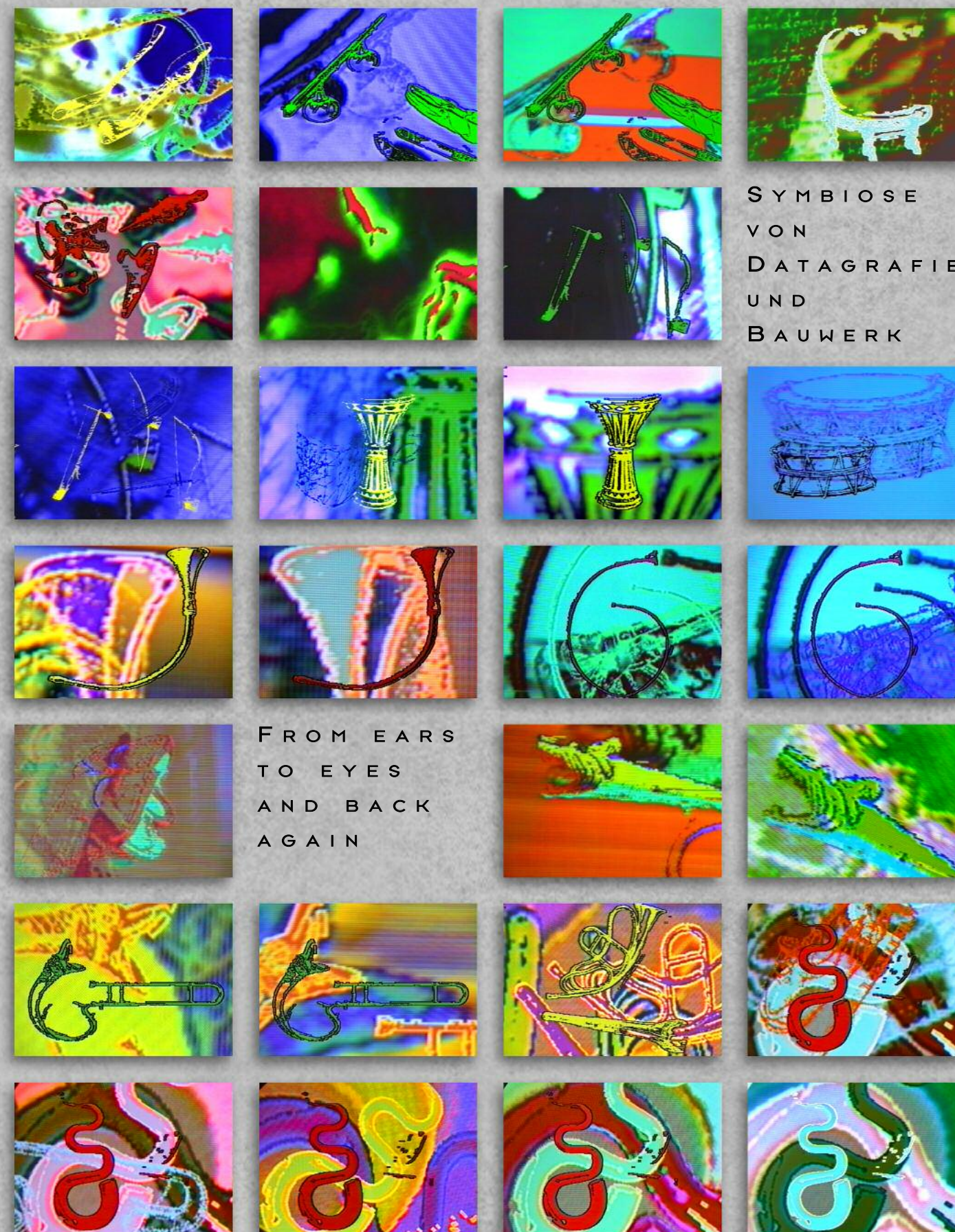
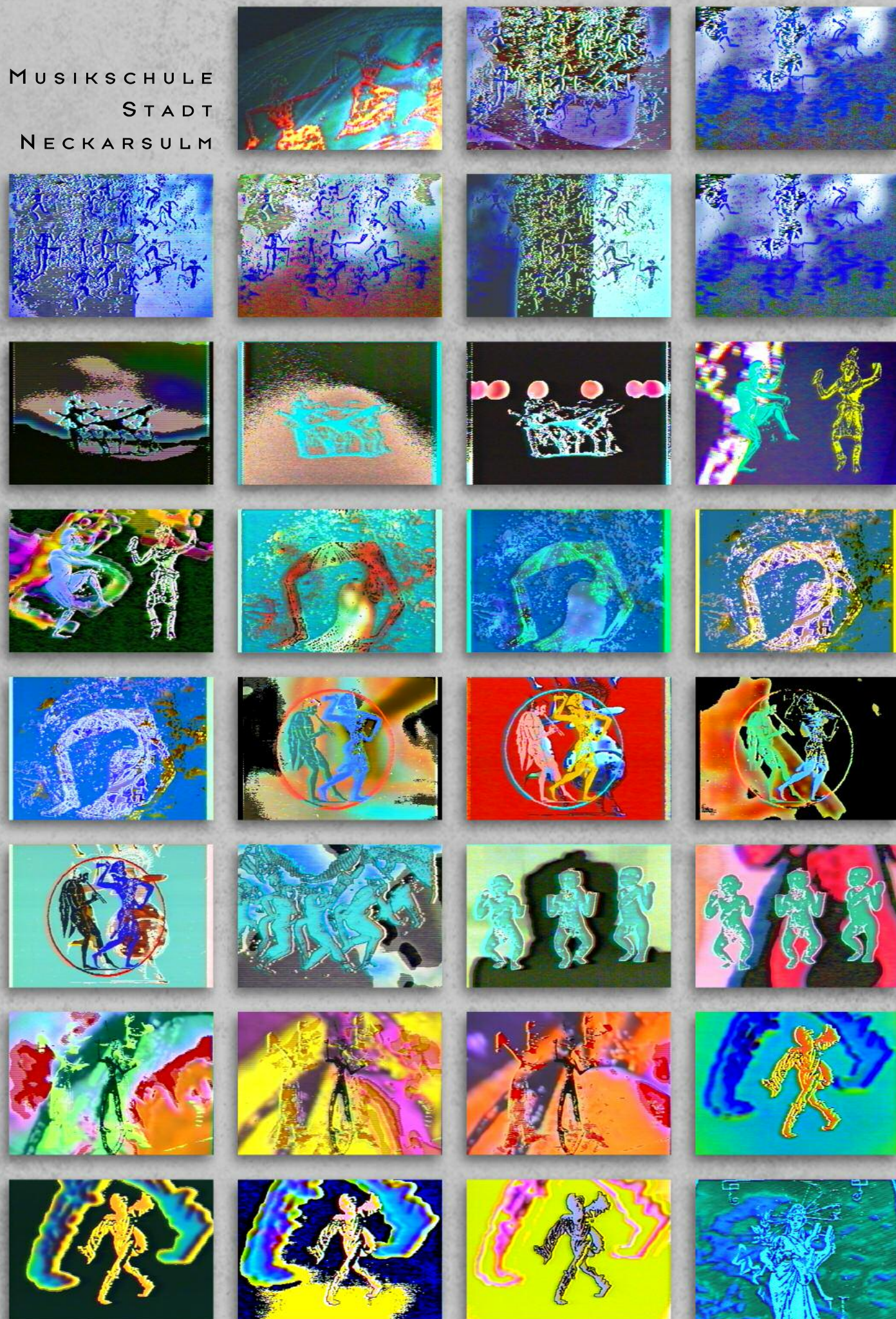


