

Kunst, die aus dem Rahmen fällt

Zur Genese der Klanginstallation

Schrott und Müll, seltsames Gerät, Gemachtes und Gefundenes steht, liegt oder hängt herum, sparsam plaziert, sorgfältig komponiert, seriell geordnet oder auch mehr oder weniger aleatorisch im Raum verteilt, disparates Material unterschiedlichster Provenienz, im einzelnen vertraut, in der Kombination jedoch beunruhigend fremd. Die Spannweite der Möglichkeiten ist erheblich, sie reicht von minimalistischer Askese bis zu barocker Fülle. Der Betrachter erlebt sich als Teil eines surrealen Bildes. Er schwankt zwischen Unbehagen und Faszination, denn die Welt, in die er da unversehens hineingeraten ist, folgt anderen Gesetzen als denen der ihm vertrauten Wirklichkeit. Alles erscheint auf irritierende Weise aus dem Lot, im wahrsten Sinne des Wortes »verrückt«.

Im Bilde sein

Kein Problem bestünde wohl, wenn das, was er sieht, lediglich gemalt wäre – schließlich ist er auf diesem Gebiet einiges gewohnt. Der sauber zwischen Alltagsrealität und Kunst trennende Rahmen schafft Zugang, weil er distanziert, wie das Gitter im Zoo. Er sichert die eigene Position vor dem Absturz. Hier jedoch fehlt der Rahmen. Die Kunst ist aus dem Rahmen gefallen.

Die Rede ist von der Gattung der Installation. Der Name ist der Terminologie des Klempnerhandwerks entnommen. Er verweist auf ein wie auch immer geartetes Zusammenfügen, wie es für diese Art von Materialinszenierung charakteristisch ist. Seit den 60er Jahren spielt die Installation auf der Kunstszene eine wichtige Rolle, und man wundert sich, daß sie in den einschlägigen Handbüchern und Lexika bis heute noch kaum Berücksichtigung findet. Sie stammt als dreidimensionale Kunst keineswegs von der klassischen Skulptur ab, ist vielmehr nachweislich ein Derivat der Malerei, deren »Ausstieg aus dem Bild« in den 50er Jahren viel von sich reden gemacht hat. Damals mischten die Künstler des Informel Sand, Leim und andere Materialien in die Farbe, ließen Schnüre, Drähte und Schläuche aus dem Bild baumeln, zerschlitzen die Leinwand und

2

bauten allerlei Zivilisations-Strandgut in ihre Arbeiten ein. Der naheliegende Schritt in den Raum, die völlige Ablösung vom Bildträger, war dann nur noch eine Frage der Zeit, zumal es bereits in der ersten Jahrhunderthälfte, bei den Futuristen und Dadaisten, Vorbilder einer solchen Entwicklung gegeben hatte.

Letztendlich lassen sich die beschriebenen Tendenzen auf die kubistische Neudefinition des Bildes zurückführen, das zuvor als eine Art »Spiegel der Wirklichkeit« verstanden wurde, sich nun aber als additiv aus Wirklichkeitsfragmenten zusammengesetzte, neue Realität eigener Gesetzmäßigkeit etablierte. Den Weg zum Ausstieg aus der Fläche, zur Absage an die bildimmanente Scheinräumlichkeit der Zentralperspektive und zum Eintritt der Malerei in die dreidimensionale Realität wiesen die Collagen der Kubisten, aber auch Künstler wie van Gogh, deren reliefartig haptischer Farbauftrag bereits die Grenzen des Mediums, die Grenzen zwischen Bild der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Bildes, überschritt.

Das Bild wurde zum Objekt neben anderen, denen damit ihrerseits der Zugang zur Kunstwelt eröffnet wurde. Marcel Duchamps Demonstration der Kontextveränderung als eines wesentlichen Aktes künstlerischer Kreation spielte in diesem Prozeß nicht die einzige, wohl aber eine wichtige Rolle. Der Raum der Präsentation lenkte den Blick auf die ästhetischen Qualitäten des Präsentierten, Qualitäten, denen im geläufigen Kontext in aller Regel keine Beachtung entgegengebracht wurde. Damit aber war fortan der Raum selbst als konstauer Bestandteil des künstlerischen Konzeptes etabliert.

Die Collage – im weitesten Sinne verstanden – bestimmt heute alle erdenklichen Formen aktueller Wahrnehmung und Gestaltung. Die Einheit des Weltbildes ist unwiderruflich dahin, was wir erkennen, sind kontrastierende Facetten eines allenfalls ahnbaren Ganzen. Die Collage steht für Wechsel der Blickpunkte, für Mobilität, für Gleichzeitigkeit des Verschiedenen. Mit ihrer Ausweitung in den Raum avancierte dieser zum genuinen Element der Gestaltung.

