

Auditive Promenadologie

Still-Stand

In der Begegnung mit jedem Objekt – in jedem Stillstand – stehen dessen materielle und strukturelle Eigenschaften mit dem gesamten Leben des Rezipienten in potenzieller Wechselwirkung¹. Die Geschichten von Objekt, Ort und Rezipient werden granularisiert, das heißt: Mit der Kunst als Katalysator werden Fragmente erinnerten Wissens und Empfindens abgerufen und in neuen Konstellationen miteinander überlagert, in einem polyfönen Dialog enggeführt².

Die Art der Wechselwirkungen kann annäherungsweise verstanden werden als komplexes Zusammenspiel von Wellenfunktionen, welche einander partiell verstärken oder derart auslöschen, dass sie die Bewusstseinschwel len unterlaufen, unterhalb derer sie dennoch wirken, einander maskieren und modulieren, eventuell Seitenbänder, Differenztöne, komplexe Schwebungen und Harmonien ausbilden. Deren im Bewusstsein fragmentierte Gesamtheit schreibt sich als Erfahrung der Gesamtsituation nonlinear in die Erinnerung ein. Dieses sich aus allen Partialschwingungen ergebende Cluster, Interferenzmuster, die allseitig von Kontingenzen gerahmte Emergenz, wird von nun an selbst als wirkende Kraft in später folgenden Situationen auftreten, in denen sie neu kontextualisiert, alteriert und auch revidiert wird. Die ästhetische Erfahrung beginnt und endet folglich auch nicht mit dem Betreten und Verlassen der Ausstellung, sondern ist als temporäres Zusammenkommen von *Lebensläufen* zu denken, als polytemporale Klimax eines verdichteten In-der-Welt-Seins: dem des Rezipienten, der Künstlerin oder des Künstlers und deren Entscheidungen entlang des Planungs- und Herstellungsprozesses, der Kuratoren und Techniker sowie der Zeit des Objektes und all seiner Elemente, den Samplingfrequenzen und Taktungen, den im Objekt eingeschriebenen Lebenszeiten von Material- und Bauteileherstellern, Infrastrukturen und Ökonomien sowie der Natur als Rohstofflieferantin und manchem mehr. Das Kunstobjekt wird so zu einem weitgehend nicht determinierbaren Erfahrungspotenzial, welches sich erst mit den unvorhersehbaren Assoziationen der Besucher verschiedentlich entfaltet – jede der Assoziationsebenen und Geschichten *kann* in der Konfrontation mit entsprechenden Ausstellungsbesuchern und ihren spezifischen »Schlüsseln« wie Kunstbegriffen, Lebensläufen, kulturellen Hintergründen, Kompetenzen usw. hervortreten – oder auch

Entschleunigung

Der folgende Aufsatz stellt den Versuch einer Temporalisierung der häufig als zeitlos bzw. zeitunendlich, also räumlich beschriebenen Klanginstallation dar. Die Vernachlässigung des Nachdenkens über Zeit bei Installationen, so mein Eindruck, fällt einer unzulässigen Abgrenzung der Klangkunst von der Musik zum Opfer: die Klanginstallation wird tendenziell zur bloßen Raumkunst, die Musik zur bloßen Zeitkunst idealisiert. In diesem Aufsatz wird das Konzept Raum über das Prinzip *Mensch in Bewegung* verzeitlicht, mit welchem nicht nur die körperliche Fortbewegung gemeint ist. Vielmehr dient das Konzept der Bewegung als Schlüssel zu einem Denken, welches zwischen Raum und Zeit nicht trennen kann. Genau durch diesen relativierenden Kunstgriff wird es möglich, Spaziergang (besser: auditive Promenadologie) und Musik nach derselben Methode denken zu können.

Die Entfaltung dieses Prinzips in der Klanginstallation wird im Folgenden über die Differenz dreier in hohem Maße radikalierter Situationen hergeleitet: 1. mit einer Skizzierung des Ortes der ästhetischen Erfahrung im Stillstand vor dem Kunstobjekt, etwa vor einer Skulptur oder einem Gemälde; 2. in Bewegung im geordneten Fluss der Körper durch eine Ausstellung; 3. in der Bewegung im referenzlosen Meer der Klanginstallation. Der Aufsatz schneidet unter dieser spezifischen Perspektive eine häufig beobachtbare Form der Erfahrung der Klanginstallation an: die der Überforderung angesichts einer Kunstform, zu der manch traditionelle Rezeptionspraktiken des Ausstellungsbesuches oder Musikhörens keinen Zugang finden.