MUSIKSCHULE
STADT
NECKARSULM

G E O R G M Ü H L E C K
MUSIC FEEDBACK



SYMBIOSE
VON
DATAGRAFIE
UND
BAUWERK

FROM EARS
TO EYES
AND BACK
AGAIN



"MUSIC FEEDBACK"
NOTIZEN ZU EINEM KONZEPT
VON GEORG MÜHLECK
FÜR DIE NEUE MUSIKSCHULE
NECKARSULM

V O N J Ü R G E N R A A P

Kunst im öffentlichen Raum dürfe keine rein dekorative Funktion haben, wird immer wieder zu Recht gefordert - doch gibt es in der jüngeren Baugeschichte genügend Gegenbeispiele für eine bloße und nachträgliche Abmilderung, gar Kaschierung, des visuellen Eindrucks von Sichtbeton und anderen Baumaterialien. Georg Mühleck hingegen löst mit seinem Konzept "Music Feedback" für die Gestaltung der neuen Jugend-Musikschule Neckarsulm das Diktum ein, solche Kunst müsse mit der Architektur strikt korrespondieren, wobei der Architekturbegriff mehr als nur die bauliche Hülle meint; und wobei die Motive oder Inhalte des künstlerischen Beitrags auch wiederum mehr meinen als lediglich offenkundige Verweise auf die Funktionalität des Gebäudes.

Intermediäres bzw. Mittel der Medienkunst einzusetzen, ist bei solchen Projekten neuartig. Ilfochromes hinter Acrylglas oder zwischen Acrylgläsern verschweißt, zum Teil auch in der Dimension von Großdias, verdichten sich zu einer Reihe bzw. Abfolge von Bildern, die raumübergreifend, d.h. über ihren jeweiligen konkreten Platz hinaus, im Rahmen von Mühlecks Gesamtkonzept (fast möchte ich von einem "Gesamtkunstwerk" im Szeemann'schen Sinne sprechen) Volumität, Proportionen, Dimensionen und die Ästhetik des Gebäudes in seiner Komplexität nicht nur als Vorgabe aufgreifen, sondern das rein Bauliche digital erweitern.

