

Klang-Inter-Vention

»Man müßte eine Musique d'Ameublement produzieren, genauer gesagt, eine Musik, die an den Geräuschen der Umgebung teilhat und auf diese Rücksicht nimmt. Ich stelle sie mir folgendermaßen vor: melodios, die Geräusche der Gabeln und Messer abschwächend, sie jedoch nicht dominierend.« (Erik Satie, 1920)

In einigen meiner Arbeiten geht es darum, Musik in einen bestimmten Kontext zu stellen. Bei der Suche nach Räumen manifestiert sich die Suche nach einem Kontext, das heißt einem realen Bezugssystem, in welches die Arbeit gestellt werden kann. Hierbei unterscheide ich zwischen Räumen mit einem intakten funktionalen Innenleben und funktionsfreien Orten. Mit musikalisch nicht besetzten, funktionsfreien Orten wie zum Beispiel dem natürlichen Ambiente oder einer zum Großstadtidyll gewordenen Stadtbrache bieten sich Spielräume für die ungestörte ästhetische Praxis. Manchmal ist es eine bestimmte akustische Geräuschsphäre, manchmal hingegen die Ruhe, die mich an einem Ort anzieht. Auch ein in regelmäßigen Abständen über einen Ort hereinbrechender Lärm hat mich schon fasziniert.

Auf der optischen Ebene sind es andere Merkmale: Die infolge von Witterungseinflüssen entstandene Patina auf der Fassade, das Bröckeln des Gesteins von der architektonischen Form und das mit voranschreitender Zeit zunehmende Verwildern und Überwuchern durch zufällig herbeigeflogene Pflanzensamen, die sich zu Gräsern, Ranken und Büschen an funktionslos gewordenen Orten entwickeln, lösen Erinnerungen aus und wirken zunächst als Inspiration. Später werden sie als räumlicher und akustischer Kontext zum wichtigen Bestandteil bei der Inszenierung einer künstlerischen Idee. (Das ist natürlich nicht zwangsläufig der Fall: Es gibt auch Klangskulpturen, die souverän sind. Diese funktionieren fast überall, egal in welchem Kontext sie präsentiert werden.)

Andererseits ermöglichen Klangskulpturen an intakten und belebten Orten wie Brücken, Parks, öffentlichen Plätzen, Bahnhofshallen, in S-Bahnen, Shopping Malls, Universitätsgeländen, Krankenhäusern und Schulen die spannende Integration in Alltagsprozesse. Der alltägliche Lärm der Geräusche vor Ort bildet

32 den akustischen Kontext, zu dem kritisch Stel-

lung bezogen werden kann, in den es einzudringen oder den es zu überlagern gilt. Zunächst erfordert dies eine akustische Bestandsaufnahme, um – im Sinne John Cages – die Voraussetzung dafür zu schaffen, intendierte Handlungen in Relation zu den nichtintendierten der Umgebung zu bringen.

Deswegen ist auch der soziale Kontext – als außermusikalischer Faktor – für mich von immenser Bedeutung. Dieser wird zum zusätzlichen Steuerelement für die musikalischen Parameter meiner Musik. Bestimmte soziale Vorgänge erfordern beispielsweise leise Klänge, andere das Gegenteil. Manche Situationen erfordern Klangprozesse mit vielen Pausen, um das akustische Umfeld durchscheinen zu lassen, andere andauernde Schallfelder.