Pfade

In traditionellen Ausstellungen Bildender Kunst verlaufen die Pfade der Ausstellungsbesucher in der Regel tangential bis orbital um die Ausstellungsobjekte. In Museen wird diese Bewegung zudem oft mithilfe von Pfeilen und Hinweisschildern gerichtet, sodass sich insbesondere an Sonntagnachmittagen ein homogener, geordneter Fluss der Körper bildet, mit weitgehend synchronen Stillständen vor den Gegenständen und lokalen Mikrofluktuationen ohne nennenswerte Wirkung auf das Gesamtgefüge. Wer es sich herausnimmt, länger

26 an einem bestimmten Objekt zu verweilen oder

1 Vgl. Charles Altieri, *The concept of force as a frame for modernist art and literature*, in: *Boundary 2*, 25(1): *Thinking through art: aesthetic agency and global modernity: special issue* / coedited by Daniel T. O'Hara and Alan Singer, Duke University Press: Durham, N.C. (USA) 1998, S. 191-232.

nicht. All diese Ebenen entfalten sich sowohl in einer Mikrozeit unmittelbarer Signalverarbeitung (man denke an die Reaktionszeit der Moleküle einer Filmemulsion), als auch in einer Makrozeit der Dauer des Stillstands (entsprechend der Belichtungszeit).

Bewegung

Diese komplexe Interferenz lässt sich als ein Pendel innerhalb eines größeren Pendels denken, als mikrozeitlicher Prozess der Begegnung mit dem Objekt, innerhalb einer Makrozeit der Bewegung durch den Raum.

Der vorgeschriebene Weg durch die Ausstellung ähnelt einer klassisch-linearen Musikpartitur, einer räumlich festgelegten Handlungsanweisung, welche sich zeitlich entfaltet. Gegenstände werden aus Sicht der Passantin zu flüchtigen Ereignissen auf dem Zeitstrahl ihres Ganges. Jedes dieser Ereignisse erscheint, von außen betrachtet, als neuer Ort im geografischen Sinne; der Rezipient aber erfährt vor jedem neuen Standpunkt kein allgemeines Reset. Fragt man nach dem Ort des Gehenden, so lautet die Antwort: unterwegs, *in Bewegung*. Auch dort gibt es eine Aufenthaltsdauer, eine Langzeitbelichtung der sich relativ bewegenden Umwelt, die Bewegungsunschärfen schafft. An eben diesem Ort werden solche Formen konstituiert wie Komposition, Spaziergang oder Ausstellung. Prozesse und Dramaturgien werden wahrnehmbar. Geografisch ist dieser Bezugsort zur Umwelt gewissermaßen entlang des Pfades verwischt.

random walk

In der Klanginstallation und speziell in ihrer radikalsten Form, der zur reinen Raumklangarbeit idealisierten Variante, die ihren Ort visuell nicht alteriert, sind die zuvor beschriebenen Ordnungen der Körper nicht zu erkennen. Vielmehr erinnern ihre Bahnen entfernt an die zufälligen Bewegungen eines

Staubkorns in einem Tropfen Flüssigkeit, in der Physik bekannt als Brownsche Bewegung oder *random walk*, mathematisch beschrieben im Wiener Prozess (siehe Abb.).