Video-Prints wurden als "Vorstufe" herangezogen und bilden gleichzeitig den Fundus einer "Image Bank": die relativ kleinformatigen Unikate werden zur Eröffnung des Instituts in einer parallelen Ausstellung gezeigt und markieren mit ihren inhaltlichen Bezügen zur Geschichte der Musikinstrumente und des Tanzes den Ausgangspunkt der konzeptuellen Auslotung des Projekts. Die digitale Visualisierung zeigt eine zwangsläufige wie bewußte technisch-formale Verfremdung des benutzten Materials, doch dieser Umsetzungs- wie Bearbeitungsprozeß ist nicht als reproduktiv zu begreifen, sondern mündet in ein eigenständiges, d.h.

originales Werk. Dies gilt auch da, wo Mühleck mit Thermocopigrafien arbeitet, in denen ein Grundmotiv mehrfach variiert wird. Die Verschachtelung des Computers mit anderen technischen Medien oder Disziplinen rekurriert auf einen anderen Kreativitätsbegriff als die klassische Kunst der Malerei oder Bildhauerei mit ihrer Produktorientiertheit bzw. von dieser aus mit ihrer Definition des einzelnen "fertigen" Werks. Zur Manifestierung ästhetischer Entscheidungsprozeduren erlauben die neuen technischen Medien ganz andere Auffassungen von Bild und Bildhaftigkeit, und wo bei Mühlecks experimentellem Vorgehen (sein Material bestand aus insgesamt 180.000 Einzelbildern) eine zielgerichtete Pointierung ablesbar ist, so konzentriert sich diese auf das Bemühen, eine Homogenität der Bilder zu erreichen, welche das Gebäude insgesamt umfassen soll.

In dieser Korrespondenz zwischen Bildern und Gebäude bekommt der musikalische Begriff der "Resonanz" eine semantische Erweiterung zugewiesen: im Sinne einer "Rückkopplung" verstärkt Musikgeschichtliches (digitale Bearbeitung von Faksimiles mit Musiker-Handschriften als ikonologische Tiefenstruktur der Bilder) die Aura des Instituts in der Jetzt-Zeit, indem eben nicht quasi-authentische Überlieferungen in einer Kongruenz von Vorlage und Faksimile präsentiert werden, sondern herstellungstechnisch zeitadäquate Mittel zu einer entsprechenden Bildproduktion führen. In früheren Zeiten hätte man Glasmalerei oder Mosaike zur Gestaltung eines solchen Gebäudes eingesetzt; und in jenem Maße, wie Mühleck bei der Neuformulierung des Ausgangsmaterials schließlich auch eine Bildauflösung und damit einen hohen Abstraktionsgrad erreicht, weicht er der Gefahr eines eher illustrativen Charakters dieser neuen Bilder aus.

Die Anordnung der Einzelbilder erfolgt in Friesen, "Säulen" etc., als Integration in Fenster und Türen; und dadurch haben die Installationen einen tektonischen Impetus. Die Farbigkeit der Bilder verhindert, daß sie sich als beiläufiges Dekor dem Baukörper unterordnen: vielmehr garantiert ihre visuelle Prägnanz ihnen eine Eigenständigkeit, ohne daß sie aber andererseits fremd anmuten - hier ist die Formel "ortsbezogene Installation" wortwörtlich zu nehmen.





IMMATERIELLE KUNST — MATERIELLE ARCHITEKTUR. SYMBIOSE VON DATAGRAFIE UND BAUWERK AM BEISPIEL MUSIKSCHULE NECKARSULM

V O N A N G E L A Z I E G E R

"Kunst am Bau", das heißt heute in den meisten Fällen die nachträgliche Applikation von mehr oder weniger passenden Kunstwerken an bereits vollendeten Neubauten. Es steht außer Frage, daß diesem so häufig praktizierten Verfahren weit weniger Komplikationen innewohnen, als der Integration von Kunst und Architektur von Anfang an.¹ Dennoch entschied sich die Stadt Neckarsulm als öffentlicher Bauherr - wohlwissend um den organisatorischen Mehraufwand - beim Bau ihrer Musikschule für den schwierigeren Weg. Schon 1991, kurz nach Beginn der Entwurfsplanungen für das neue Gebäude durch das Heilbronner Architekturbüro Kohlmeier, Bechler, Krummlauf, wurde Georg Mühleck mit der künstlerischen Ausgestaltung des Projektes beauftragt. Die Degradierung der Kunst zur bloßen Dekoration war damit von vornherein ausgeschlossen.

