

# Von Klangkunst zu Immersion

## Zur Findung und Entwicklung eines kunsthistorischen Begriffs

Barbara Barthelmes

Im Jahr 1985 bat mich Thüning Bräm, damals Präsident der KammerKunst Basel, vermittelt durch den Komponisten und Klangkünstler Walter Fähndrich, einen Text zum Thema »Musik und Raum« zu schreiben. Der Band mit dem gleichnamigen Titel erschien 1986 anlässlich des 50-jährigen Bestehens der KammerKunst Basel in der Schweiz in nicht allzu hoher Auflage, richtete sich eher an einen interessierten Insiderkreis, umkreiste das Thema von sehr unterschiedlichen Positionen der Musikforschung aus, »repräsentierte selbst einen inneren Denkraum« und bewegte sich bewusst außerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses.

Mehr als zwei Jahrzehnte später haben Åsa Stjerna und Andreas Engström, der jetzt einer der neuen Redakteure der Positionen ist, Interesse daran gezeigt, den Text für die Veröffentlichung in einer schwedischen Anthologie über Klangkunst<sup>1</sup> zu übersetzen. Der Grund dafür war, so wurde mir erzählt, dass der Text zwar von Klangkunst handelt, aber der Begriff selbst nie genannt wird.

Seit den 1980er hat sich die Diskurs-Landschaft zum Thema Klangkunst ziemlich verändert. Nur zehn Jahre später sind neue Terminologien und wissenschaftliche Diskurse entstanden, die dieses Feld, das ich in meinem Artikel zu beschreiben versuchte, bearbeiten. Die Anfrage der sich neu formierten Positionen-Redaktion, ob ich nicht, ausgehend von diesem frühen Text, mich erneut und aus heutiger Perspektive mit diesem Themenfeld befassen wolle, bedeutete nicht nur einen

schon im Archiv abgelegten Text wieder hervorzuholen und sich zu vergegenwärtigen. Es bedeutete auch, sich gleich wieder bewusst von ihm zu entfremden, um den Zeitraum seither ins Blickfeld zu bekommen und die damalige Position zu erkennen und zu reflektieren. Also: Warum kommt der Begriff Klangkunst in diesem frühen Text nicht vor?

Diese künstlerische Praxis, die sich im Zwischenbereich von Musik, Bildender Kunst und Architektur bewegte, stellte damals eine terra incognita dar. Deshalb stand eine detaillierte Beschreibung des damals noch nicht so bekannten Phänomens an erster Stelle. Mein Interesse war, erst einmal die Befunde zu heben, das zu erfassen, was sich in dieser Kunst ereignet. Ich wählte drei Projekte aus, die Mitte der 80er Jahre in der damals noch geteilten Stadt Berlin realisiert wurden, deren Urheber sich in der Stadt aufhielten und die sich in ihren Ansätzen voneinander unterschieden: Die Arbeit *Entfernte Züge* des Amerikaners Bill Fontana, der seine Arbeiten *Sound sculptures* nannte, auf dem ehemaligen Gelände des Anhalter Bahnhofs, Bernhard Leitners *Ton-Raum* in der Technischen Universität Berlin und Rolf Julius' Klangenvironment, das er 1985 für das Festival Inventionen geschaffen hatte. Es war für diese Zeit durchaus symptomatisch, dass gerade in Berlin solche grenzüberschreitenden Projekte auf ein gesteigertes Interesse stießen, nicht nur seitens der fördernden Institutionen wie zum Beispiel das Berliner Künstlerprogramms des DAAD, die vermehrt

in diese Richtung arbeitende Künstler\*innen nach Berlin einluden, sondern auch Festivalveranstalter\*innen, ob institutionell oder frei agierend, nahmen sich dieser neuen künstlerischen Praxis an. In der Beschreibung und Darstellung hatte ich versucht, mich den Werken möglichst mit dersel-

ben herausgelöst und für diese neue Kunst in die Konstruktion einer anderen Geschichte, die der Emanzipation des Geräusches, eingebettet. Aber auch hier stand die phänomenologische Seite des Mediums Klang im Vordergrund und damit verbunden natürlich die Frage nach der Entste-

**In dem Bewusstsein, dass die genaue Beschreibung und Schilderung durchaus auch eine dokumentarische Funktion haben könnte, habe ich dabei meine eigene Wahrnehmung mitbeobachtet. Zu dieser Zeit stand ein entsprechendes Vokabular nicht zur Verfügung.**

ben Haltung und Akribie zu nähern, mit der man auch Musik analysiert oder den Aufriss einer Fassade fachgerecht in Worte übersetzt. In dem Bewusstsein, dass die genaue Beschreibung und Schilderung durchaus auch eine dokumentarische Funktion haben könnte, habe ich dabei meine eigene Wahrnehmung mitbeobachtet. Zu dieser Zeit stand ein entsprechendes Vokabular nicht zur Verfügung, auch war klar, dass weder Text, noch Bild oder beides zusammen der Realität dieser Projekte, die ja gerade durch das Erleben vor Ort bestimmt sind, entsprechen könnte.