Traum vom Gesamtkunstwerk

Hier kann nicht der Weg, der vom Ende des 18. Jahrhunderts an zur »Verflächung« des Bildes und zur Isolierung seiner einzelnen Bestandteile führte, in extenso nachgezeichnet werden. Hans Sedlmayr hat ihn in den 50er Jahren mit aller wünschenswerten Gründlichkeit aufgezeigt und in seinem umstrittenen Buch »Verlust der Mitte« als einen Entmischungs- und

Editorial

1954 stellten die Brüder Bernard & François Baschet in Paris ihre ersten Klangskulpturen vor. 1962 entwirft La Monte Young die Idee für sein *Dream House*, in dem über viele Stunden hinweg permanent Musik erklingt. 1965 komponiert Josef Anton Riedl mit *Variovision* einen mit sechzehn Lautsprechern bespielten, begehbaren Raum. 1967 installiert Maryanne Amacher mit ihrer ersten Version von *City Links* in einem Raum (ihrer Bostoner Wohnung) erstmals natürliche Klänge von entfernten Orten (dem Bostoner Hafen). 1967-68 präsentiert Max Neuhaus mit *Drive-in-Music* die erste sogenannte Klanginstallation und begründete mit »sound installation« zugleich einen tragfähigen Begriff für dieses neue Kunstphänomen aus akustischen, bildkünstlerischen Materialien und Raum. Klangkunst ist heute bald ein halbes Jahrhundert alt. Zwar hat sie sich im Kunstalltag durchgesetzt und wächst die Zahl derer, die sich ihr widmen von Generation zu Generation (vgl. das Gespräch *Generationenwechsel* mit Carsten Seiffarth). Auch ist unübersehbar, daß Klangkunst ihrerseits die Entwicklungen von Bildender Kunst und komponierter Musik nachhaltig beeinflusst, wie die Aufsätze von Georg Weckwerth und Julia Gerlach zeigen. Und dank einer ihrer maßgeblichsten Streiterinnen, Frau Helga de la Motte-Haber, ist sie mit entsprechenden Publikationen auch in den musikwissenschaftlichen Diskurs zumindest ansatzweise integriert. Ein selbstverständliches Dasein in der Kunstrezeption hat Klangkunst deshalb jedoch noch lange nicht. Möglicherweise liegt das an ihrem ephemeren Dasein und daran, daß sie per definitionem so schwer zu fassen, zu klassifizieren und ein grundlegender Wertekanon offenbar nicht zu erstellen ist. Gehört doch zu den wichtigsten Merkmalen dieser Kunstform ihre Flexibilität: in der Verwendung von akustischen und visuellen Materialien, Räumen, mechanischen, analogen und inzwischen auch digitalen Präsentationsformen sowie Rezeptionsweisen. Das legt zunächst zumindest eine ähnliche Flexibilität an Definitions- und Bewertungskriterien nahe.

Angesichts jener knapp fünfzigjährigen Entwicklung versucht das Heft eine Art Standortbestimmung seitens der Bildenden Kunst als Skizzierung eines Weges von der Malerei zur Klanginstallation (Hans Gercke) und Musik. Welche künstlerischen Handschriften lassen sich trotz flexibler Arbeitsmethoden anhand der inzwischen »vorliegenden« Lebenswerke der ersten und zweiten Generation von Klangkünstlern ausmachen (Claudia Tittel)? Welche neuen künstlerischen Erfahrungsräume haben sich beispielsweise mit Klanggärten aufgetan, die keine andere Kunstform in der Lage ist auszufüllen (Melanie Uerlings)? Und wie ist es um das Material einer solch heterogenen Kunstform bestellt (Friederike Kenneweg)? In all dem ist es der Versuch, besser zu verstehen, was Klangkunst ist und sein kann.

(Gisela Nauck)

Spezialisierungsprozeß charakterisiert, der durch den weiteren Verlauf der Kunstentwicklung eindrucksvoll bestätigt wurde. Man muß Sedlmayrs negativen Wertungen nicht folgen, um dennoch die Richtigkeit seiner Analyse anzuerkennen. Die sukzessive Verabschiedung aller dem »reinen« Medium fremden Beimischungen – des Mimetischen, des Figürlichen, des Räumlichen und des Narrativen – sowie die Emanzipation der einzelnen Bildelemente – Fläche, Farbe, Linie usw. – und ihre Loslösung aus dem Kontext eines komplexen, zentralperspektivisch-hierarchisch geordneten Ganzen bildete die Voraussetzung nicht nur einer ganzen Reihe hochspezialisierter puristischer Strömungen – Abstraktion, Monochromie, Minimal Art, um nur einige zu nennen –, sondern auch neuer Möglichkeiten freier Kombination der nun zur beliebigen Verfügung stehenden Teile. In dem Maße, in dem in der Folgezeit alle erdenklichen Materialien als Mittel und Gegenstand künstlerischer Auseinan-

dersetzung salonfähig wurden, blieb nicht aus, daß sich schließlich die Grenzen zu den Nachbardisziplinen öffneten und so auch Wort und Ton, Klang, Bewegung, Aktion, Tanz, Film und Fotografie Bestandteil einer umfassenden Inszenierung werden konnten.

