

# Demokratisierung der klingenden Kunst

**K**unst reagiert auf die Verhältnisse und Themen ihrer Zeit – subjektiv, gleichzeitig aber auch durch Authentizität auf eine Art allgemeingültig – und gestaltet sie idealerweise durch ihre Wirkung auf die Menschen mit. Das gilt auch und besonders für die Zeitkünste, mein Thema hier ist eine aktuelle Entwicklung der klingenden Kunst. Den Terminus »Klingende Kunst« möchte ich analog zum Begriff »Bildende Kunst« als nach allen Seiten offenen Überbegriff vorschlagen für jene zeitgenössischen Künste, die besonders Klang einsetzen, um sich auszudrücken. So scheint es einfacher, die große Vielfalt unterschiedlicher Formate, die sich mittlerweile herausgebildet haben und immer wieder neu entwickeln, in ihrer Verwandtschaft zu erfassen, zu vergleichen und auf bestimmte Aspekte hin zu untersuchen.

Im folgenden Text soll es hauptsächlich um einen Strang der aktuellen Entwicklung gehen, der sich als ein Prozess der Demokratisierung darstellt. Das auslösende Moment dazu war ein Künstlergespräch anlässlich meiner Klangkunst-Ausstellung *Soundscape No.11* im Kunsthaus Wiesbaden, bei dem ich nach längerer Zeit wieder einmal systematisch die jüngste Entwicklung meiner eigenen Arbeit als Komponist und Klangkünstler reflektiert und diskutiert habe. So entstand eine Art Gesamtschau der Werke – die ich hier weiterführen und auch im Kontext bestimmter gesellschaftlicher Entwicklungen betrachten möchte.

## Multiple Rezeptionsformen

Es scheint sich in meiner Arbeit und auch in der einiger KollegInnen, ein Prozess zunehmender Demokratisierung auf verschiedenen Ebenen abzuzeichnen. Eine wichtige Komponente dieses Prozesses ist die Entwicklung neuer multipler Rezeptionsformen von Kunst. Die Suche nach neuen Formaten gründet aktuell in aller Regel nicht nur auf der Attraktion des Neuen an sich, sondern ergibt sich meist logisch aus der jeweiligen Themenstellung und künstlerischen Zielsetzung des einzelnen Werkes. Dabei gibt es, anders als in anderen Zeiten, kein allgemeingültiges Paradigma. Die strikte Eingrenzung und der explizite Ausschluss bestimmter kompositorischer

26 Mittel der neuen Musik waren nach dem 2.

Weltkrieg bestimmt geschichtlich notwendig, sind aber in der heutigen Freiheit der Stilmittel globalisierter Pluralität obsolet. Hier empfiehlt sich eine Beschränkung der Mittel wohl eher ästhetisch, um nicht ins Beliebig abzugleiten. Aber auch hier nimmt ein Künstler immer irgendwie Stellung zu den Verhältnissen seiner Zeit. Bestreitet er dies ausdrücklich, ist gerade das auch eine zumindest gesellschaftspolitische Aussage.

Neben einer (kritischen) Reflexion der Welt sowie der Entdeckungsfreude und reinem ästhetischem Vergnügen gilt seit geraumer Zeit als weiteres *wichtiges Ziel* ernsthaft (also nicht aus kommerziellen Erwägungen) betriebener klingender Kunst die Beschäftigung mit der Wahrnehmung selbst. Dabei geht es um fundierte künstlerische Untersuchungen:

– der Sinne, zum Beispiel durch die Einbeziehung bislang unüblicher (Riechen, Schmecken, Fühlen) und/oder mehrerer Sinne gleichzeitig (multisensorial)

– des Raumes, zum Beispiel durch Installation, Lautsprecher-Orchester und Wandelkonzert

– der Umwelt, zum Beispiel durch site specific works, Soundwalks, Soundscape Composition

– der Zeit, zum Beispiel durch extreme Dauern oder Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi

– der eigenen sensorischen oder kognitiven Grenzen durch Komplexität, Tempo, Dynamik

– der eigenen Reaktions- und Gestaltungs-Fähigkeiten, hauptsächlich durch Interaktivität

Prinzipiell sollten wir als Ziele auch weiterhin das seit Bachs Zeiten mit »Erbauung« Bezeichnete und ja, auch geistreiche Unterhaltung als Faktoren gelten lassen. Denn auch das wertvollste Werk verhallt ungehört, wenn es nicht zumindest einige Elemente enthält, die ein Hörinteresse evozieren. Trotzdem sollte nach meiner Auffassung zeitgenössische klingende Kunst grundsätzlich so viel Widerständiges enthalten, dass sie nicht zur Steigerung der Kauflust, zur Agitation oder wie auch immer gearteter Manipulation benutzt werden kann.