\*

So wie die Beschreibung, auch als ein Protokoll der eigenen Wahrnehmung, möglichst nahe an die Sache selbst, nämlich an das künstlerische Tun heran wollte, so habe ich mich im nächsten Schritt von den drei Werken wieder entfernt, um begriffliche Leitplanken einzuziehen, um eine historische Verortung der damals jungen Klang-Raum-Kunst vorzunehmen. Eine solche Leitplanke war zum Beispiel der Begriff des Materials. Der allerdings wurde aus seiner kritisch-dialektischen Veranke-

lung und Diffusion des Klangs: Die Entwicklung der Musiktechnologie, die Erfindung neuer Instrumente, aber auch die Instrumentarisierung musikfremder Gegenstände, die die Generierung von neuem und anderem Klangmaterial ermöglichen. Dazu gehörte auch die neue Rolle des Lautsprechers – nämlich als Instrument zur Klang-Raum-Gestaltung eingesetzt zu werden. Historische Anker dieser Geschichte des Geräusches oder der Befreiung des musikalischen Materials waren einmal der musikalische Futurismus und natürlich auch John Cage, der überhaupt als ein flexibler historischer Bezugspunkt diente.

»Die hier vorgestellten Künstler sind der Ausgangspunkt, von dem in einem Vor und Zurück historische Verbindungen hergestellt werden. John Cage fungiert als flexibler geschichtlicher Ort, an dem sich immer wieder neue und bereits vorhandene Kunstströme sammeln, verdichten und als Impulse weitergegeben wurden.«<sup>2</sup>

Ein anderer Leitstrahl war die Kategorie des Raumes, zu der die Musik als genuine Zeitkunst seit dem späten 19. Jahrhundert in eine andere Beziehung getreten war. Damit war eine weitere allgemeine oder grundlegende Kategorie ange-

sprochen, die wie die der Zeit, auf der Ebene der Kunstphilosophie wie auf der künstlerischen Praxis, die Grenzlinien zwischen den Hoheitsgebieten der einzelnen Kunstgattungen bislang markieren ließ. Der *Spatial Turn* in der Musik, die Bedeutung der Technik, der Möglichkeiten der Klangspeicherung und Wiedergabe via Lautsprecher – heute sattsam bekannte Markierungspunkte, wenn es um Klangkunst und Klanginstallationen und ihre historische Verortung, ihre Genese und Charakteristik geht – wurden somit als ein Set gemeinsamer Nenner eingeführt, auf die sich alle konkreten Ausprägungen dieser neuen Kunst zurückführen ließen. Gerade der Rückgriff auf diese allgemeinen kategorialen Momente erschien mir sinnvoll, da sie offen genug schienen, um die Vielfalt der individuellen Phänomene abbildbar zu lassen.

»Angesichts der Mannigfaltigkeit all der für Augen und Ohren konzipierten Werke ... ist es unmöglich, einen differenzierten gemeinsamen Nenner zu finden. Elementar und einfach dagegen, wenn auch an sich noch nicht aussagekräftig, ist die Verbindung von Raum und Klang. In der Musik kann diese Beziehung von mehreren Seiten her sinnvoll artikuliert werden.«<sup>3</sup>

Und zum Schluss wurde noch die Parole von der Überführung der Kunst ins Leben, ein Theorem der Avantgarde, gestreift. Tatsächlich schien es so, dass durch diese Kunstpraxis der Spalt zwischen dem Werk und seinen Rezipienten, zwischen der Kunst und dem Leben überbrückt werden könnte, dadurch dass man dem Geräusch die Fenster geöffnet hatte, dieser sich in den öffentlichen Raum begeben hatte, dort intervenierte, ihn klankünstlerisch überformte und die Hörer\*in in das Klanggeschehen selbst hineinprojizierte.

