft den Verkauf des Betriebsprogramms Windows. Doch das „Enquire“-Programm arbeitete im Kopf von Berners-Lee weiter und bekam knapp zehn Jahre später noch einmal Bedeutung: als konzeptionelle Grundlage für seine nächste, viel bedeutendere Entwicklung- das World Wide WebDie erste Website der Welt startete er im Jahr 1990. Auf <http://info.cer.ch.....>“ (Tim Renner, Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm, Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie, Berlin 2008, S. 183f.).

Paralleluniversen im realen Leben wurden mit konstruierten „Life-Time“- Serien, wie z.B. Big Brother, das von Christoph Schlingensiefel im Jahr 2000 in *Bitte liebt Österreich* thematisiert wurde, oder dem „second life“ geschaffen. Die abgründige und menschenverachtende Tangente dieser Unternehmungen wurde bereits in den 1980er Jahren unter dem Begriff des *Cyberpunk* reflektiert, einem Ausdruck, der ebenfalls explizit für Gibsons *Neuromancer* von Gardner Dozois geprägt wurde. Im Gegensatz zu einer steril-sauberen Welt ist dieser Begriff düster und spiegelt die zunehmende Kritik an Kommerzialisierung, Kontrolle durch große Konzerne, Machtmonopole wider und entdeckt, dass das Versprechen einer besseren Welt durch technologischen Fortschritt nicht eingelöst wurde. Verbunden damit ist die Frage nach der Erweiterung und Veränderung des öffentlichen Raums und die Suche nach adäquaten Ausdrucksmitteln in der Kunst.

Ausgehend von dieser Historie und den in ihr entwickelten Strategien setzt Albert Mayrs Arbeit an. Er gehört jener Generation an, für die analoge Zugangswege und Ausdrucksmittel innerhalb von Kunst und Gesellschaft ebenso vertraut ist, wie das Miterleben der rasanten technischen Entwicklungen. Als Musiker, Performer und bildender Künstler setzt er alle Medien von Zeichnung, Frottage, Malerei, Skulptur, Bildhauerei, Video, TV, Licht, Wasser oder Strom gleichermaßen ein, um eine neue vernetzte Welt zu schaffen, in der er aus dem Chaos des Vorhandenen neu handelt, verkoppelt, Verknüpfungen herstellt, interagiert und Identität zersplittert. Auf Basis seines Wissens über kinetische und kybernetische Kunst, in Reflexion von Pop Art und Medientheorie sowie in Reaktion auf Arbeiten prozessorientierter Künstler wie William Borroughs, der in den 1950er Jahren in Paris seine „Cut up - Methode“ entwickelte, auf Wolf Vostell oder Nam June Paik bis zu Franz West interagiert er mit maschinellen Produkten, eröffnet einen Variantenreichtum in multidimensionaler Form und Dynamik, wobei er keinem Fortschrittsgedanken folgt, der Effektivität verspricht, sondern Orte und Ideen netzwerkartig denkt. In direkter Hommage an Paik lehnt Mayr einen veralteten kleinen Fernseher, der nur mehr eine Mittellinie aufweist, an die Wand und zitiert damit ganz bewusst die Arbeit *Zen for TV* von Paik aus dem Jahr 1963. Es war dies das erste Mal, dass ein Fernsehgerät im Kunstkontext gezeigt wurde. Paik drehte einen Fernseher, dessen Kathodenstrahlröhre durch einen Transportunfall beschädigt worden war und auf dem nur mehr eine horizontale Mittellinie auf dem Bildschirm erschien, um 90 Grad und integrierte ihn in sein Arrangement.

Ganz im Sinne des Rhizoms, wie es Deleuze und Guattari geprägt haben, verflochten sich in unhierarchischer Form Skulptur, Installation, Performance, Sound, Licht und flüchtige Bilder zu einem offenen, sich ständig verändernden Universum. Innerhalb dessen betreibt Mayr moderne Archäologie im Sinne Siegfried Zielinskis An-archäologie, was Archäologie ohne Führerschaft bedeutet, ohne utopisches Denken im Bewusstsein einer besseren Welt, sondern auf der Suche nach Mannigfaltigkeit. So setzt er Hardware der seit etwa Mitte des vorigen Jahrhunderts folgenden illusionierenden Idee eines weltumspannenden medialen Fortschritts Glaubens ein und formuliert diese neu.

