

Barbara Barthelmes

Zwischen Akustik-Design und Environmental Art

Über den kanadischen Komponisten Robin Minard

Bei den Klanginstallationen Robin Minards und den ästhetischen Ideen, von denen sie getragen sind, handelt es sich um den Versuch, das Konzept einer »funktionalen Musik« im Kontext der uns umgebende Klang-Umwelt neu zu definieren. Das semantische Feld, das heute den Begriff »funktionale Musik« umgibt, ist sehr weit gefaßt und durch die Gegenposition zu den Begriffen »autonome« bzw. »absolute« Musik abgegrenzt. Musik kann vielfältige Funktionen annehmen, sie begleitet den Tanz, ist Bestandteil der Liturgie, dient der Unterhaltung, verhilft zu Ruhm und Prestige. In diesem Sinn erscheint ihre Funktion vor allem soziologisch motiviert. Ist eine bestimmte Wirkung intendiert, das Vergessenmachen von Anstrengung und Monotonie bei der Arbeit, die positive Einstimmung im Kaufhaus, die akustische Ummantelung bei der Imagebildung eines Produkts oder das kontextuelle Verweben mit Bildern im Film, definiert sich »funktionale« Musik im Hinblick auf die Aktivierung unseres psychischen Apparates. Doch auch Musik, die ihrer eigenen Logik folgt, die sich durch sich selbst begründet, nicht an einen äußeren Zweck gebunden ist, die den Anspruch erhebt, ein in sich geschlossenes Kunstwerk zu sein, kurz die autonom ist, weckt Emotionen, Befindlichkeiten bzw. kann in diesem Sinne wirksam sein und ge- oder mißbraucht werden. So unscharf sich bisweilen die Konturen zwischen Autonomie und Funktionalität auch abzeichnen, wird doch der freien, sich selbst genügenden Musik der Rang des Kunstwerks zugesprochen und der eher dienenden Musik die Anpassung ans Alltagsgeschäft vorgeworfen.

Das, was an Minards Arbeiten als funktionaler Aspekt aufscheint, weist zunächst auf eine Leerstelle, die bei der Planung und Gestaltung unserer architektonischen, insbesondere urbanen Umwelt, außer acht gelassen wurde. »Mit Ausnahme bestimmter Räume, die speziell zum Hören entworfen und gebaut worden sind – Konzerthallen, Theater, einige Konferenzräume – ist das Ohr selten ein Faktor, der wirklich in Betracht gezogen wird« (S. 15). Die nie enden wollende und sich überall ausbreitende allgegenwärtige Beschallung, das akustische Netzwerk von Walkman, Muzak, Industrie- und Verkehrslärm, das sich in öffentlichen Gebäuden, auf Plätzen, in unter- oder überirdischen Verkehrswegen mehr und mehr ausbreitet und dem sich zu entziehen dem Menschen kaum mehr möglich ist, diese Bestandsaufnahme motiviert Minards Schaffen als Komponist. Aus der Kritik an diesen Zuständen, an der Tatsache, daß die bereits vorhandenen akustischen Gegebenheiten und die möglichen akustischen Auswirkungen auf die Klang-Umwelt bei Veränderung einer architektonischen Konfiguration nicht Bestandteil der Stadt- und Bauplanungen sind,

betont er die Notwendigkeit einer bewußten akustischen Gestaltung öffentlicher Räume nach ganz bestimmten Kriterien. Durch diese, fast möchte man sagen, klangökologischen Sicht gewinnt das ästhetische Programm einer *musique d'ameublement*, wie es Erik Satie bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts dem an die Starre der Konzertsäle gewöhnten Publikum entgegengesetzt hat, für Minards künstlerische Arbeit neue Bedeutung: »Man muß trotzdem versuchen, eine *musique d'ameublement* zu realisieren, d.h. eine Musik, die Teil der Geräusche der Umgebung ist, die sie einkalkuliert ... Eine solche Musik soll einer Notwendigkeit gehorchen.« (Satie, zit. n. Minard S. 9)