»Wir sind uns heute der Möglichkeit bewußt geworden, die gesamte menschliche Umwelt zum

Kunstwerk zu gestalten, zu einer Lernmaschine, deren Zweck es ist, unsere Wahrnehmung auf ein Höchstmaß zu steigern und das alltägliche Lernen in einen Entdeckungsvorgang zu verwandeln.«<sup>4</sup>

\*

Diese am Ende des Textes gemachte Setzung war aus meiner heutigen Sicht leichtfertig oder gar naiv. War das wirklich ein originäres, von den Künstler\*innen selbst postuliertes Ziel bzw. ihren ästhetischen Konzepten inhärent? Oder war diese Setzung nicht vielmehr Teil der hermeneutischen Strategie dieser neuen künstlerischen Praxis den Avantgarde-Status zuzuschreiben, sie auszuzeichnen und »nach oben (oder nach vorne)« zu befördern? Hinzu kommt, dass sich dieser Eintritt der Kunst in das Leben auf eine ganz andere Weise vollzogen hat, als dies in der Formulierung des Avantgarde-Theorems gedacht war. Ist es nicht eine Errungenschaft dieser künstlerischen Praxis, dass mit ihr die Hörer\*innen auf sich selbst zurückgeworfen wurden, auf das Hören hören und nicht mehr nur reflexartig nach dem Was-liegt-dahinter zu fragen? Und sich stattdessen über das Wahrnehmen in dieser artifiziell gestalteten Situation, an einem bestimmten Ort, in einem vom Sound definierten Raum zu verorten, sich über das Medium Klang in Beziehung zur Welt zu setzen? Man kann sogar noch weiter gehen. Folgt man der These Jacques Attalis, formuliert in seinem Buch *Bruit*, dass die Musik quasi als Seismograph vorzeitige gesellschaftliche Veränderungen anzeigt, so kann die von Anfang an immanent immersive Qualität der Klangkunst auch als ein Modell der Sonifizierung fast aller Lebensbereiche angesehen werden, als Modell des »Ocean of Sound«, in dem wir uns tagtäglich bewegen, und den zu lesen, zu differenzieren und

sich darin zu orientieren, eine zunehmend wichtige Kompetenz darstellt. Der englische Begriff »Sound Art« scheint heute diesem erweiterten Gebiet, auf dem mit dem Medium Klang gearbeitet wird, mehr zu entsprechen. Als solcher ist er nicht deckungsgleich mit dem deutschen

Setzungen zu vermeiden. Das erklärt auch die gewisse Skepsis, die in diesem Text gegen diese Art Zuschreibung und Verallgemeinerung, die ja in der Natur des Gattungsbegriffs liegt, mit-schwingt. Nicht zuletzt durch die Auswahl eines Zitates aus *Das Medium ist die Massage* von Mar-

## Einerseits ein Phänomen möglichst nah an der künstlerischen Tätigkeit zu beschreiben und historisch zu verorten und andererseits dabei kategoriale Setzungen zu vermeiden.

Pendant »Klangkunst«. Klangkunst, so stellte sich heraus, erscheint hier nur als eine Unterart einer Praxis, für die das Medium Klang der Stoff ist, mit dem sie umgeht und es formt. Sound Art ist unspezifischer und unterscheidet nicht zwischen Kunst und Nicht-Kunst, umfasst Sound Design, Klangkunst, Theatermusiken, Filmmusiken, Radiokunst ebenso wie die unterschiedlichen Spielarten diverser elektronischer Musikkulturen u.v.a.m. Andreas Engström und Åsa Stjerna haben dazu eine ausführlich Analyse vorgelegt.<sup>5</sup>

De facto wurde aber in dem Text das thematisiert, was in der vorwiegend deutschsprachigen Musikwissenschaft mit dem Begriff Klangkunst als Klanginstallation und Klangskulptur belegt ist und seither als neue Gattung in den Kanon der musikalischen wie bildnerischen Gattungen eingeführt wurde. Gerade in der Konstruktion einer anderen Musik- und Kunstgeschichte anhand von Begriffen wie Material oder des Paradigmenwechsels im *Spatial Turn* wurden damals Gattungsmerkmale angesprochen ohne sie als solche auszusprechen. Gleichzeitig verdeutlicht der Text auch ein Dilemma auf, dem nicht so leicht zu entkommen ist, nämlich einerseits ein Phänomen möglichst nah an der künstlerischen Tätigkeit zu beschreiben und historisch zu verorten und andererseits dabei kategoriale

shall McLuhan und Quentin Fiore:

»Wir sind nicht mehr fähig, Stück für Stück, Schritt um Schritt lineare Abfolgen zu entwickeln, weil die augenblickliche Kommunikation dafür sorgt, daß sich gleichzeitig alle Umwelt- und Erfahrungsfaktoren im Zustand aktiver Wechselwirkung befinden.«<sup>6</sup>

In den darauffolgenden Jahren hat mich dann auch die Frage, ob die Klangkunst als Gattung beschrieben werden kann, immer wieder beschäftigt, aber eher, um dieser Skepsis nachzugeben und dieses Konstrukt kritisch zu hinterfragen.<sup>7</sup> Denn in der Formulierung allgemeiner Merkmale, in der Abstraktion von den konkreten einzelnen Werken liegt eine gewisse Festigkeit, an der sich die vielen individuellen Ausformungen permanent brechen. Und in dem Gattungskonstrukt steht das Werk im Zentrum und weniger die, die es machen bzw. deren Tätigkeit oder das »Hand-Werk« selbst. Zudem führt das konsequente Weiterdenken und Durchdeklinieren des Gattungsbegriffs weg von der künstlerischen Praxis und unweigerlich sowieso wieder zurück zur Beschreibung der jeweils individuellen Handschriften, zu den individuellen Gesten, die die Klangkünstler\*innen dem Medium Klang und Raum gegenüber einnehmen und mit denen sie sich von anderen und vor allem dem Regelkanon

der Gattung unterscheiden. Man denke hier nur an die unzähligen Analysen Mozartscher Symphonien, deren Grundtenor ist, die Abweichung von der Norm der Sonatenhauptsatzform, das Besondere, zu erfassen. Mein Interesse damals war und ist es auch heute, Methoden und begriffliche Werkzeuge zu generieren, mit denen man dem künstlerischen Tun selbst auf die Spur kommt. Dies macht, gerade bei einem künstlerischen Phänomen, das auf der Entgrenzung beruht und den Wahrnehmenden integriert, andere Strategien erforderlich. Solche, die zunächst quasi-ethnografisch beobachten, Informationen zusammentragen, ordnen, und nach einem Vokabular suchen, das die Gesten der Künstler\*innen beschreibbar und verallgemeinerbar macht.

Das Gattungskonstrukt hat auch eine politische Dimension, die nicht zu unterschätzen ist. Denn es definiert, wer sich innerhalb und wer sich außerhalb des Kanons befindet. Was Mitte der 80er Jahre für mich nicht erkennbar war, war die hegemoniale Kraft, die die Diskussion um die Klangkunst als Gattung zwischen Kunst, Wissenschaft und Publizistik entfalten würde. Sie hat zu ihrer Institutionalisierung und Akademisierung, und bei aller Skepsis, auch zu ihrer Entfaltung beigetragen. Heute gibt es zu diesem Thema weit greifende wissenschaftliche Forschung, Klangkunst wird an Hochschulen gelehrt und sie wird analog wie digital über Zeitschriften, Websites, Plattformen und Radiokanäle vermittelt und in einen öffentlichen Diskurs gebracht. Nicht zuletzt haben auch auf Klangkunst spezialisierte Kurator\*innen und Festivalleiter\*innen mit ihrer Arbeit zu mehr öffentlicher Präsenz von Klangkunst in Museen, Ausstellungshäusern, Festivals und im öffentlichen Raum geführt.

\*

»... wir docken an Bekanntes an und remixen es zu etwas Neuem und Einmaligem – immer wieder.«<sup>8</sup>

Wenn man aber Klangkunst oder Sound Art eher als ein interdisziplinäres Feld begreift, das fluide und durchlässig ist, in dem sich verschiedene Kunstsprachen zu gattungsähnlichen Formen amalgamieren können und sich auflösen, um neue und andere hybride Verbindungen einzugehen, so stellt sich das, was seit Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts bis heute in der Klangkunst getan hat, weniger als eine lineare Entwicklung dar als eine Verbreiterung und Verdichtung des Feldes. Und darin kann man erneut Künstler\*innen beobachten, die in dem Spannungsfeld von Ort (Innen-Außen), dem konkreten Raum (seiner Architektur, Akustik, Plastizität und Materialität, seiner Realität oder Virtualität), dem Klang, der spezifischen Wahrnehmungssituation und der Performativität der integrierten Rezipienten arbeiten ohne das mit dem Begriff Klangkunst zu belegen oder überhaupt auf die darum stattfindenden Debatten Bezug zu nehmen. So etwa im Bereich des Theaters, wo sich zum Beispiel in der Arbeit *Orfeo. Nach Claudio Monteverdi. Eine Sterbeübung* von Susanne Kennedy (zusammen mit dem Solistenensemble Kaleidoskop) die Tradition des Stationentheaters mit der Installation trifft. Oder man denke hier auch an die Arbeiten von Ersan Mondtag, die sich zwischen den Feldern Theater und Musik, Performance und Installation bewegen. Vergleichbares gilt auch für Sabrina Hölzers Arbeit *Now I Lay me Down – ein Hörerlebnis im lichtlosen Raum*, in der raumgreifende Skulptur und live agierende Musiker\*innen eine neue Verbindung eingehen. Und in Yakuta Makinos Installation *The Program*, die in der DAAD Galerie zu erleben war, sowohl eine Installation als auch eine extreme experimentelle Anordnung für nur eine\*n Besucher\*in. Es deutet sich aber an, dass