Mit dem Einbrechen von Klangkunst in Alltagszusammenhänge verbindet sich ganz konkret die Auseinandersetzung mit der Sozialstruktur des Ortes: Hausmeister, Sicherheitsangestellte für den zivilen Wachschutz, Bibliothekarinnen, Bootsverleiher, LehrerInnen, Geistliche und Ordnungsbeamte werden zum Dialogpartner oder zu Gegnern des eigenen Engagements. Meine Sensibilität als Klangkünstlerin für die ortsgegebenen Sozial- und Funktionsstrukturen bildet die Voraussetzung dafür, in solchen ungewohnten Zusammenhängen überhaupt arbeiten zu können. Die entscheidende Frage ist jedoch, ob es mir darum geht, soziale Abläufe zu berücksichtigen, mit einzubinden, abzubilden, zu unterlaufen oder zu stören. Eine gesellschaftliche Einbindung von Kunst erfolgt oft um den Preis ihrer Störqualität. Oft ist die künstlerische Idee im öffentlichen Raum nur in abgeschwächter Form realisierbar. Die Rolle der Klangkunst sehe ich trotzdem als kritischen Kommentar künstlerischer Reflexion innerhalb eines sozialen, architektonischen und akustischen Kontextes und nicht in der Funktion, die Kunst im öffentlichen Raum oft erhält: nämlich die eines gefälligen, geistreichen Aperçus. Ich fühle mich eben nicht einer Ästhetik des »schönen Scheins« verpflichtet. Die Geräusche sowie das optische Erscheinungsbild meiner Klangskulpturen sollten keinesfalls das akustische Kompensat mißglückter Stadtarchitektur und konfliktreicher Soziostrukturen bilden, sondern vielmehr die Realität eines spezifischen Ortes, so wie er ist, mit neuen künstlerischen Mitteln sinnlich erfahrbar machen.

Die Mauern zwischen einer für den abgeschirmten Konzertsaal konzipierten Musik und der Geräuschspäre des Alltags existieren jedoch im allgemeinen auch heute noch. Abgesehen von der nichtssagenden Dauerberieselung durch Muzak in Shopping Malls, Re-

staurants, Wartehallen und Aufzügen treffen Klänge und Geräusche des äußeren akustischen Umfelds sowie des akustischen Designs der Gebrauchsgegenstände meist ganz unvermittelt auf unser Ohr.

Will man eine Hörsituation schaffen, welche die Geräusche der Umgebung einbezieht, so ist es heute technisch ohne weiteres möglich, ein spezifisches akustisches Material zu generieren, das als Klanginstallation in den öffentlichen Raum implantiert wird. Im urbanen Rauschen verbirgt sich hierfür eine Vielzahl von Anknüpfungsmöglichkeiten. Dies erzeugt eine auditive Wahrnehmungsdichte aus Hintergrundgeräuschen wie Straßenlärm, Baulärm, Stimmengewirr und unzähligen anderen Quellen, die nur mit viel Geduld überhaupt differenzierbar sind. In meinen Klanginstallationen versuche ich, das hörbar zu machen, was das selektive Hören gewöhnlich ausblendet. Die Geräusche der Umgebung werden hierbei ebenso wichtig, wie die Eigengeräusche meiner Klangskulpturen. Der Begriff »Feld« bezieht sich in meiner Arbeit auf eben diesen akustischen Kontext. Ich möchte eine Musik schaffen, welche ihr Umfeld nicht dominiert, sondern einbezieht. Intentionlos, aber jeder ästhetischen Gelüste, fließt ein Strom zufälliger Passanten an meiner Klanginstallation vorbei: ein Zufallspublikum aus unterschiedlichsten Bevölkerungsschichten und Altersgruppen. Jenseits von Erklärungen hat hier die Unmittelbarkeit das Wort.

Ich spreche hier besonders von Klanginstallationen für den Außenraum. Die Inbesitznahme des öffentlichen Raumes durch die Klangkunst kann sowohl temporär als auch stationär – als permanente Installation – erfolgen. Oftmals ist Klangkunst lediglich als temporäres, akustisches Ereignis vorhanden. Die akustische Intervention mit Hilfe einer temporären Installation von Geräuschen im öffentlichen Raum folgt der kritischen Selbsterkenntnis einer Kunst, die den Ewigkeitsmythos hinter sich gelassen hat. In der Vorläufigkeit und Vergänglichkeit erzeugt sie lediglich das Übergangsstadium eines Ortes von einem Zustand in den nächsten. Ihr Erscheinen erfolgt unter dem Vorbehalt, bald wieder zu verschwinden. Zugrunde gelegt ist hier ein ganz einfaches Wahrnehmungsgesetz: sich bewegen zu müssen, um wahrgenommen zu werden.