Diese hier ausgedrückte Forderung hat er sich in seinen Klanginstallationen zu eigen gemacht und sich damit zugleich einer musikalischen Form zugewandt, die, indem sie sich auf die Flüchtigkeit einer akustischen Umgebung einläßt, in ihrem Wesen ephemer ist. Seine Installationen gehorchen der Notwendigkeit, die in der physischen und psychischen Belastung des Menschen durch die akustische Umwelt, durch Lärm und Dauerbeschallung liegt. Musik, die Teil der Geräusche der Umgebung ist, sie sogar in ihre Gestaltung mit einbezieht, soll die Funktion haben, den hörenden Menschen zu entlasten und ihm neue Dimensionen der Raum- und Klangwahrnehmung der Orte zu eröffnen, in denen er lebt. So paradox es klingen mag: *Sound Environments* sollen inmitten der Fülle von akustischen Reizen Refugien der Stille schaffen, Räume akustisch angenehmer gestalten und die Wahrnehmung auf die klanglichen Qualitäten der Architektur und umgekehrt auf die architektonischen sprich räumlichen Qualitäten von Klang lenken. In diesem Konzept ist dem Künstler seine gesellschaftliche Funktion wiedergegeben, aber weder als »agent provocateur«, noch als einsamer von der Gesellschaft isoliert Schaffender, der im dialektischen Prozeß von Tradition und Fortschritt die Entwicklung des musikalischen Materials vorantreibt. Sein Werk, wenn man überhaupt noch von einem Kunstwerk im traditionellen Sinne sprechen kann, bemißt sich an der ästhetischen Artikulation des Nutzens: »Wir müssen eine Kunst schaffen, die ihre Umgebung in die Überlegung mit einbezieht, die mit dem Raum, in den sie eindringt, eine Beziehung eingeht und einen Dialog aufnimmt. Es ist auch Aufgabe des Künstlers, sich der Bedürfnisse der Menschen, für die sein Werk gedacht ist, bewußt zu werden und positive Aktionen durchzusetzen. Wir müssen gewisse traditionelle Grenzen zwischen dem Komponisten, dem bildenden Künstler, dem Architekten und dem Akustiker überschreiten; und wir sollten uns – um zu einer neuen Sichtweise zu gelangen – vom Raum zu einer neuen Definition künstlerischen Schaffens anregen lassen.« (S.21)

Dieser hier angesprochene Rollentausch oder die Vernetzung unterschiedlicher Professionen führt dazu, in einem Raum nicht nur das architektonische Gebilde zu sehen, nicht nur seine Funktion als Platz, Bahnhof, etc zu interpretieren, sondern ihn in bezug auf seine akustischen, klanglichen Qualitäten genauerer Betrachtung zu unterziehen. Die Perspektive des Komponisten oder des Akustikers auf öffentliche Räume, beispielsweise auf U-Bahn-Anlagen, läßt die Schächte wie überdimensionale Röhren erscheinen. Erst dann wird deutlich, daß der Beton und die Verkleidung mit Kacheln die Schallwellen, die die ab- und anfahrenen Züge verursachen, verstärken und so gut wie gar nicht absorbieren. Sie dringen so als akustische Belastung an das menschliche Ohr, das sich nicht wie der Sehsinn vor Überlastung schützen kann. Aufgrund dieser Sichtweise fängt der kompositorische Prozeß nicht erst beim Aufschreiben der Noten an, sondern bereits bei der Analyse des Raumes, der

akustisch gestaltet werden soll, die Bestimmung seiner Eigenfrequenz, der Materialien, aus denen er besteht und des akustischen Kontextes, in dem er eingebunden ist. Auch arbeitet Minard mit dem Wissen über die Funktionsweise unserer Ton- und Klangwahrnehmung. Er bezieht sich hier auf eine grundlegende synästhetische Fähigkeit des Menschen, die sich u.a. im Erleben von Tonräumen manifestiert. Die Skala von hohen und tiefen Tönen ortet nicht nur die horizontale Dimension dieses eher virtuellen Tonraums. An die Tonhöhe ist die Assoziation von Helligkeit gebunden. Hohe Töne werden heller empfunden, tiefe dunkler. Sind Tonhöhe und Lautstärke gekoppelt, kann sich der Eindruck eines Volumens oder einer Masse eines Tones oder Klanges einstellen. Die Horizontale konstituiert sich im Fortschreiten der Zeit, in der Aufeinanderfolge der Klangereignisse. Was die Tiefendimension betrifft, die Bestimmung von Nähe oder Ferne eines Ereignisses, so vermischt sich hier das Tonerleben mit der Deutung des physikalischen Raumeindrucks. So wie zuvor die Architektur von ihrer akustischen, klanglichen Seite her interpretiert wurde, wechselt Minard hier die Perspektive in bezug auf die musikalischen Parameter. Tonhöhe, Tondauer und Intensität sind vom wahrnehmenden, sich im Raum bewegendem Menschen her gedacht und im Hinblick auf eine räumliche Wahrnehmung von Klang bzw. klangliche Wahrnehmung des Raumes definiert und nicht als Bausteine für eine im traditionellen Sinn auf Erzählungen angelegte Musik.