## Geteilte Verantwortung

Die Entwicklung einer »Demokratisierung der Kunst« ist ein langer und vielschichtiger Prozess, dessen Wurzeln mindestens in die Anfänge des vorigen Jahrhunderts zurückreichen. Im Laufe dieses Prozesses wird zunehmend Demokratie entwickelt in allen denkbaren Verhältnissen von Schöpfer, Werk und Rezipient, die ja immer nicht nur Produktionsweisen, sondern zugleich auch strukturelle und emotionale Beziehungen und Interdependenzen darstellen. Diese Herangehensweise führt sowohl zu einer Umdeutung und Erweiterung

des traditionellen Werkbegriffs als auch zu neuen Modalitäten und Verfahrensweisen bei der Hervorbringung und Strukturierung des klingenden Materials und auch der Gesamtpräsentation/Inszenierung als Angebot künstlerischer Rezeption eines ästhetischen Ergebnisses. Es bedeutet vor allem, dass in heutiger klingender Kunst prinzipiell alle Beteiligten, inklusive des Publikums, mehr Gestaltungsmöglichkeiten besitzen und dafür auch mehr Verantwortung tragen als früher.

Die Rolle des *Komponisten*, seine Verantwortung und Funktion sind nicht nur regional und kulturell unterschiedlich definiert, sie unterlagen auch im Laufe der Geschichte verschiedensten Änderungen. Dabei ist die Rolle des Komponisten als gottgleichem Schöpfer und quasi diktatorischem »Maß aller Dinge« eigentlich erst seit der Spät-Romantik verbreitet. Diese Stellung hat sich vor allem in der Kunstmusik entwickelt und es scheint an der Zeit, diese Absolutheit und Mono-Direktionalität zu hinterfragen und die Aufgabe des Komponisten mehr in Richtung Erfinder, Ideengeber, Initiator oder federführender Begleiter der Evokation klingender Kunst weiterzuentwickeln. Dabei möchte ich den Anspruch des Komponisten als Urheber, auch im rechtlichen Sinne, keinesfalls angreifen. Es geht vor allem darum, die Qualifikationen und ganz persönlichen Qualitäten aller am Werk Beteiligten stärker zu würdigen und zur Steigerung des künstlerischen Ergebnisses/Prozesses konstruktiv einzubringen.

Alle an einer Aufführung Beteiligten haben sich im Idealfall ein Leben lang mit ihrem Spezialgebiet beschäftigt und die Kunst eines Komponisten besteht für mich darin, all diese Qualifikationen ständig lernend zu koordinieren und für ein bestmögliches ästhetisches Ergebnis in das von ihm erdachte und initiierte klingende Werk zu integrieren. Dazu muss er/sie die beteiligten Instrumentalisten, Bühnenbildner, Tänzer, Beleuchter, Tontechniker, sogar die Aufbauhelfer von der kompositorischen Gesamtidee begeistern, ihre das Detail betreffenden Ideen wertschätzen und ihre Motivation und Leistung optimieren, indem sie sich wertschöpfend persönlich einbringen können. Dieses Sich-Persönlich-Einbringen-Können sollte übrigens auch für das geschätzte Publikum gelten, das sich durch (auch wechselnde) Positionierung im Raum sowie durch eigene Gestaltung von Routen und Zeitmaßen (bei Installationen), durch Einlassen auf oder Einbringen in den Präsentationsprozess des Werkes (im Konzert), durch eigene Aktionen und Gestaltung klingender Ereignisse (bei Gruppenprozessen oder interaktiven Arbeiten) oder zumindest durch die Beteiligung

am künstlerischen Diskurs im begleitenden Gespräch aktiv beteiligen kann und soll.