Ihre historischen Wurzeln hat die temporäre Klanginstallation oder Klang-Intervention mit ihrem Impetus des Sich-dazwischen-Schaltens oder Sich-Einmischens in gesellschaftliche Zusammenhänge in den Formen der Events, Happenings und Aktionen der sechziger Jahre. Der Handlungscharakter wandte sich damals – abgesehen von der Auf-

lösung des traditionellen Werkbegriffs – gegen das Vermarkten von Kunstwerken als Ware auf dem Kunstmarkt. Die dauerhafte Inbesitznahme eines Ortes durch eine variabel programmierte Klangskulptur würde anfangs vielleicht zur Irritation des alten und zum Einschleifen neuer Hörgewohnheiten führen. Umbrandet von einer permanent sich wandelnden realen Umgebung könnte sie jedoch bald selbst Gewohnheit werden. Hier stellt sich mir die Frage: Wie lange dauert es, bis eine permanent installierte Klangskulptur – auch wenn sie so programmiert ist, daß sie immer wieder anders klingt – im öffentlichen Raum überhört wird? Im Gegensatz zum »Eingesperrtsein« im Konzertsaal kann der Hörer in der Wildnis der Großstadt, befreit von Zwängen des Anstands, jederzeit der Musik entfliehen: Die Ströme von Passanten und Verkehr, ihre Verdichtungen, Stauungen und Auflösungen, ihre Tempi und Zeitnester sind für die Wahrnehmungssituation der Klanginstallation von immenser Bedeutung. Wird sie, eingebettet in Alltagszusammenhänge, zur »musique d'ameublement« – zum klingenden Großstadtmobiliar?

Auswahl ortsbezogener Musik

Klangrad (1989, Akademie der Künste, Berlin); *Klangstaub* (1991, Konzert für 16 Staubsauger, Schloß Saarbrücken); *LeiseLaute (Feld 1)* (1994, Schwimmende Klangbojen, Rangsdorfer See); *LeiseLaute (Feld 2)* (1994, Musiktage Brandenburg: im Gras versteckte Lautsprecher auf dem Gelände im stillgelegten VEB Gelatinewerk Brandenburg); *LeiseLaute (Feld 3)* (1994, Lautsprecher mit Samples von Tiergeräuschen in einem überdimensionalen Baumstamm versteckt, die vom Besucher ausgelöst werden); *Arche Noah* (1994, Musiktage Brandenburg: akustische Simulation eines steigenden Wasserpegels für eine stillgelegte Werft); *Daten-Klangfenster (Feld 1)* (1995, Dom Brandenburg,); *Daten-Kangfenster (Feld 3) – 10 Operationen in 10 Stunden für die Sicherheit einer Stadt* (1996, Klangkunst-Festival *sonambiente*, singuhrhör-galerie in der Parochialkirche Berlin); *Chipmusic* (1997, interaktive Daten-Klangwand, Berlin-Wien-Padua); *Hommage à Satie* (1998, Klangsäule für den Außenraum, Bildhauersymposium Berlin-Hellersdorf); *Daten-Klangfenster (Feld 4)* (1998, Welcome to this Church, 3 Klangskulpturen im Innen- u. Außenraum, International Congress of Mathematicians an der TU Berlin); *Die 9. Säule* (1999, interaktive Daten-Klangsäule, Audio-Galerie des SFB, Rundfunkgebäude Masurenallee); *Binär* (1999, interaktive Daten-Klangkugel, Klangturm St. Pölten, Österreich).

Dem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den die Autorin im Rahmen des Symposiums *Klang-Kunst-Räume* am 9. und 10. Oktober 1998, veranstaltet von der »singuhr - hör-galerie in parochial« gehalten hat. Erstveröffentlichung im Katalog: *singuhr - hör-galerie in parochial. Klangkunst - Ausstellungen - Symposium 1996-1998*, hrsg.v. Susanne Binas, Carsten Seiffarth, Pfau Verlag, Saarbrücken 1999.