

Im Zusammenspiel von Musik und Bildender Kunst hält sich seit einiger Zeit eine Kunstgattung auf, die gängig als »Klangkunst« bezeichnet wird, deren Begriff sich aber ständig epistemologisch verändert hat. Aus der geschichtlich bloßen Konfrontation zweier ursprünglich als getrennt empfundener Disziplinen hat sich ein neues Wahrnehmungs- und Schöpfungsfeld entwickelt, das unter anderem die Welt des Schauens in eine Welt des Hörens projiziert. Wir können uns heute fragen, ob dies wirklich gelungen ist. Die Gesellschaft, zumindest wie wir sie aktuell erleben, ist scheinbar an dieser Entwicklung vorbeigegangen: Ein Motorradfahrer kann in Kürze skrupellos ein ganzes Stadtviertel aus dem Schlaf rütteln, das Dröhnen unserer urbanen Klangkultur zwingt zum automatischen Zuhören und läßt jeden Dialog verstummen. Nur weg, schnell weg, schnell weg! In den achtziger Jahren hat man sich das Ziel gesetzt, dem Krach ein Ende zu machen: Mit Technologie und Gesetzgebung hat man der »dysharmonia mundi« zugesetzt, sie schallfrei, desinfizierbar und desodorant gemacht und stillgelegt. Zu steril, zu legitim, zu unmenschlich!

Letzten Endes hat das Überdenken sozialer Implikationen, neuro-physiologischer, biochemischer und anderer Metabolismen eine neue Basis für das, was wir vorsätzlich Freiheit nennen gefunden. Der Krach als permanent kriegerische Pose, die Sehnsucht nach »totalen« Purismen und dem Pseudoruf »Zurück zur Natur«, sind aber nichts anderes als Tumore einer Gesellschaft, deren Weltmodell an einer gewissen Einsichtigkeit krankt. Einsicht aus einziger Sicht! Im Zeitalter der trendhaften Welt-Kommunion, der Internauten und den Cybercasinos hat sich eine spezifische Moral herauskristallisiert. Zuerst mit Klagestimmen als memorium zum Holocaust und Zweiten Weltkrieg wird sie über das Wirtschaftswunder und dem Verwerfen der Tabus sowie der späten Entdeckung der letzten klanglandschaftlichen Naturparadiese dann endlich zu einer Art Schmarotzertum: Klang mutiert als übernommenes Fremdmaterial in Pattern. Durch Zapping und kollektive Collage ist er schließlich zu einer immer einsehbareren Materie geworden. Das schöpferische »Ich« bedient sich dessen, was es von den »Andern« haben will, ohne Rücksicht auf dessen anderes »Ich«. Mit artifizieller Lebhaftigkeit werden Syllogismen entwickelt, deren Exemplarität den Klang als mathematisches, roboterhaftes Phänomen in eine wieder benennbare, kontrollierbare Welt gedrängt hat. Seit Rudolf Arnheims *Visual Thinking* (1969) scheint das Visuelle Denken als kognitives Muster definitiv auch auf den Rest der sensi-

Eléonore Bak

Zur Morphologie des Klanges und Raumes

Begriffe in Bewegung

tiven Empfindungen abgefärbt zu haben. Als undeutliches Echo ist das Unnennbare, das Unsichtbare nur ein Parasit, der systematisch suspekt und daher als imminently zweitrangig erlebt wird; Paradox einer Altkultur deren Abstraktionsverhalten und Grenzen besonders im Zusammenhang mit der Erfindung virtueller Räume sichtbar wird. Durch die chronische Vereinsamung der Sinne (Dominanz des Sehens) können sie nur »scheinbar wirklich« sein – Abbild unseres reduzierten, manchmal pathologisch kurzsichtigen Verhaltens. Es ist an der Zeit, neue Definitionen zu suchen: Ist Raum nur Halluzination? Ist Raum überhaupt nennbar? Lange nach Brentano und Husserl und ein halbes Jahrhundert nach Merleau-Ponty ist die Definition von Raum noch lange nicht zu Ende gedacht. Aber anstatt sich gleich an Raum zu probieren, ist es wesentlich, die Interpretationsmuster zu durchforschen die uns zu dem Raum verhelfen, den wir durch sie erkennen können.