Mehrere Jahre Planungs- und Bautätigkeit, in denen Architektur und Kunst gleichzeitig voranschritten, verlangten ein hohes Maß an Kooperationsbereitschaft von allen Beteiligten. Georg Mühleck konnte z.B. erst den dritten Entwurf für die Gestaltung des Früherziehungsraumes im 2. Obergeschoß realisieren, da die erste Fassung schlicht den finanziellen Rahmen der Stadt gesprengt hätte und eine zweite Version zugunsten räumlicher Veränderungen durch den Architekten aufgegeben werden mußte. Im Gegenzug hatte der Künstler Entscheidungsfreiheit bei innenarchitektonischen Fragen, die die ästhetische Wirkung seiner Arbeiten berührten, z.B. bei der Auswahl der Farben für Bodenbeläge, Türzargen, Deckenabhängungen, Säulen und Stützen. Durch die intensive Zusammenarbeit des "Triumvirates" Stadt: als leitender und (kosten-) kontrollierender Ebene, Architekt: als planender und funktional-konstruktiv orientierter Instanz, Künstler: als thematisch-kreativ arbeitendem Part an der Vorgabe "Musikschule", wurde die Trennung von Bau-Kunst und Kunst am Bau aufgehoben. Im Gebäude der Musikschule ist eine seit dem Jugendstil verlorengegangene Symbiose von Architektur und Kunst gelungen, die letztlich auch zur positiven Identifikation der künftigen Nutzer mit "ihrem" Haus führen wird.

Seit 1980 arbeitet der Künstler nicht mehr mit den traditionell-handwerklichen Mitteln Leinwand, Pinsel und Farbe, sondern bedient sich der elektronischen Medien Kopierer, Fernseh- und Videogerät, Videokamera und Computer. Entstanden durch die Digitalisierung optischer Informationen, lagern seine immateriellen Bilder verborgen im Datenspeicher des Computers.

Es ist dem künstlerisch-ethischen Ansatz Mühlecks immanent, sich den neuen Technologien zu stellen, um mit ihnen auf - durch sie forcierte - politische und menschliche Zustände zu verweisen. Da es kein Zurück gibt vom Weg des Menschen in die programmierte Künstlichkeit und die neuen Massenmedien bereits heute alle Bereiche des Alltags durchdringen, ist es nach Mühlecks Auffassung geradezu überlebensnotwendig, ihre künstlerisch-kreativen Einsatzmöglichkeiten auszuloten.² Aus den hochentwickelten Computergrafiksystemen ist jeder Stil, jede Darstellungsmethode abrufbar. Die Verwendung sogenannter Paint-Systeme, die ein Malen mit dem Computer zulassen, lehnt Mühleck jedoch für sich ab, da es der "immateriellen" Kunst nicht darauf ankommen kann, mit elektronischen Mitteln das hervorzubringen, was mit traditionellen Mitteln ohnehin schon erreichbar war.³

In einer Gesellschaft, in der täglich unzählige Bilder und eine Flut von Informationen geradezu stoisch konsumiert werden, setzt er der Ausschließlichkeit des handgemachten Einzelstücks theoretisch unendlich reproduzierbare Motive aus seinem Computer entgegen, sozusagen "eine Banalisierung der Einzigartigkeiten".⁴ Nicht anders verfährt der Künstler bei seinem "Music Feedback" genannten Konzept für die Musikschule. Alle von Mühleck für das Gebäude gestalteten Elemente - Wandtafeln, Fenster, Tapeten, Raumkennzeichnungen - gehen zurück auf eine "Image Bank" in der er ca. 180.000 Einzelbilder gesammelt hat. Das Rohmaterial, das Georg Mühleck für diese Image Bank auswählte, sind aus Büchern kopierte Schwarz-Weiß Abbildungen von Musikinstrumenten, Tanzszenen

und Faksimile-Handschriften von Komponisten aus allen Jahrhunderten. Die ausgesuchten handschriftlichen Notizen der Musiker spiegeln nicht etwa die musikalischen Vorlieben Mühlecks, noch ist die Auswahl als Urteil über den künstlerischen Wert dieses oder jenes Komponisten mißzuverstehen, vielmehr wurden sie ausschließlich im Hinblick auf ihre ästhetische Tauglichkeit für das Projekt überprüft. Die gestochen klare Handschrift Johann Sebastian Bachs mußte deshalb den schwungvollen, teilweise verschmierten Setzungen eines Beethoven, Verdi, Debussy oder Strawinsky weichen.

Das künstlerische Problem bestand zum einen in der Transformation dieser musikhistorischen Anleihen in eine Bildsprache der Gegenwart, zum anderen in der Auswahl und Vernetzung der entsprechen-

¹ Siehe zu dieser Problematik: Finanzministerium Baden-Württ. (Hrsg.), Kunst in der Architektur, Land Baden-Württemberg, Stuttgart 1979.