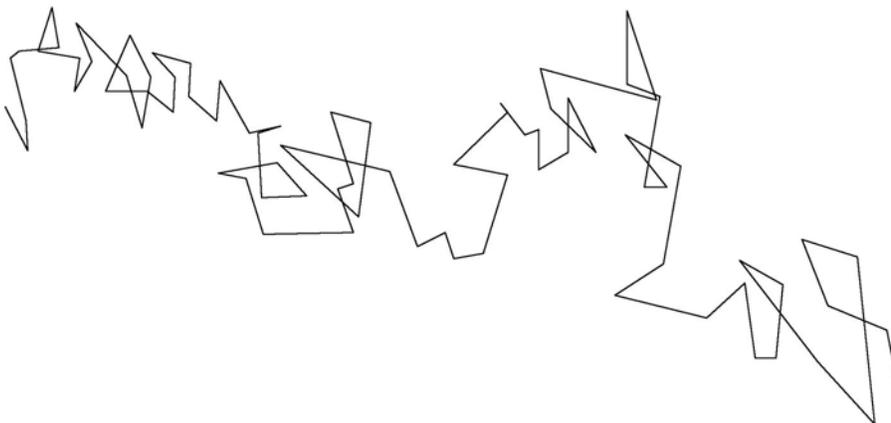
Unterschiedlich lange, mehr oder weniger gerade Strecken werden immer wieder von unvorhersehbaren, plötzlichen Richtungs- und Geschwindigkeitswechseln unterbrochen, deren Ursachen nicht ohne weiteres in den Eigenschaften der Umgebung auszumachen sind. Der nicht an Objekten oder einem synchronen Fluss orientierte Gang wird richtungsinstabil. Die Brownsche Bewegung ist ein stochastischer Prozess; das in der Flüssigkeit umherwandernde Partikel kollidiert permanent mit Lösungsmittelmolekülen, die ihm Bewegungsenergie zuführen und es zu chaotischen Manövern veranlassen. In solch instabilem Zustand gewinnen auch die schwächsten der zuvor beschriebenen Kräfte, die das Erfahrungscluster ausmachen, an Einfluss. Jede noch so schwache Störung, jede Assoziation, jeder neue Stimulus kann eine Veränderung des Ganges herbeiführen.

Die Raumakustik – eine gegenüber den ausladenden Gesten der Musik subtile Größe – tritt durch das Ausbleiben von Objekten und Ereignissen in den Vordergrund. Aus dem Nacheinander der Gegenstände wird hier eines der Nuancen des Immerselben. Übergänge sind konturlos und fließend. Das Ganze wird nicht in diskrete Einheiten seziiert, vielmehr gerade in seiner Ganzheit betont.

Der Gang wird so zum gestischen Nachvollzug der *Möglichkeiten* des akustischen Raumes. Da nicht allein der Raum die Richtungen, Stillstände, Tempi und Rhythmen vorgibt, tritt im Erfahrungscluster eine Dimension hinzu, die andernfalls automatisiert abliefe. Nicht allein, was er gesehen oder gehört hat, wird der Besucher erinnern – ein Kunstwerk oder eine Ausstellung als Sinnesreiz – ; eine ebenso bedeutende Rolle wird in diesem Cluster spielen, was er dort *getan* hat. Tim Ingold vergleicht das Durchschreiten einer Landschaft mit dem

2 Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2008; ders., *Zur Philosophie der Handlung*, Matthes & Seitz: Berlin 2011; Vgl auch: Anna Stetsenko, *Being-through-doing: Bakhtin and Vygotsky in dialogue*, in: *Cultural Studies in Science Education*, 2, Springer Press: New York 2007, S. 25-37.

Brownsche Bewegung oder random walk. (© Thomas Wochnik)



3 Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, Routledge: Oxon (UK) 2007.

8 Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, a.a.O.

4 Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003.

5 Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme, Grundriss einer allgemeinen Theorie* (4. Aufl.), Suhrkamp: Frankfurt am Main 1991, S.148-153 sowie: Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press: Oxford 2005, S. 43-86.

6 Vgl. Peter Greenaway, *Nightwatching: Nightwatching. A View of Rembrandt's the Night Watch*, Veenman Publishers: Rotterdam 2006.

7 Vgl. Michail M. Bachtin, *Zur Philosophie der Handlung*, a.a.O.

Zeichnen auf Papier.³ Man denke sich den Raum der Installation als leeres Blatt, die Geste des Ganges folglich als darin eingezeichnete Skizze. Deren Linien durch den überall mit sich selbst identischen Raum zeichnen nicht mehr gegebene Strukturen nach, sondern zeichnen sich selbst in den Raum ein, signieren ihn geradezu.