Die Idee der Demokratisierung bedeutet ebenfalls tief greifende Veränderungen im Verhältnis zwischen *Komponist und Interpret* und damit auch eine andere Verteilung der Verantwortlichkeiten. Idee und Konzept des neuen Werks kommt vom Komponisten, der natürlich weiterhin möglichst gut die Möglichkeiten des Instrumentes kennen soll. Es geht aber nicht mehr darum, die vom Komponisten so genau wie möglich ausformulierte und fixierte Idee »nur« akribisch auszuführen. Der Musiker soll in den vom Komponisten initiierten Prozess der Entstehung eines Werks möglichst viel von seinem spezifischen Können und Wissen sowie von seiner auch emotionalen Individualität authentisch mit einbringen. Deshalb sollten wir ihn, Dieter Schnebel folgend, auch nicht mehr Interpret, sondern »Aufführender« nennen.

Diesem gewandelten »Anforderungsprofil« muss dann auch die Art und Weise der *Notation* Rechnung tragen. So entstehen offenere Formen, die in vielerlei Hinsicht sogar exakter sind als die traditionelle Notation, zum Beispiel wenn es um einen musikalischen Gestus oder auch eine emotionale Haltung geht. Solche Formen entwickelten sich seit den 1960er Jahren zum Beispiel zu grafischer Notation (oft auch in Verbindung mit ausnotierten Passagen) in unterschiedlichsten Ausprägungen weiter.

Die Vorgaben können heute auch nur aus bestimmten Materialien und Strukturen bestehen oder die Inszenierung bestimmter Aufführungs- und/oder Rezeptions-Situationen sein, oft unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den besonderen Ort der Aufführung, in Soundscape composition sogar unter Einbeziehung der dort »natürlicherweise« vorkommenden Umweltklänge. Ebenso ist es möglich, flexibler Strukturen oder Formverläufe vorzugeben, deren Auswahl oder Entwicklung sich an außermusikalischen Parametern oder Ereignissen orientiert oder auch aus einem rein verbalen Input bestehen, der zum Beispiel psychologisch oder mental in die Werkidee einstimmt und/oder auch bestimmte Bedingungen der Ausführung definiert.

Dies alles fordert und stärkt in jedem Fall die Verantwortung und *Autonomie des Aufführenden*, erfordert aber auch neue *Qualitäten des Komponisten*. Die intellektuelle und ästhetische Durchdringung des initiierten Werks ist bei demokratisierter Kunst mindestens genauso hoch wie beim Versuch der vollständigen Determination. Hier geht es darum, sich auf die möglichen Eigenheiten der Interpreten, des Raumes und der gesamten Aufführungsbedingungen einzulassen, möglichst viele wahrscheinliche

Varianten der Entwicklung des Werks zu berücksichtigen und gleichzeitig einen starken »roten Faden« zu kreieren, der garantiert, dass bei größtmöglicher Authentizität der Aufführenden ein wiedererkennbares und gültiges Werk entsteht. Last not least ermöglichen solche neuen musikalischen Formen auch die gezielte Einbeziehung von Chaoskomponenten als (gradueller) Kontrast zur hörbaren Struktur. Dies alles impliziert andere Definitionen von Begriffen wie Werktreue und Genauigkeit.



**1:1 Minutenstück (2013):** Die Harfenistin wählt nach außermusikalischen Parametern passend zum Zuhörer (hier das Kind) den Tonvorrat, bestimmte Klangbewegungen, Artikulationen sowie rhythmische und dynamische Strukturen als Vorlage, so dass jede/r BesucherIn ein eigenes Ein-Minuten-Stück gespielt bekommt.

**Textur, filigran (2016)** Personalisierung einer grafischen Partitur: die MusikerInnen legen vor der ersten Probe gemeinsam die Stimmverteilung fest und markieren ihre Stimmen und Ereignissen farblich.