² Siehe dazu: Florian Rötzer, Kunstforum Nr.97, 1988, S.64ff.

³ Siehe dazu: Herbert W. Franke, Computerkunst - programmierte Grafik und darüber hinaus, In: Klaus Urbons Elektrografie - Analoge und digitale Bilder, Köln 1994, S.63ff.

⁴ Rötzer, wie Anmerkung 2, S.65.

den elektronischen Medien.⁵ Die so angelegte Image Bank mit verfremdeten Fragmenten von Instrumenten, Tanzszenen und Handschriften ist nun das Repertoire aus dem Georg Mühleck in stundenlangen Sitzungen vor dem Monitor eine Auswahl von Stills (Standbildern) trifft, die dann elektronisch farbig bearbeitet werden. Die Materialisierung der programmgeschriebenen Bilder für die Musikschule erfolgt durch Ausbelichtung auf Film und Vergrößerung auf Ilfochrome-Großdia oder Polyesterträger.

In fast allen Zimmern, den Korridoren und in einigen Fenstern des Neubaus prägt die Kunst Georg Mühlecks "das Gesicht" der Räume in Form luzider Fensterinstallationen, opaker Wandtafeln oder als bildhaft eingesetzte Tapete. So wird z.B. die über drei Geschosse reichende, vierteilte Fensteröffnung des Treppenhauses von einem blau-leuchtenden, vertikalen Band akzentuiert. Sieben Ilfochrome Diapositive, im Vakuum zwischen je zwei Glasscheiben, nehmen das rechte Viertel der Fensterfläche ein. Assoziationen an die Feierlichkeit gotischer Sakralfenster sind - trotz der technischen Andersartigkeit - beinahe unvermeidlich, zum einen durch das intensive Blau des Lichtelementes, zum anderen durch seine schmale, himmelwärts strebende Form. Die Transzendenz des Blau korreliert mit den frei über die Fläche flutenden Formen, sie scheinen grenzenlos zu sein, nur mühsam gezwungen durch das Format des Isolierglases in das sie eingeschlossen sind. Wie Phasenbilder aus dynamischen Prozessen sind sie herausgelöst aus ihrem Davor und ihrem Danach. Was von ferne an zerklüftete Mondlandschaften erinnern mag, sind die digital gestalteten und geschichteten Vergrößerungen kleinster Notennotizen und das in allen Farben schillernde, entpersonalisierte "Geschmier" der tintengeschriebenen Musikidee.

Im Früherziehungsraum im 2. Obergeschoß werden die vier- bis siebenjährigen Kinder ihre erste Begegnung mit der Musik und tänzerischer Bewegung haben. Hier hat Georg Mühleck einige der frühesten Bilder aus der Image Bank, in Form von einundzwanzig hochglänzenden Ilfochromen auf Kunststoffträgern, die hinter Acrylglas kaschiert sind, realisiert. Fünfzehn gleichgroße Einzeltafeln bilden einen horizontalen Fries, der auf dem grasgrünen Stahlunterzug der Galerie angeordnet ist. Weibliche Figuren sind zu erkennen, die tanzend über die schmale Fläche wirbeln. Vereinzelt greifen die Motive von Tafel zu Tafel ineinander über, meist wird aber die Bewegung unterbrochen und setzt im nächsten Bild neu an. Als Auftakt der Reihe durchmißt ein Figurenpaar, sich an den Händen haltend, von links unten nach rechts oben tanzend die Fläche. Jede folgende Tafel unterscheidet sich völlig von der vorausgegangenen. Es gibt keine fixierbare räumliche Orientierung. Die digitalisierten Tänzerinnen bewegen sich in einem offenen variablen Raum; von links nach rechts, kopfüber oder seitlich im Bild schwebend, vollführen sie ihre eleganten Arabesken. Die ästhetische Sinnlichkeit

⁵ In einem technischen Verfahren, das hier nur grob umrissen werden kann, Mühleck bezeichnet es als die *elektronische Organik*, werden diese Fotokopien von einem Videoscanner auf einen Monitor kopiert. Mit der Videokamera, die über einen Mischer mit einem Videorecorder verbunden ist, werden winzige Details der eingescannten Bilder aus dem Monitor aufgenommen und gleichzeitig wieder an ihn zurückgegeben, um erneut aufgenommen zu werden (Feedback). In einem weiteren Arbeitsschritt folgt die Digitalisierung und Speicherung der aus den Faksimiles, Instrumenten- und Tanzabbildungen ausgekoppelten Details.