Form, Materie, Gestalt, diese Grundbegriffe sind nicht neutral. Sehen kann man mit Hören nicht vergleichen und Bild ist nicht nur eine Maske für den Klang. Kann Kunst da eine neue Rolle spielen oder ist ihre Avantgardenkraft auf immer verloren? Ist sie im Sakrileg noch Kunst? In der Kunst und da in der Beschäftigung mit Klang gibt es heute zwei verschiedene Ströme: die Kunstschaffenden, die den Klang als Dispositiv gelegentlich in ein multimediales Environment mit einbauen und diejenigen, die Klang als Prozeß zu verstehen versuchen. Zwei Strategien, zwei Gesetzlichkeiten. Beide definieren einen anderen Anderen. Die ersten beziehen sich auf disziplinäre Grenzen. Sie haben notwendigerweise eine Differenz zueinander. Sie konfrontieren sich. Sie mystifizieren den äußeren Raum. Die zweiten beziehen sich auf den physischen inneren Raum und bestätigen die Endlichkeit menschlichen Erfahrens. Sich von der Vormundschaft des Wortes zu lösen ist für die ersten unmöglich, aber für die zweiten wesentlich. Im ewigen Konflikt zwischen Haben und Sein ist die Abstraktion beiden notwendig.

Vielleicht ist die Kunst heute an einer Erkenntnischwelle angelangt. Wir sind sicher

erst am Beginn des Raumes angelangt. All das, was wir hic et nunc, sozusagen »blind« als endlich, fertig, eng gewahren, ist in Wirklichkeit nur ein unendlich kleiner Teil des unendlich anderen Raumes. Kunst, die moralisch der Erweiterung des Sensiblen verpflichtet ist, hat das Privileg, Zeuge dieser Verhaltens- und Bewußtseinsveränderung zu sein, deren Konsequenzen noch »unüberschaubar« sind. Kann sie in Zukunft auch dafür sorgen, daß dieses Neuland nicht wieder auf barbarische Weise kolonialisiert wird?

Klang als offene Form

Die Form des Klanges, selbst wenn sie tautologisch bestimmt ist (technologische und physische Parameter) ist vom Zufall und von der Zeit abhängig. Sie ist, gerade weil sie sich ständig weiterentwickelt, das genaue »Abbild« des von ihr durchkreuzten Raumes. Als offene und dynamische Form (thermo-dynamische und psycho-akustische Faktoren) setzt sie sich perpetuel auf verschiedenen Ebenen fort und hat ihre eigene Geschwindigkeit.

Für Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*) geht die Klangform von einer Urquelle aus. Das Wahrnehmen einer Klangform (im Sinne einer Einheit, die mehrere Formphasen faßt) kann aber nicht ausschließlich nur auf die Quellenenergie zurückgeführt werden. Das Umfeld der Quelle spielt mit, das Wahrnehmungsmuster des Hörenden erweitert oder beschränkt sensibel die Ausdehnung dessen, was wir als Form erkennen. Das wird noch deutlicher, wenn wir uns für ihre Zeit interessieren. Die Zeit des Klanges beginnt, so betrachtet, vor der Quelle und verliert sich nach der Quelle.

Werte der hybriden Form

In der »Klangform« verschmelzen natürlicher und/oder architektonischer Raum mit akustischer Welle. Der ständige morpho-typologische Wechsel (Beschaffenheiten der umgebenden Räume), zeigt die immer wieder neue Raumzugehörigkeit der Klangform. Wir kennen den Effekt von Hall. Die Prozeßhaftigkeit der Klangform aber macht es sehr schwer, die Form und deren Vervielfältigung zu verfolgen. Der Verlust von Einzigkeit wird oft gleichgesetzt mit dem Verlust von Wertigkeit. Aber auch da kommt es darauf an: Klang in der bildenden Kunst als Material für eine sich weiter entwickelnde Skulptur zu verwenden, ist nichts ungewöhnliches mehr. Ist da nicht der Skulpturgedanke absurd? Zumindest ist er nur eine scheinbare Rettung, da Skulptur als einziges Objekt erfahren wird. Zahllose Momente

des Schauens, die wir psychologisch als Einheit zusammenfassen, bilden dieses Objekt. Warum ist das beim Klang nicht auch so, warum sehen wir in ihm mehr das Zeitliche als das Endliche, genau umgekehrt als beim Bild?