Ein jeder Gang – wie jede Skizze – ist einzigartig und selbst von demselben Zeichner nicht exakt wiederholbar. Die hier vollzogene Signatur aber ist weitgehend autorlos: nicht *jemand* signiert den leeren Raum voluntaristisch.⁴ Vielmehr schreibt sich hier alles im Chronotop Wirkende und Interferierende als eine Art Interferenzmuster, Moiré der Überlagerungen ein. Ist diese Signatur auch nicht in ihren Ursachen aufschlüsselbar, so ist sie doch ein beobachtbares Manifest der Situation, sie ist ihre Emergenz. In der Handlung wirkende Kräfte bleiben unbestimmbar.⁵

In dem überall mit sich selbst identischen Raum verwischt der Bezugsort zum Ganzen nicht nur entlang eines Pfades, er wird potenziell raumfüllend. Jeder getätigte Schritt und sein jeweiliges Cluster, jeder spezifische Weg und sein Prozess tragen stets die Möglichkeit einer unendlichen Menge von Alternativen in sich; jeder Punkt im Raum ist ein potenzieller Bezugsort zum Immerselben und die Menge ihrer Verknüpfungen unendlich. Ergodik, ein totaler Kollaps von Raum- und Zeitdimension, ist die Folge: Wie zuvor Objekte zu Ereignissen wurden, werden hier Standpunkte und Wegabschnitte zu Zuständen des Immerselben. Auf dem Zeitstrahl des Ganges übernehmen Manöver die strukturelle Rolle der Objekte einer traditionellen Ausstellung. Zwischen den Manövern entstehen wieder Übergangsräume, jedoch mit dem kontingenten Erfahrungsprozess als Referenzsystem.

ПОСТУПОК

Wer es gewohnt ist, den Strömungen enger Bäche zu folgen, fühlt sich in Klanginstallationen möglicherweise aufs offene Meer hinausgeschleudert, dessen Horizont keinerlei Anhaltspunkt zur Navigation zu bieten scheint. Die Handlungsoptionen sind ungewiss – einem Deuten der Kunst, wie man es bei Peter Greenaway⁶ oder in der Schule gelernt hat, fehlt ein entsprechendes Objekt. Michail Bachtin verwendet den in der russischen Theorie unüblichen Begriff des »Postupok« [поступок], welcher die Grundlage seiner Handlungstheorie⁷ bildet und ins Deutsche in der Regel mit Handlung, Tat oder Akt übersetzt wird. Etymologisch geht der Begriff auf den Postup zurück, den, wörtlich, Schritt vorwärts

oder Nachschritt. Im Sprachgebrauch wird mit dem Begriff ein Engagement bis hin zur Selbstaufgabe gemeint – ähnlich einem, wenn man so will, Schritt vorwärts, entgegen allem Widerstand, wie die Thermodynamik den Begriff der Arbeit nur dann anerkennt, wenn der wirkenden Kraft eine andere entgegenwirkt. Solches Tun beschreibt die Rolle des Akteurs in Bachtins *Chronotop*⁸ – wer sich auf hohe See hinausgeschleudert meint, denke sich ein Schiff und ernenne sich zum Kapitän. Dies solle jedoch nicht geschehen, um die Situation durch totale Subjektivierung zu kontrollieren. Eben diese Kontrolle führte allzu schnell wieder aus der Installation heraus. Das fragile Kräftekonglomerat würde unterdrückt. Die Welt, so Bachtin, ist nicht als gegebene zu verstehen, die man nur an- und mitzunehmen bräuchte. Sie sei *aufgegeben*, als zu erfüllende, hervorzubringende und vor allem zu verantwortende Aufgabe.

Der mikrozeitlichen Stochastik steht hier eine makrozeitliche Aleatorik gegenüber – der Raum als Partitur mit Wahlmöglichkeiten, der Besucher als ihr Interpret. Um diese Verantwortung wahrnehmen zu können, kommt man nicht umhin, sich auf seine Umwelt einzustimmen, ihr im Modus einer gewissen Sinnlichkeit zu begegnen. Handlung kann hier also bedeuten, entgegen den Automatismen des Umgangs mit Kunst und der Welt selbst fragil zu werden, sich den Strömungen zu überlassen, den zittrigen Gang sich einzeichnen und das Cluster klingen und ausklingen zu lassen. ■