⁶ Herbert W. Franke stellte diese Frage in seinem Artikel: *Computerkunst, programmierte Grafik und darüberhinaus, wie Anmerkung 3, S.63.*

der zarten Computerwesen wird paraphrasiert durch die subtil differenzierte Farbharmonie zwischen Grün, Grünblau, Türkis und Spuren von Magenta. Außerdem scheinen das gestreifte Raster des Fernsehbildes und die opaleszente Schichtung der Farben, die Figuren geradezu aufzulösen und ihnen jede Statik, jede Festigkeit nehmen zu wollen.

Seitlich und über der Tür des Früherziehungsraumes geht der Tanz weiter und endet - vorläufig - weit oben auf einer Tafel in der linken Ecke der Eingangswand. Mit der Komposition der Kunstwerke in der Diagonale Galerie/Eingangswand gelingt Georg Mühleck über das dynamische Motiv hinaus eine zusätzliche Rhythmisierung der Raumarchitektur.

Die dritte Materialisierung aus Mühlecks codierten und gespeicherten Daten ist die Tapete, die in Grün, Blau, Rosa oder Silber in allen Übungsräumen, Korridoren, dem Sekretariat und dem Schulleiterzimmer zu finden ist. Sie setzt sich zusammen aus der endlosen Aneinanderreihung von scheinbar ständig neuen digitalisierten Musikerhandschriften, Tonfolgen und Instrumentendetails. In Wirklichkeit wiederholen sich in gewissen Abständen immer wieder exakt dieselben Motive.

Instrumente aus allen Kulturen werden für die Tapete herangezogen und Kompositionen von Chopin, Bruckner, Beethoven, Berg, Schönberg, Ravel, Verdi, Bizet, Rossini, Schumann, Debussy und Berlioz müssen sich gefallen lassen, zu Tapetenmustern verarbeitet zu werden. Diese extreme Vorgehensweise Mühlecks verdeutlicht, daß es dem Künstler nicht um die Qualität des einzelnen Werks geht oder die Illustration des individuellen Objekts, sondern allein um die reine, für ihn interessante, äußere Form der Dinge. Die inhaltliche Dimension erschließt sich erst im Ergebnis des Arbeitsprozesses. So wird wohl durch keine andere Produktion des Künstlers für die Musikschule seine Haltung zum Wert des Originals so greifbar wie durch die ästhetisch-perfekten, meterlangen Tapeten, in denen die serielle Wiederholung der Kopie von der Kopie zum künstlerischen Prinzip erhoben ist.



FROM EARS TO EYES
AND BACK AGAIN.
GEORG MÜHLECK AT THE
MUSIKSCHULE.

BY JENNIFER COUËLLE

If one were to replace the word *love* with the word *hear* in the first verse of the poem XLIII from Victorian poetess Elizabeth Barrett Browning's *Sonnets from the Portuguese*, the result might be a fitting - though assuredly anachronistic - preamble to artist Georg Mühleck's very contemporary project for Neckarsulm's new music school for children opening in June 1994, the *Musikschule Neckarsulm*. The poem would then begin: "How do I hear thee? Let me count the ways."

As the poetess transposed the thematic variations of a feeling into verse, Mühleck transforms the expression of sound into visual objects. His works are variations on a single theme: music, and transformation is at the heart of his concept for this architectural environment project.

To transform means to change the form, appearance, or condition of something. The initial *form* is traversed (*trans*) but does not entirely disappear, as in a metamorphosis. Instead, it works as a point of reference, reinforcing its identity as the object to be changed, in effect, orienting the process of distancing. A sense of closeness to the original form (object or subject) necessarily remains, both during the course of change and in the "new" object created by the *transformation*. In this process, the phenomenon of distancing implies an ongoing relation with the object to be *distanced*: there is never any true severance between the object to be transformed and the transformed object.

Mühleck's objects-to-be-transformed (his initial subjects) are facsimile prints of original manuscript musical compositions and, in a few instances, printed reproductions of musical imagery, such as instruments or dancing figures. The fact that the compositions are by Beethoven, Verdi, Debussy, Prokofiev or Stravinsky; that the figures are from Ancient Greece, or that the instruments are a Spanish street piano or a horn, is not of primary significance, although one might be tempted to speculate on the original cultural context of these subjects. What

matters here are their visual possibilities: how, for example, handwriting, be it precise and well organized or playful and scattered, is transformed into diverse and complex patterns.

The facsimiles and images are subjected to a series of interventions involving both "new technologies" and the artist's subjectivity.¹ The resulting large-scale colour photographs are integrated into various areas of the school's architecture. Inhabiting the space in forms such as wall panels, columns, entire doors, sides of stair landings, or as separate fields of visual feedback-patterned monochrome wallpaper, Mühleck's brightly coloured works of transformed musical notes literally appear to emerge in rhythm throughout the building's structure.