Begriff der Abgrenzung

Aus dem Form- und Gestaltbegriff können wir demzufolge keinerlei Rückschlüsse praktischer oder konstruktiver Art ziehen. Mehr eine Situation als eine Form definiert der Energiefluß des Klanges (der Klangformation) den Begriff der Abgrenzung neu. Wir müssen also eine besondere Betrachtung vornehmen. Es stellt sich die Frage: wie können wir Perzeptionsgrenze (Kognitionsschwellen, Körperlichkeit, Zeitgebundenheit, Zeitlichkeit) und Raumunendlichkeit unter einen Hut bringen? Wie können wir Formidee (hier als Gestalt) – und demnach einer Orts- und Situationsabgrenzung – und das durch den zeitlichen Prozeß stattfindende Form-Ausufern (über die Situation hinaus) miteinander verbinden? Ausufern und Über-den-Rand-Schwappen können nur gelten, wenn es einen Rand gibt: ein bis an den Rand gefülltes Ding, eine Bleibe am Wegrand, von dem ab der Klang sich ausdehnen könnte. Handelt es sich um ein Instrument zum Beispiel, könnte man von Rand sprechen. Das Blasen in das Rohr einer Flöte, das Luftpumpen in und aus einem Dudelsack, all das sind faßbare Formen mit Rändern, Grenzen, Volumen, die andere Formen konditionieren und die Illusion vermitteln, daß wir hier einen Rand vor uns haben. Weiter gedacht könnte man auch sagen, daß das Volumen und die Formung des Mundes, das Fassungsvermögen einer Lunge und die Enge einer Luftrohre ein Grundvolumen oder eine Öffnung, also eine Form und ihre Abgrenzung, eine Form und ihren Rand definieren. Und weiter noch, daß das Spannen eines Bogens, das Streichen einer Saite den Rand einer Aktion bildet, deren erste Grenze da ist, wo der Ton sich bildet und da aufhört wo er für uns wahrnehmbar verklingt, das heißt, ab dem Moment, wo wir ihn nicht mehr hören.

Ein Bildender Künstler kann aber auch da verblüffend anders denken. Für ihn ist es zum Beispiel nicht unbedingt wichtig, daß der Klang zu hören ist, denn er interessiert sich nicht nur für seine Musikalität sondern auch für seine Strukturhaftigkeit, seine Plastizität oder ganz einfach für die Möglichkeit, da zu sein, wo man normalerweise nicht sein kann. Ron Kuivila erbringt mit *Hothouse* 1996 den Beweis, daß parallele, eigentlich unhörbare Klänge neue Form- und Raumgedanken mit sich ziehen, die nicht als utopische, un-

erlebbarer Klangräume, sondern als Erweiterungen des Raumgedankens an sich zu verstehen sind. Kunst ist in diesem Sinne Motor für Erkenntnis. Denn diese Räume existieren wirklich, nur daß wir sie nicht unbedingt in ihrer Vollständigkeit bewußt erfahren; nur daß wir sie nicht unbedingt als zu unserer Wirklichkeit gehörig assoziieren. Gehör ist hörig, das heißt vor allem, daß es zu etwas gehört, was vorher ganz genau abgegrenzt worden ist. Das Darüber-Hinausgehen ist nicht unbedingt natürlich. Bei näherer Betrachtung lassen sich Vergleiche ziehen mit anderen, ähnlichen Situationen: zum Beispiel mit dem Dampf oder dem Nebel. Terry Atkinson und Michael Baldwin (*Air Show*, 1967) verwenden den Begriff Mikroaggregate. Die »Nebelbank«, deren makroskopische Aspekte sie keiner theoretischen Priorität unterzuordnen vermögen, ist ein gelungener Vergleich. Bei mikrodeduktiver Betrachtung können die horizontalen Dimensionen einer Luftsäule, Atmosphäre, Leere usw. (von außen gesehen) spezifisch aufgeführt und bestimmt werden, indem man sichtbare horizontale oder achsenhafte Aspekte unterscheidet.¹ Ohne dieses Beispiel weiter auszuführen, können wir davon ausgehen, daß, wenn wir von einer Luftsäule sprechen, dies beinhaltet, daß immer ein Teil unserer Bezüge visueller Art ist (auf den sich der Wortschatz dann ja oder nein stützt). Im Klang ist das oft ebenso, er scheint visuell prägnant zu sein. In der Klangverarbeitung geht man sogar so weit, daß der Klang nicht mehr nur gehört, sondern auch gesehen wird (Software wie Pro Tools zum Beispiel haben sich komplett dieser Methode verschrieben). Vom Hören zum Schauen, das visuelle Modell stülpt sich über das Klangmodell. Reicht aber das cartesische Modell aus, um den Klang zu umschreiben? Da, wo das Bild uns zum Zurückziehen, zum Abstandnehmen vom Objekt in einen Vorwärts-/Rückwärts-, Links- oder Rechts-, Oben- oder Unten-Raum versetzt, ist der Klangraum all das gleichzeitig und plaziert uns nicht mehr »fern von«, sondern »mitten drin«. Ein ständiger innerer Raum entsteht. Abstand, Horizontalität sind bedeutend weniger eindringlich.