Robin Minard hat zwei verschiedene Strategien entwickelt, um Räume zu komponieren, die mit der architektonischen wie akustischen Umgebung in einen Dialog treten: »Konditionierung« und »Artikulation«. Das Verfahren der »Konditionierung« besteht, so Robin Minard, in einem Prozeß, der mit dem des Ausleuchtens, des farbigen Auskleidens eines Raumes vergleichbar ist. Er spricht vom »colouring of space« und meint die Errichtung einer klanglichen Innenarchitektur, die dem Raum, unabhängig von seiner tatsächlichen architektonischen Gestalt, bestimmte raum-modulierende Qualitäten verleiht wie Licht und Schatten, Hell-Dunkel-Kontrast oder eine einheitliche klangliche Innenhaut. Wenn auch ein konditionierter, im übertragenen Sinn wie ein Musikinstrument eingestimmter Raum, sich vorwiegend durch einen statischen, homogenen klanglichen Zustand auszeichnet, so sind doch Verwandlungen oder Entwicklungen möglich, so wie sich auch mit den Tageszeiten der Einfall und die Farbe des Lichts ändert.

Die Installation *Music for Environmental Sound Diffusion* von 1984 beschreibt Robin Minard selbst als ein Beispiel für die Raum-Konditionierung. Der Ort dieser Klanginstallation war die Galerie Tangente in Montreal, eine große Passage, die zwischen Konzerthalle und Büroräumen vermittelt, und ihrer Bezeichnung entsprechend als architektonisches Bindeglied einen Durchgang, auch in akustischer Hinsicht darstellt. »Das Ziel der »Music for Environmental Sound Diffusion« war, einen möglichst vollkommen einheitlichen und kontinuierlich räumlichen Effekt zu schaffen« (S.39), das heißt in diesem Fall einen Raum im Raum, eine Art räumliches Vakuum, einen akustischen Zwischenbereich, der die Passage als solche ins Blick- und Hörfeld rückt und sie gleichzeitig von ihrem flüchtigen akustischen Leben isoliert. Dies erreichte er, indem er zehn Lautsprecher in gleichen Abständen an der Decke befestigte, die eine gleichmäßige Klangsicht im oberen Bereich des Raumes schufen. Mit diesem Klang vermengten sich niedrigere Frequenzen, die durch zwei am Boden unter hölzernen Resonatoren verborgenen Lautsprechern ausgestrahlt

wurden. Sie hatten die Funktion, »den Tönen eine warme akustische Farbe zu geben und dem Hörer unmittelbar zu helfen, in einen quasi-statischen Klangzustand einzutauchen« (S.39). Entscheidend für die mit der Konditionierung verbundene Intention, einen Raum uniform, gleichmäßig klanglich einzufärben, ist neben der Dimension der Tonhöhe die dafür erforderliche Intensität, »die den Raum gänzlich füllt und gleichsam 'einfärbt', ohne den Effekt dieser Einfärbung bzw. Erhellung zu überschreiten« (S.41). Von der Wahl der Frequenzen und der Lautstärke hängt es auch ab, ob durch die klangliche Konditionierung eines Raumes bereits vorhandene Geräusche überdecken bzw. maskieren können. Die Ausnutzung der maskierenden Effekte von Klängen ist für Minard ein weiterer Weg, seine ästhetischen Vorstellungen einer am Ohr des Menschen ausgerichteten Umgebungsmusik zu verwirklichen.

Bei der »Artikulation« eines Raumes, der zweiten von ihm entwickelten Strategie, handelt es sich um das Hinzufügen der der Architektur fehlenden Dimension, der Zeit oder umgekehrt formuliert, um die Verräumlichung von Klang. Durch Bewegung von Klängen wird der Raum artikuliert, klangmoduliert, gleichsam klangplastisch ausgestaltet oder ornamental verziert. Es können sich unterschiedliche Regionen bilden oder Raumpunkte Klangverdichtungen herauskristallisieren. Dieses Verfahren, wie auch das der Konditionierung, ist nur auf der Grundlage der elektroakustischen Musik denkbar. Sie ermöglicht nicht nur die für die Entwicklung eines Raumes notwendige Ausstrahlung kontinuierlicher Klänge, statischer Klangtexturen oder für die plastischen Qualitäten eines Klanges erforderlichen Modulationen seiner Farbe. Mit Hilfe eines Lautsprechersystems können Klänge durch den Raum bewegt, neue künstliche Klang-Architekturen erschaffen werden. Gerade die exakte Bestimmbarkeit der Klangemission und die Regelung ihrer zeitlichen Abfolge rechnet mit dem Rezipienten, mit dem Vermögen des menschlichen Ohres, Klänge zu lokalisieren. Für die subjektiv empfundene Räumlichkeit eines Ortes sind die Reflexion der Frequenzen und der Nachhall mit verantwortlich. Die Lokalisierung von Klangereignissen im Raum hängt beim Richtungshören davon ab, mit welcher zeitlichen Differenz der Schall auf die beiden Ohren trifft. Bei hohen Frequenzen ist die Lautstärke ein zusätzlicher Faktor, der die Ortung erleichtert. Auch die Klangfarbe, der spektrale Gehalt eines Klangmaterials spielt bei der räumlichen Lokalisation eine Rolle. Die psychologischen Grundlagen der räumlichen Tonwahrnehmung und die Leistungsfähigkeit des Gehörs bestimmen die musikalischen Parameter im Sinne der Konzeption einer »Umgebungs-Kunst« neu. Die Klanginstallation *Stationen*, die im Sommer 1992 im Glockenturm der Parochialkirche in Berlin eingerichtet war, zeigte nicht nur, wie ein ganz bestimmter architektonischer Innenraum klangplastisch artikuliert werden kann; in ihr war der Dialog, die Interaktion zwischen akustischer Umwelt und Architektur auf besondere Weise gelungen.