Although painting and sculpture - particularly since the advent of photography and "true" realism - have proven their ability to transcend and renew deep-rooted traditions of both subject matter and modes of representation, they remain nonetheless tightly bound to their material reality. Any painterly or sculptural representation of a given subject or, more loosely, of a given "object of inspiration" - music, for example - inevitably results in a narrative, metaphorical, or allegorical mode of expression, no matter what stylistic form is adopted. More importantly, the work's innate interpretation is directed away from the subject matter, toward its *representation*, making it impossible to perceive any relation between the two other than the empirical relation suggested by the work's hierarchal context.

In contrast, the media² used by Mühleck affords a process of transformation that completes a cycle originating with the subject. From the first stages of treatment to the completed objects and their subsequent interpretation, the initial subject matter is ubiquitous: its relation to the final works goes beyond the empirical context to include its material and iconographic visibility. With Mühleck, the works themselves become an embodiment of the subject (whereas in more traditional art forms, either the subject is *re-presented* or, as in the case of Post-War American Abstraction, the subject is the work of art itself). And in this particular case, where the subject as a whole (music), has yet to be formally identified in any physical manifestation, who is to say that Mühleck's Ilfochrome datagraphic pieces are not, in fact, music in its material form...?

The very manner in which Mühleck's works invest the building is similar to the structure of a musical composition. They animate the space. They bring contrapuntal movement to their environment, to the architecture, which also varies in shape and structure depending on the

¹ They are photo-copied, then registered on a video scanner; their colours are adjusted on a video colour corrector; they are filmed in close-up by a video camera as they appear on a monitor, creating visual feedback on its screen; then, along with their feed-back-mirrored details of themselves - they are filmed anew and appear on a control monitor; captured as image stills, they are fed to a computer, receive further treatment by the artist and are then transformed into colour transparencies which, in turn, are enlarged onto photographic paper. The photographs (Ilfochromes) are sealed behind plexiglass and fitted - they are not mounted onto surfaces but are integrated into them - into the walls, doors, or other architectural elements chosen by the artist.

function of each location. Blank wall spaces cohabit with rows of chromatic wallpaper, and rectangular or square shaped datagraphic Ilfochromes integrated into the structure, here vertically, there horizontally, appear alone or in small groups. Because the works are not all assembled in designated areas and surface in irregular patterns throughout the building, like obstacles in a circuit, they appear to be involved in an ongoing dialogue with their surroundings. Together with their structural context, Mühleck's pieces create a visually rhythmic arrangement of spatial changes, like varying melodic sequences with whole and half notes, pauses and double notes.

The Czech composer Leoš Janáček succeeded in demonstrating how everyday sounds could directly inspire a composition, how the sounds of the street could be represented as music. Later, John Cage the American composer took this notion one step further, constructing his innovative works from mundane auditive subjects which he *transformed* rather than *re-presented*. This particular kind of creative sensitivity - perhaps born of humility - inspires a relation to the subject which might be compared to a homage, a recognition of the psychic and emotional impact of daily surroundings. Ultimately, it is the manner in which Leoš Janáček and John Cage treat their subject that allows us to broaden our perception of it.

Like these composers, Mühleck worked with what already existed outside of himself, avoiding the falsehoods of "new" subjects, abstaining from *re-creation* and *re-presentation*. His works were created for a specific purpose in a given context, but they are not thematic representations. Instead, they are the subject *transformed*.

Mühleck's luminous visual feedback colour combinations and abstract designs of musical notes are as alive and vibrant as cellular life. They are the visual expression of their original selves, and they invite us to continue the process of transformation ... to imagine, to hear, some of the many ways music might look.

2 Generally, media which falls into the "new technologies" category, as opposed to traditional media, is plastically or materially of little sustainable interest - at least for those of us who, nostalgically, perhaps, still prize the inherent material and sensual qualities of hand-made objects. The virtues of technologically generated art lie instead with the range of effects it can produce, with its capacity to explore the perception of reality, virtual or other. As a consequence, the "new technologies" art object is more flexible in its approach to a subject than paintings or sculptures which, unless posited as subjects themselves, remain physically distant from their subjects.

Diese Dokumentation wurde im wesentlichen von der Stadt Neckarsulm finanziert.