Klang als Situation

Die Differenzierung von »Klang« und »Klangsituation«, erlaubt es, physische Unterschiede zwischen konstituierender »Energie«, (als Materie) und deren »Grenze« (als Abgrenzung) zu machen. Der Begriff »Grenze« kann hier aber nicht als geographischer Abstand verstanden werden. Da der Klang ein mechanisches Phänomen ist, das sich reflektierend

und brechend fortsetzt, können wir keine geographischen Grenzen festlegen. Die Tonwelle begegnet auf ihrem Weg einer großen Menge von Oberflächen und Hindernissen, von der Betonwand über die Fensterscheibe, den Kacheln und dem Teppichboden zu den Bäumen, Büschen, Bergen oder Regenwänden. All deren Beschaffenheiten und Eigenheiten greifen mit in die Reflektion ein. In diesem Fall können wir also nur noch die Direktwelle der initialen Klangquelle von der Sekundärwelle, Resultat der auf einer Oberfläche sich reflektierten Tonwelle, unterscheiden.² Jegliche Abgrenzung kann also von vornherein nur aus praktischen Gründen angelegt werden. Der Analysewortschatz, der solide in der Tradition der Lesbarkeit verankert ist, solange man ihn auf einem bestimmten Niveau auf einen gewissen Kontext zurückführt³, unterscheidet zum Beispiel noch unter natürlich gebildeten und künstlich erzeugten Formationen, unter kontrollierten und unkontrollierten Klangstrukturen. Linguistische Abschätzungen unterwerfen jegliche Objektivierung einer Art »Visualisierung«. Gleiche Kontextualisierungen müßten aber prinzipiell vermieden werden, auch wenn es schier unmöglich scheint, die vom Bild in eine vom Klang geprägte Sprache umzuwandeln. Wenn die Klangbestimmung und deren ästhetische Aspekte als »Sache«, als »Objekt« mit der gestalttheoretischen Tradition übereinstimmen, so sind sie mit dem Konzept der Molekularmechanik (Teilchen + Energiefluß) und deren Analysesystemen (Gestaltanalyse) überhaupt nicht mehr vereinbar.

Materie, Masse, Form: das Klangobjekt

Nachdem der Erkennungsprozeß dermaßen erschwert ist, besteht die Frage: Kann eine Identifizierung überhaupt stattfinden und wie können wir sie vollziehen? Wenden wir uns noch ein wenig der traditionellen Klassifizierung zu. Neben den physischen Aspekten kann man auch die psychotechnologischen Aspekte analysieren. Wenn wir also die Klangformationen isolieren indem wir sie aufnehmen, können wir ihre Materie aussondern. Sie wird dadurch in einem Hörmoment unbeweglich gemacht (den wir mit »gewöhnlichem Hören« und »reduziertem Hören« untersuchen können).⁴ Das Klangobjekt, ein Begriff, den Pierre Schaeffer erfand, ist so, wie er sagt, ein Perzeptionsfragment. Isoliert oder als Resultat einer Auswahl kann es zur Musik stoßen. Michel Chion nennt es eher einen Klangkörper. Als Perzeptionsphänomen muß es unter phänomenologischen Gesichtspunkten

2 Ein Phänomen, das vor allem in der medizinischen, industriellen und militärischen Forschung untersucht wird (Sonar, Oscilloscop, Echographie, Vibration, Messung)