In gewisser Weise spannte die Kunst so den Bogen zurück zu einer Auffassung, die in früheren Jahrhunderten, wenngleich unter völlig anderen Prämissen, das einzelne Werk nicht als isoliertes Objekt, sondern als Bestandteil eines größeren Ganzen verstand, das im »Gesamtkunstwerk« etwa einer barocken Schloßanlage nicht nur Architektur, Plastik und Malerei miteinander verband, sondern auch Gartenkunst, Theater, Tanz und Musik einbezog. In den Gärten der Renaissance und des Barock gab es durchaus das Mitwirken akustischer Effekte – nicht nur im Rauschen der Wasserspiele, sondern auch in mancherlei originellen mechanischen Einrichtungen, etwa den künstlichen Vogelstimmen und der Was-

serorgel in den Gärten von Tivoli. Daß der Begriff des »Gesamtkunstwerks« erst im 19. Jahrhundert geprägt wurde, belegt freilich das romantische Bewußtwerden eines Verlustes, des Verlustes der Selbstverständlichkeit einer solchen Einheit der Künste und ihrer Einbettung in einen umfassenden Kosmos. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Kontext der Präsentation auch konventioneller Kunst zunehmend Beachtung findet. Vorbei ist heute die Zeit der »Petersburger Hängung«, berücksichtigt wird vielmehr, daß jedes Kunstwerk den ihm angemessenen Raum benötigt, um wirken zu können, auch wenn dieser Raum keineswegs in jeder Beziehung festgelegt ist. Im Gegenteil: Jedes Bild verändert die Wirkung des Raumes, in dem es präsentiert wird, und umgekehrt verändert und beeinflusst jeder Raum die Wirkung des in ihm präsenten Bildes. So wird das einzelne Kunstwerk Bestandteil einer raumbezogenen Inszenierung. Die Ausstellung erhebt den Anspruch, eine Art »Gesamtkunstwerk« zu sein, ohne deswegen die Eigenständigkeit ihrer Bestandteile aufzuheben. Ein komplexer kommunikativer Zusammenhang entsteht, in dem nun auch der vorhandene, vorgegebene Raum mitspricht, zum Bestandteil der Arbeit wird, und dies nicht nur in Bezug auf seine architektonischen und ästhetischen Strukturen, nicht nur in formaler, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht.

Rauminstallation, mit welchen Mitteln auch immer, nimmt bewußt Bezug auf vorhandene Räume, Innen- und Außenräume, auf bestimmte Orte, auf deren Aussehen, Funktion, Struktur, Aura und Geschichte. Dabei ist zu unterscheiden: Es gibt Installationen, die ausschließlich aus Materialien und Objekten bestehen, die für einen ganz bestimmten Ort, womöglich »vor Ort«, zusammengetragen, zusammengestellt oder angefertigt wurden. Das Resultat kann von Dauer oder von vornherein nur als temporär konzipiert sein, so daß nach Beendigung der Präsentation die einzelnen Teile entsorgt werden. Es kann aber auch sein, daß – mit denselben oder ähnlichen Teilen – die gleiche Installation anderswo, ebenfalls durchaus ortsbezogen und damit nicht völlig mit der ersten Fassung identisch, ein weiteres Mal realisiert wird. Dieses Vorgehen hat Ähnlichkeit mit der Aufführung von Kompositionen nach den Vorgaben einer Partitur.

Im Zwischenbereich beider Varianten gibt es außerdem die Möglichkeit, wie bei Beuys' berühmter »Straßenbahnhaltestelle«, auf der Unwiederholbarkeit der Erstpräsentation zu bestehen, die dabei verwendeten Requisiten

jedoch aufzubewahren und auf veränderte Weise zu präsentieren, so daß die Arbeit, mit ausdrücklichem Hinweis auf die Erstpräsentation, gleichsam in einem anderen Aggregatzustand überlebt. Schließlich gibt es Arbeiten, die als autonome Kunstwerke in denkbar unterschiedlichen Situationen präsentiert werden können, dabei aber in hohem Maße katalysatorischen Charakter aufweisen, das heißt, intensiv verändernd auf den Kontext ihrer Präsentation einwirken.