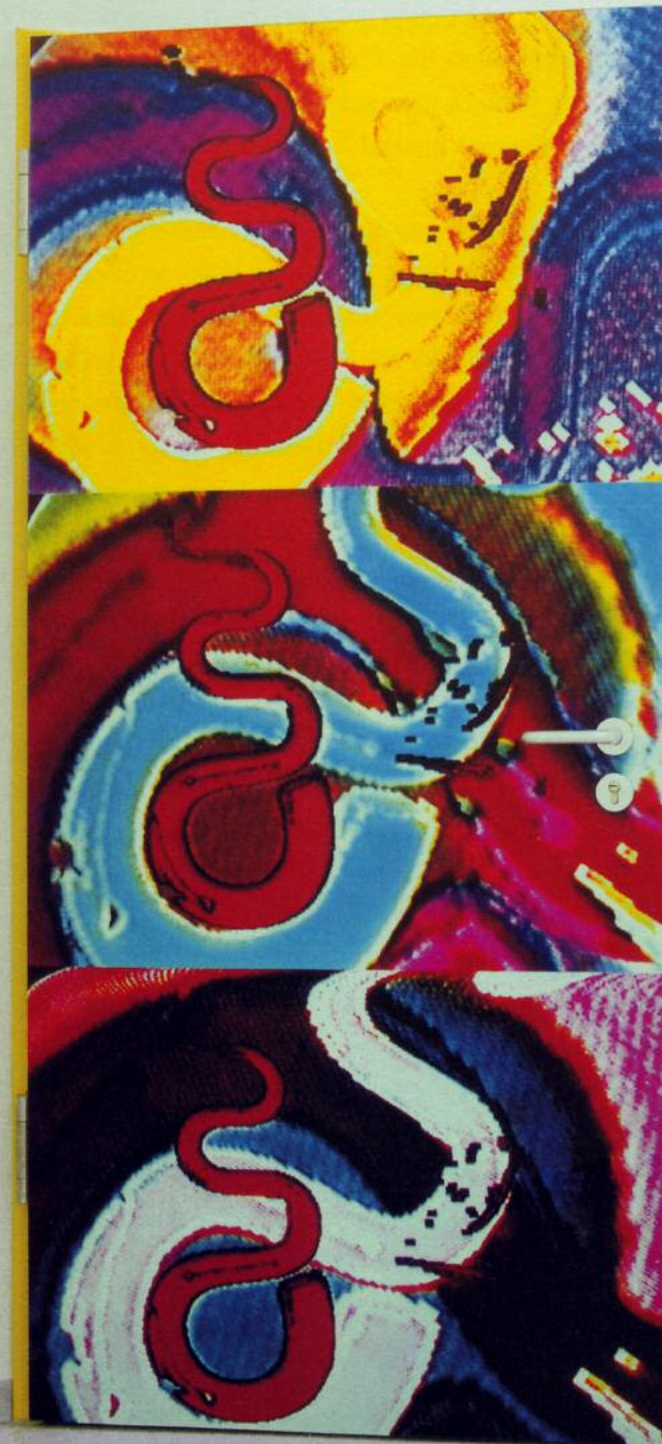
Ein herzliches Dankeschön für die Unterstützung, Mitarbeit und Risikobereitschaft im Zusammenhang mit der Realisierung dieser Kunstwerke richte ich (in chronologischer Reihenfolge) an:

Galerie Manfred Rieker, Heilbronn;
Dr. Erhard Klotz, Ex OB, Neckarsulm;
Dr. Jürgen Zieger, Bürgermeister, Neckarsulm;
Ulrich Bechler, Architekt, Heilbronn;
den Gemeinderat der Stadt Neckarsulm;
die Mitarbeiter/innen des Architekturbüros Kohlmeier-Bechler-Krummlauf, Heilbronn;
die Mitarbeiter/innen des Planungsamtes der Stadt Neckarsulm;
Jochen Hennings, Leiter der Musikschule Neckarsulm;
Barbara Rauch, Künstlerin, Praha, CR;
das Ingenieurbüro für Bauwesen Wolfgang-J. Knapp, Heilbronn.

Mein Dank gilt auch dem Canada Council, Ottawa (Computer Integrated Media Program), der mir 1990/91 durch ein Stipendium experimentelles Arbeiten im elektronischen Bereich ermöglicht hat; "Music Feedback" ist auf den Ergebnissen dieses researches aufgebaut.

An der Fertigung der Werke waren folgende Firmen beteiligt:

interCOLOR Hacker, Filderstadt;
Communication Design Studios, Leverkusen;
Schilling & Partner Service GmbH, München;
Electronic Media Studio (EMS) GmbH, Stuttgart;
Data Village Art, Stuttgart;
Creation Prima Müller Tapetenfabrik, Griesheim;
Badischer Glashandel Arnoldt, Eschelbronn/Willstätt.



Impressum

Music Feedback
Mit Texten von
Jürgen Raap,
Angela Zieger und
Jennifer Couëlle.

© 1994 Georg Mühleck
Alle Rechte vorbehalten.
Layout, Produktion und
DTP: Georg Mühleck;
Druck und Weiterverarbeitung:
Stuttgarter Druckerei;
Litho:
Reprofessional,
Stuttgart und
EMS, Stuttgart;
Fotos:
Fotostudio Dieterich,
Böblingen.
Printed in Germany.
ISBN 3-9500274-2-4

Verlag und Vertrieb:
Edition Walter Fehlinger
Goethestraße 31
A-4020 Linz