Innerhalb eines Rhizoms, das die Befreiung von definierten Machtstrukturen bedeutet, können in seiner Arbeit viele Perspektiven und Ansätze frei verkettet werden. Statt „Einheiten“ werden „Vielheiten“ bevorzugt, übereinander gelagert oder frei geschaltet. Von Deleuze und Guattari

werden solche „Vielheiten“ als „Plateaus“ beschrieben. Auch bei Albert Mayr können sie miteinander verbunden sein und sind nicht so organisiert, dass sie wie in einem Baummodell zum Element eines Stammes erklärt werden, von dem alles abhängt. So entschlüsselt sich das scheinbar Chaotische und wir werden von einer Insel zur anderen, von einem Niveau und Blickpunkt zum nächsten geleitet.

Die von Mayr angesprochenen Daten sind Zeichnung, Frottage, Druck, Malerei, flüssige Daten, Kreisläufe, die wir real erleben und nachempfinden können. Bezeichnender Weise aufgebaut zum Teil auf Transportpaletten und begehbaren Hochständen werden Bühnen, Aussichtsforen, Brunnen, Arbeitsplätze errichtet, die mittels handwerklicher Operationen wie Stichtsägearbeit, Collage, Verformungen, Verschmelzung, Verschraubung aus gefundenem und billigem Büro- und sonstigem Möbelmaterial neu adaptiert werden. Versammelte Computer vom Schrottplatz liefern ein Bad aus zusammengefügtem Videobildmaterial, in einen Gebrauchstisch werden zwei Löcher eingeschnitten, um Ventilatoren als Musikinstrumente, die mit Stroboskopen korrespondieren, darin einzulassen, eine breit angelegte Büroinstallation stellt funktionslose Computer und Tastaturen ebenso bereit wie klar als solche erkenntliche Attrappen, die aus billigem Sperrholzmaterial zusammengeschrubt sind. Angeklebte Lampen dienen nicht nur der Beleuchtung, sondern ebenso wie alle anderen Geräte auch als Musikinstrumente, denen mittels Fingerscherschnipp oder unter Verwendung von Fingerhüten vom „working class hero“ in Rock'n Roll-Manier Musik entlockt wird, Hardware geht in Sound über. Neben Mayrs transmedialer Materialnutzung ist man erinnert an die Tatsache der Entlassung zahlreicher älterer Manager in Medienkonzernen ab Beginn des neuen Jahrtausends und dem Auftreten der *New Economy*. „Die Zukunft war scheinbar unter 35, über 50 längst tot, und alles dazwischen hatte irgendwie Pech gehabt ... Duzen wurde in den Chefetagen vieler Konzerne zur Pflicht. Zu den Klängen von Nirvana und Co. hackten die neuen, legeren Herren der Wirtschaft in ihre Tastaturen. (Tim Renner, *Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm*, Berlin 2008, S. 187). So setzt Mayr sich unter anderem eine langmähnige Perücke auf, gebärdet sich wie Kurt Cobain und interagiert mit Ventilatoren, deren Luftverwirbelungen, Stroboskopenlicht und-geräusch. In Regalen findet sich das Archiv technologischer Entwicklung, unter anderem auch ein in einen Kartonordner eingefächertes Faxgerät. Auf einer Bühne, die der Künstler betritt, werden reproduzierende Maschinen wie Kopierer oder Scanner Aktivitäten des Künstlers und plotten sie darunter, ohne Sinn zu stiften, aus. Auf der „Spinnenbühne“ findet eine Vermischung von ironisch positionierten und performativ einsetzbaren Schlagzeugen, die über elastische Stahlbeine miteinander in Verbindung stehen und während der Performance interagieren, statt.