3 Terry Atkinson & Michael Baldwin, a.a.O.

1 Terry Atkinson & Michael Baldwin, *Air Show*, 1967, Art&Language, Eindhoven, Van Abbe Museum

4 Michel Chion in: J.Y.Bosseur, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Paris, Minerve, 1996

untersucht werden: (...) es gibt eine Perzeption, deren Sitz ausschließlich im Kopf, dem Ohr und dem Gehirn des Hörers ist; kein Klangobjekt existiert außerhalb des perceptiven Subjekts. (...) Ein Klangobjekt kann auf dreierlei Art gehört werden: Entweder wir versuchen, in ihm die ihn auslösende Ursache zu finden («das ist ein Bremsgeräusch»); oder wir versuchen, den von ihm transportierten Sinn zu verstehen (insbesondere beim Sprechen oder bei Klangkodierungen) oder letzten Endes, indem wir beide abstrahieren, wenden wir uns seiner puren Materialhaftigkeit, seiner Hörtextur, seiner Form zu; hierbei handelt es sich um die sogenannte reduzierte Höraktivität, welche, wie schon von Pierre Schaeffer in seinem *Traité des objets musicaux* behandelt, zu einer wirklichen Hörrevolution geführt hat.⁵ Das Klangobjekt wird zu einem Element mit »Allgemeinsinn«, das eine »wiedererkennbare Morphologie« besitzt, die sich zeitlich beliebig auf- und abbauen läßt. Ein isoliertes Objekt besteht also aus einer Mikrostruktur, die ihre Einheit, ihre zeitliche Hülle besitzt und deren Struktur den Bezug für ihre Kriterien bildet, genau wie man es vorher im Bezug auf das Ganze, die Gesamtheit der Objekte gemacht hat.⁶ Schaeffer unterscheidet bei »Materie: Masse« und »Form«: a) Klänge »ohne Form«, die sich ständig selbst-identisch von einem Ende zum anderen ihrer Länge, ohne wirkliche Dynamik, ohne »gegenständliche Variation« wiederholen. (...) Es ist augenscheinlich daß die Studie solcher Klänge jegliche anderen Werte und musikalischen Eigenschaften ausschließlich den »Massekriterien« entspricht. b) Klänge, die in der Dauer eine Form haben, bei denen man augenblicklich eine größere Allgemeinheit der Objekte akzeptiert. Zunächst kann man sich auf »Massenformen« beschränken, die relativ fix sind und sie später durch eine Studie der »dynamischen Formen« ausdehnen (ergänzt durch die Geschwindigkeitsstudie).⁷

Hier wäre natürlich eine andere sehr wichtige Frage ergänzend zu stellen. Ist der Klang nur in der Dauer formhaft erkennbar, das heißt, ist Dauer und Form dasselbe? Kann man zum Beispiel einen Klangpunkt als oberstes Moment einer in die Tiefe (hier nicht als Ausdehnung in der horizontalen Länge= Dauer, sondern in der vertikalen Länge= Kürze verschwindenden Form heraushören? Der Klangpunkt, wenn er ein raumöffnender sein soll, müßte eine Aura, einen Klanghof haben, der den Platz schafft um die Form in die Tiefe verschwinden zu lassen.

Versachlichung des Klanges

Das Problem dieser Analysetypen besteht darin, daß sie sich für den »Sach«aspekt interessieren. Nachdem die Ereignisse derart ver»sach«licht worden sind, dienen sie nur schwer zur bloßen Identifizierung. Aber das unsichtbar Klangliche ist widerspruchsvoll: Allgemein angewendet wird es genannt, beschrieben, spezifiziert und begrifflich ausgestattet, indem man es inhaltlich am Bild mißt. So verweist es auf die bildhafte Vorstellungswelt. Die morphologische Analyse (im Bezug zum visuellen Objekt) ist demnach schon an sich widersprüchlich. Sie hat weder irgendeine logische noch empirische Berechtigung. Die Theorie über die Identität der Materie ist rein psychologischer Natur. Wir sind einfach nicht imstande, uns eine »Sache« vorzustellen, ohne sie uns bildhaft klar zu machen. Aber zwischen Vorstellen und Erleben gibt es Diskrepanzen.

Naturmodell

Die geometrische Beschreibung des Raumes, der mit Abstand betrachtet und faßbaren Objekten versehen ist, scheint nur dann zu funktionieren wenn er sich sozusagen zur Realität gesellt. Sobald man in den virtuellen Raum hinübergeht, stellt man fest, daß dieses Bild sehr trügerisch ist. Denn schon das Bild an sich ist unvollständig. Ursprünglich immer tautologisch erfahren, ist die Form oder der Raum hier einseitig »im Rahmen« gehalten.

Normalerweise gehen aber Optisches, Auditives und Haptisches räumlich Hand in Hand. Wir leben, wir erleben ohne Sinnes-trennung. Die Klangformation stellt einen sich dem Blick entziehenden versteckten Raum dar, der in unserer Gesellschaft eher intuitiv als bewußt erfahren wird. Bevor wir uns je ausgedrückt haben, erlebten wir das so stark, daß wir es im Ausdruck widererkennen konnten. Jegliche Trennung führt aber zu Abstraktionen, manchmal zum Nichtwidererkennen und da zu Unsinn. Jeder Sinn hat seine Inhaltlichkeit, seine eigenen Charakterzüge und nur das Zusammenspiel ergibt den Raum. Wenn wir versachlicht erleben, so sind dies entweder Teil- oder Fremderfahrungen. Wir haben schon lange den Bezug zum tautologischen Raum verloren. Wir hören nicht mehr, wir sehen nur noch. ■

5 Ebd.

6 Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, Paris 1966

7 Ebd.