Auch das *Verhältnis des Aufführenden zum Werk* birgt also neue Anforderungen, Verantwortlichkeiten aber auch Gestaltungsmöglichkeiten und Freiheiten. Das gilt auch für das *Verhältnis der Aufführenden untereinander*. Nach wie vor soll ein Ensemble schlüssig und werkdienlich miteinander interagieren. Dies kann aber anstatt durch akribische Determination des Komponisten, der das Ensemble zu einem funktionierenden Multi-Instrument macht, auch durch einen Gruppenprozess geschehen. Hier kann sich im Idealfall die Summe der Einzelkompetenzen der Aufführenden nochmals potenzieren.

Ebenso verändert sich das Verhältnis zwischen *Werk und Publikum*. Schon in bestimmten

Werken der 1960er und frühen 1970er Jahren durch Vinko Globokar, Dieter Schnebel, Hans Wüthrich oder meinen Lehrer Erhard Karkoschka bekam das Publikum eine aktivere Rolle. Spätestens seit der Entdeckung und Einführung der Interaktivität in der Medienkunst in den späten 1970er/ frühen 1980er Jahren soll und muss der Rezipient (als Gruppe oder individuell) sogar Eigeninitiative entwickeln (siehe Abb. rechts oben).

Bei bestimmten Werken ist die Aktivität der Hörenden in Interaktion mit dem Werk sogar essenziell, weil er selbst zum Spieler wird, ohne dessen Aktion nichts passiert. In den Diskussionen mit den KünstlerkollegInnen in den 1990er Jahren im ZKM Karlsruhe zum Beispiel war es immer wieder Thema, wie viel der Rezipient selbst zu einem Werk beitragen muss, wie man ihn am besten dazu einlädt und ihm außerdem die nötige Kompetenz vermittelt, um selbst interessante Ergebnisse erzielen zu können. Mein Beitrag dazu war unter anderem, neue Instrumente zu entwickeln (s. auch die *KlangWeltKarte* 1997)

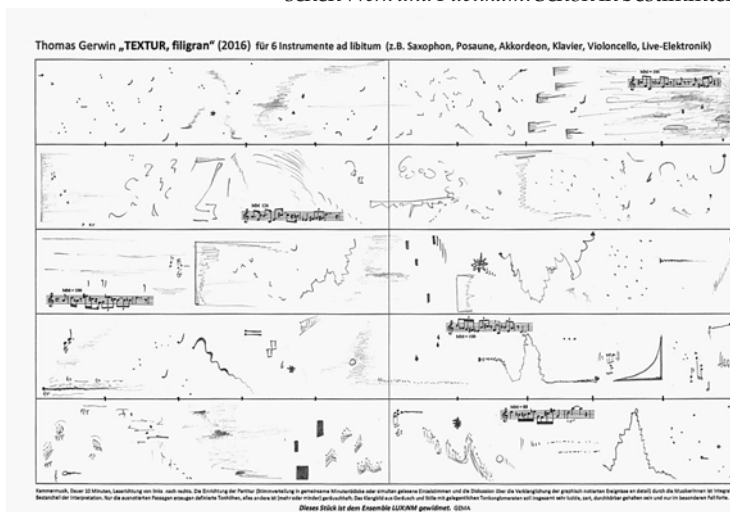
Die gestalterische Eigeninitiative kann aber auch darin bestehen, dass sich das Publikum aktiv positioniert beziehungsweise eigene Zeitmaße oder Raum»choreografien« (er)findet. Diese Art von Arbeiten möchte ich »situativ« nennen (siehe Abb. rechts Mitte).

In diesem Falle gibt es keinen »Hot spot« als optimalen Rezeptionsort mehr, sondern jeder Platz im Raumkonzert vermittelt andere Aspekte, ist aber prinzipiell ästhetisch gleichwertig.

## Klanggestalt

Die Demokratisierung hat auch Auswirkungen auf die Formation der Töne und Klänge im Werk selbst. Interessant finde ich hier besonders das Spiel mit verschiedenen Graden der Determination zwischen festgelegter Organisation durch den Komponisten/Klangkünstler und der Initiierung verschiedener Prozesse zur Selbstorganisation der klingenden Komponenten des Stückes. Diese werden dann nicht nur als kompositorisches Material, sondern als eigene Wesenheiten betrachtet, die der Komponist behandelt wie ein Regisseur seine Schauspieler, um jeden an den richtigen Platz zu stellen und zu Höchstleistungen zu führen. Auch erhält Chaos, sinnvoll und wohldosiert als Kontrast zu Form eingesetzt, eine neue Bedeutung, die die Frage nach Gestalt und Hintergrund neu zu stellen ermöglicht.