Außen am Glockenturm waren Mikrophone angebracht, die die Geräusche der Umgebung um die Parochialkirche aufnahmen. Bevor diese akustischen Signale über Lautsprecher in das Treppenhaus und den Läuerraum des Glockenturms übertragen wurde, unterlagen sie einem zweifachen Verarbeitungsprozess. Zunächst wurden sie gefiltert, auf hohe Frequenzen beschränkt und in ihrer Intensität moduliert. Sie färbten somit den Raum ein. Veränderten sich die Geräusche außen, wandelte sich auch der Klang innen. Zusätzlich wurden die Außengeräusche von einem Computer in Realzeit einer Spektralanalyse unterzogen, über die wiederum ein synthetischer Obertonakkord gesteuert wurde, der sich mit den gefilterten, in der Lautstärke leise

gehaltenen Klängen von außen, im Glockenturm mischte. Das charakteristische architektonische Moment der Wendeltreppe, das spiralartige Auf- oder Absteigen der Stufen, spiegelte sich in der Artikulation des virtuellen Klangraums: durch die vertikal organisierte Klangfärbung des Obertonakkords, durch die Abstufung der Lautstärkegrade und durch den Aufbau der Lautsprecher nach Frequenzgang, aufsteigend von Dunkel zu hell, verteilt über vier Niveaus im Glockenturm.

Robin Minard liegt mit seinen Arbeiten und seinem Konzept einer »Musik für den öffentlichen Raum« im Grenzbereich zwischen Akustik-Design und Klangkunst. Das, was gelungenes Design eines Objektes auszeichnet, seine ästhetische Formung mit der Funktion in eine Synthese zu bringen, trifft auch auf seine Klanginstallationen zu. Die virtuellen Klangwelten, die neuen musikalischen Strukturen und die raumbezogenen Kompositionstechniken folgen den vorgefundenen situativen, architektonischen wie akustischen Bedingungen, integrieren die Modi unserer Tonwahrnehmung ebenso wie die Funktionsweise des Gehörs und stellen sich in den Dienst der Notwendigkeit, in einer neuen »environmental art« die akustische Umwelt zu beeinflussen, zum Nutzen der Menschen zu verändern. Die Klanginstallationen Robin Minards vereinen für den Moment ihrer – ephemeren – Existenz künstlerischen Anspruch mit sozialer Verantwortung.

(Dieser Artikel basiert im wesentlichen auf dem 1993 von der Akademie der Künste Berlin veröffentlichten Schrift Robin Minards Sound Environments. music for public spaces./Klangwelten. Musik für den öffentlichen Raum. Diesem Buch sind auch die im Text vorkommenden Zitate entnommen.)

Biographische Notiz

1953 geboren in Montréal, Kanada

1975-84 Studium der Musiktheorie und Komposition in Kanada an der University of Western Ontario und am Conservatoire de Musique de Montréal, sowie an der McGill University Montréal

1979-85 Mitglied der Improvisationsgruppe SONDE

1984-86 musikalischer Leiter der Galerie Tangente, Montréal

1985 Zusammenarbeit mit dem Architekten und Klangkünstler Bernhard Leitner, Berlin
seit 1987 freischaffender Komponist am Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin

1988 Pariser Studio für Musiker des Canada Council

1989 Stipendium des Canada Council

1990 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD

1991 »artist-in-residence« zum Thema virtuelle Realität am Banff Centre for the Arts, Alberta, Kanada

seit 1992 Lehrauftrag an der Technischen Universität Berlin (Klanginstallationen)

1993 Kompositionsstipendium der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten Berlin; Arbeitsstipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks.

1994 Festival *Inventionen* Berlin, *Expansion* für Schlagzeug und Tonband Paderborner Landesgartenschau, Forum und Museum für Informationstechnik, Installation *Klangweg* Aspekte Salzburg, Mozarteum, Installation *SoundTides* Alte Schmiede Wien/Intro Foundation Maastrich, Installation *Silent Music*