Über diese Spinnwebstruktur wird nicht nur das Netzwerkartige transformiert, sondern auch ein Link zur Bionik gelegt, die Rückkoppelung auf das reale Spinnennetz eingeschoben, wodurch der Reiz von Mayrs Arbeit, innerhalb derer Medienkunst mit Poesie verbunden wird, ausgeht und Anstoß zu neuen Assoziationen gibt.

Auf Discofußboden agiert und interpretiert der Künstler mit Kübeln, gefaketen Flat-Screens, Diaprojektoren, Ventilatoren, Bügelbrettern, Neonlicht, an einem Dirigentenpult agiert er unter raschelnden Umblättern innerhalb der Partitur, die aus Grafiken besteht. Mit Farbfolien und unterschiedlichen Leuchtstoffen werden flirrende Effekte ausgelöst.

Auf einem erhöhten Aufbau, belegt mit Wildtierfellimitaten als Zitat für Parallelwirklichkeit sind zwei Screens eingebaut, auf denen man den gesamten Aufbau der Ausstellung im Zeitraffer, einer zusätzlichen Zeiteinheit, nachverfolgen kann. Ein Brunnen in der Apsis, dessen Wasser aus Computern und einem Plotter eingespeist wird und in unendlichen Kaskadenkreislauf mündet, verweist gleichzeitig auf royales Verständnis von luxuriöser Umgebung und das Fließen von Daten in ästhetischer Neuordnung. Von aufblasbaren, pneumatisch in Bewegung bleibenden Matratzen aus ist der Besucher ebenso eingeladen, sich seiner Umgebung gewahr zu werden, wie von an Airlines angelehnten Computermöbeln der Kategorien Economy, Business und First Class.

Stets greifen einzelne Module ineinander über, sind multifunktional, mutieren in ihrer Zuordnung und verdeutlichen die Flüchtigkeit von Anspruch und Präsenz. Attrappen werden gemeinsam mit funktionierenden Geräten assemblageartig in Verbindung gesetzt und dienen Mayr zusätzlich als Plattform seiner interaktiven Performanceskulpturen, als Interface, Benutzeroberfläche für seine elektronische und elektroakustische Musik.

Ironisch verweist Mayr auch auf *Case Modding*, innerhalb dessen die äußere Erscheinungsform eines PCs zur optischen Aufwertung verändert wird, wobei diese Szene hohen Geld- und Zeitaufwand beansprucht. Gleichzeitig ist dies aber auch ein Hinweis darauf, dass Mayr statt Software Hardware interessiert, das Gerüst also, das alle Datentransfers ermöglicht, alle Informationen weitergibt und als verlockendes Äußeres zur angeblichen sozialen Vernetzung wirbt. So werden Informationsflüsse und Kommunikation hier nicht nur in Frage gestellt, sondern auf interaktive Weise neu realisiert, wird dem abgeschlossenen Kunstwerk Absage erteilt zugunsten eines offenen, sich immer weiter entwickelnden Gewebes und vielschichtigen Netzes in Form eines variablen Aggregatzustandes. Brunnen, Wasserfälle, Musikinstrumente, Luster, Möbel oder Paravents bewegen sich an der Schnittstelle von Musik, Bildhauerei und Medienkunst und entwerfen dabei anachronistische Zukunftsvisionen, die neue Beziehungen zwischen Künsten, der Wissenschaft und unterschiedlichen Technologien innerhalb der Spannungsfelder Virtuell – Real, High Tech – Low Tech, analog – digital, Technik – Körper, unplugged – verstärkt, Konzept – performative Freiheit aus der Kritik der technokratischen Hyperwelt der Elektronik in einem „Mix aus Büro, Bühne, Garten, Natur und Müllhalde“ (Albert Mayr) denkbar werden lassen.

Im Oszillieren zwischen Bedeutungsebenen, zwischen Berechnung und Zufall, Wert und Nutzlosigkeit, Komposition und Improvisation, Monumentalität und Vernachlässigbarkeit erscheint Mayr als wesentlicher Autor mit Dirigat, wobei er das Orchester sukzessive erweitert, Musiker/innen einlädt, am Netzwerk mitzuwirken und neue Aspekte entstehen zu lassen.

(Elisabeth Fiedler)