Last not least wird das *Verhältnis des musikalischen Klangs und des Raums seines Erklingens* neu hinterfragt. Der Raum gilt nicht mehr nur als Kulisse und Bühne des an sich autono-



men Klangs. Der Klangraum wird einerseits selbst zum Instrument, der entscheidenden Einfluss auf die Klangqualitäten nimmt, zum anderen wird die Choreografie des Klangs im Raum selbst zum musikalischen Bedeutungsträger. Dies ist zum Beispiel der Fall bei der Spatialisierung des Klangs in einem Lautsprecher-Orchester, bei Konzerten mit eigens komponierten Raumbewegung der Musiker und auch bei Wandelkonzerten, bei denen sich teilweise Klang und auch Publikum bewegen (siehe Abb. rechte Spalte unten).

Der aus der Bewegung der akustischen Ökologie entwickelte Soundwalk, der die sich frei ereignende Musik inszeniert, bildet da nochmals einen eigenen Entwicklungsstrang der Entwicklung.



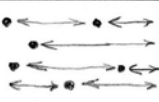

## Resumee

Die hier geschilderte Entwicklung einer Demokratisierung der klingenden Kunst ist natürlich nicht nur in meiner eigenen künstlerischen Arbeit zu finden, sondern hat einige wichtige Wegbereiter, Weggefährten und Nachfolger. Interessant ist für mich heute besonders der sich daraus ergebende Paradigmenwechsel, der sich aber als logischer Bestandteil der Musikgeschichte und nicht als Bruch mit ihr begreift. Die Dichotomie von Zeitverortung im historischen Wandel und Allgemeingültigkeit durch Authentizität und künstlerische Überhöhung, gilt nach wie vor als essenziell wichtig.

Die zu beobachtenden Demokratisierungsprozesse in aktueller Kunst können, zusätzlich zu ihrem ästhetischen Wert, auch als eine Art Gegenentwurf zu persönlichen wie gesellschaftlichen Egoismen gelten. Dies wird besonders wichtig in einer Zeit, in der politisch gerade wieder an einigen Orten versucht wird, neue Diktaturen zu errichten und vielerorts extreme Positionen und Gewaltbereitschaft politische Gemeinschaften beherrschen oder Gesellschaften spalten. Hier birgt die zeitgenössische klingende Kunst die Vision einer Gegenbewegung durch Demokratisierung – und kann dazu beitragen, die Idee prinzipieller Gleichberechtigung und gemeinsamer Verantwortung insgesamt zu fördern.

Nota bene: Wegen der besseren Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen meist die männliche Form verwendet, ohne diese geschlechtsspezifisch zu meinen. ■



5.		Die Farbgruppe dehnt sich( wie das Universum) in alle Richtungen gleichzeitig aus und ballt sich wieder zusammen. Diese Bewegung mehrfach und zyklisch ausführen.
6.		Die Farbgruppe trennt sich, alle laufen in Schlangenlinien durcheinander. Dann findet sich die Gruppe an einem anderen Ort wieder kompakt zusammen. !! Vorher bestimmen, wer die Richtung angibt.
7.		Die Farbgruppe bildet gerade Linien aus, die sich (parallel) im gleichen Tempo gegeneinander hin- und her bewegen.
8.		Die Farbgruppe dreht sich langsam im Uhrzeigersinn um eine fiktive Achse in der Mitte der Gruppe. Damit ein gleichmäßiges Tempo entsteht, müssen die äußeren Akteure schneller sein als die inneren.

**oben:** *Fühlklavier* (2012). Dieses interaktive Musique-concrète-Instrument bietet Klänge an, die sich jeweils diametral gegensätzlich zum taktilen Reiz der zuständigen Taste verhalten.  
**mitte:** *Soundscape No.11* (2017): begehbare Landschaft aus Klang und Duft. Je nach Position entstehen für den Hörer unterschiedliche Situationen und Musikstücke.  
**unten:** *Klangschwärme* (2013). Details aus dem Bewegungspart für vier Gruppen musikalischer Akteure.