auch hier ein neuer Begriff auf dem Weg ist, die Sache zu verfestigen und zu promoten: *Immersion*.

1. Åsa Stjerna, Andreas Engström (Hrsg.). *Ljudkonst*, OEI editor, Stockholm 2019, S. 99–119
2. Barbara Barthelmes, »Musik und Raum – ein Konzept der Avantgarde«, in: *Musik und Raum*, hrsg. von Thüning Bräm, Basel 1986, S. 83–84
3. ebenda S. 86
4. ebenda S. 63
5. Andreas Engström, Åsa Stjerna. »Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art«, in: *Organised Sound* 14 (1), 2009, S. 1–18
6. Marshall McLuhan / Quentin Fiore. *Das Medium ist die Massage*, 1984, S. 68
7. Barbara Barthelmes. »Klangkunst – eine neue Gattung oder ein interdisziplinäres Feld?«, in *Klangforschung* 98, hrsg. von Jörg Stelkens und Hans G. Tillmann, Saarbrücken 1999, S. 117–127 und »Sound Art im musikwissenschaftlichen Diskurs«, in: *Sound Art zwischen Avantgarde und Popkultur*, hrsg. von Anne Thurmann-Jajkes, Sabine Breitsameter, Winfried Pauleit, Bremen 2006, S. 37–51
8. Invisible Playground

**Barbara Barthelmes** ist Musikwissenschaftlerin, arbeitet als Musikredakteurin bei den Berliner Festspielen.

# NOW!

## DAS FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK

### 23.10.-3.11.2019

## TRANSIT

ENSEMBLE MODERN  
 ARNOLD SCHÖNBERG  
 MICHAEL EDWARDS  
 WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN  
 ESSENER PHILHARMONIKER  
 MORTON FELDMAN  
 SWR SYMPHONIEORCHESTER  
 TITO CECCHERINI  
 SAED HADDAD  
 GÉRARD GRISEY  
 ENSEMBLE FOLKWANG MODERN  
 KARLHEINZ STOCKHAUSEN  
 HELMUT LACHENMANN  
 MATHIAS SPAHLINGER  
 SYLVAIN CAMBRELING  
 ENSEMBLE HAND WERK  
 JAGYEONG RYU  
 BRIAN FERNEYHOUGH  
 KARIN HAUSSMANN  
 LUDGER BRÜMMER  
 IANNIS XENAKIS  
 ENSEMBLE MUSIKFABRIK  
 REBECCA SAUNDERS  
 GYÖRGY KURTÁG  
 JUGENDZUPFORCHESTER NRW  
 ENNO POPPE  
 FOLKWANG KAMMERORCHESTER  
 LIZA FERSCHTMAN  
 SPLASH - PERKUSSION NRW  
 ROMAN PFEIFER  
 JACK QUARTET  
 FLORIAN ZWISSLER  
 DIRK REITH  
 SCHNEIDERS LADEN  
 JULIANE BANSE  
 TAMON YASHIMA  
 BRUNO MADERNA  
 BERNHARD HAAS  
 DAS ELEKTRONISCHE ORCHESTER  
 CHARLOTTENBURG

Die Philharmonie Essen richtet NOW! gemeinsam mit der Folkwang Universität der Künste, der Stiftung Zollverein, dem Landesmusikrat NRW und PACT Zollverein aus. Gefördert von der Kunststiftung NRW und der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung.

Das komplette Festivalprogramm mit allen Konzerten unter:  
[www.philharmonie-essen.de](http://www.philharmonie-essen.de)  
 Tickets T 02 01 81 22-200