Hören und Sehen

Es wurde versucht, notgedrungen vereinfachend und ohne das Heranziehen von konkreten Beispielen, die es für alle beschriebenen Schritte in Hülle und Fülle gibt, den Weg von der Malerei zur Klangkunst zu skizzieren. Vielleicht hätte man ja noch früher ansetzen können und sollen: Das Collageprinzip, das als Ausgangspunkt der angedeuteten Entwicklung – und mehr oder weniger aller Formen späterer Kunst bis hin zur heutigen – charakterisiert wurde, hat einen markanten, auch geistesgeschichtlich aufschlußreichen Vorläufer in den enzyklopädischen Kontrastprogrammen der Englischen Gärten, die bezeichnender Weise am Beginn der Moderne stehen. Denn diese beginnt keineswegs, wie zumeist behauptet, an der Wende zum zwanzigsten, sondern zweifellos bereits an der zum neunzehnten Jahrhundert. Hier wird auch deutlich, daß sich das »Gesamtkunstwerk« der Rauminstallation deutlich von dem der Zeit vor der Französischen Revolution unterscheidet: Hatte damals alles seinen festgefügtten Platz in einem streng hierarchisch geordneten System, so begegnet im Englischen Garten erstmals jenes Spiel mit einer bewußten, im Extremfall dann später bis zur Beliebigkeit geführten Kontrastierung des Disparaten, das in der Collage und ihren Derivaten – etwa in der Kunst des Surrealismus und insbesondere auch in den Kompositionseinfällen der Postmoderne – zum beherrschenden Prinzip wird.

Was aber unterscheidet die Klangkunst von der Musik? Zunächst sei festgehalten: Im Folgenden soll weniger die Rede sein von klingenden Objekten und »Klangskulpturen«, sondern von raumbezogenen Installationen, obwohl die Übergänge auch hier fließend sind. Zum durchaus spannenden Thema der »Klangskulpturen« nur so viel: Jede Erzeugung von Klang hat eine visuelle Komponente. Menschen beim Musizieren zuzuschauen, kann ein faszinierender Genuß sein, insbesondere, wenn Musik unmittelbar aus Bewegung, aus Rhythmus und Tanz entsteht. Gewiß, es



Tony Cragg, *Tagelöhner*,
Rauminstallation, Papier
und diverse Materialien
(1994), © Anne Gold,
Aachen, Aix la Chapelle,
veröff. in: Dorothea Ei-
mert, *PaperArt. Geschichte
der Papierkunst*, Köln:
Wienand Verlag 1994.

gibt Menschen, die beim Hören von Musik lieber die Augen schließen – nach dem, was hier ausgeführt wurde, ein durchaus »modernes« Verhalten. Doch auch hier steht ein ganzheitliches Geschehen am Anfang. An unserer alltäglichen Wahrnehmung, so lehrt die Forschung, sind in aller Regel mehrere Sinne simultan beteiligt.

Rhythmisches Stampfen und Klatschen sind elementar biologisch begründete menschliche Verhaltensweisen. Erst sekundär hat sich der Mensch, wie auf anderen Gebieten auch, Hilfsmittel geschaffen, um den Radius seiner Möglichkeiten zu erweitern. Musikinstrumente, ganz auf ihre Funktion hin konstruiert, können hohe visuell-ästhetische Qualitäten haben – man denke etwa an die großen Prospekte barocker Orgeln. Umgekehrt können auch manche Skulpturen als Klangerzeuger dienen. Bronze klingt, wenn man sie schlägt, und es gibt Künstler, die bewußt im Zwischenbereich zwischen Hören und Sehen arbeiten, etwa anhand von Steinen, in die Lamellen hineingeschnitten sind, bei deren Berührung unterschiedlichste Töne erklingen. Hier – und es ließen sich noch andere Beispiele anführen – fällt es schwer, sich für die eine oder andere Priorität zu unterscheiden: in aller Regel kommen beide Sinne auf ihre Kosten. Es gibt etwas zu hören und etwas zu sehen, was keineswegs bedeutet, daß bei einer Klanginstallation auch unbedingt der Klangerzeuger selbst zu sehen sein muß.

Hier gilt es vielmehr zu unterscheiden zwischen Installationen, bei denen der akustische

Part zugleich ein visueller ist, und solchen, bei denen der »reine« Klang sich in einem medienübergreifenden »Collage-Akt« den visuellen Komponenten anderer Provenienz zugesellt.

An dieser Stelle ließe sich vieles und Interessantes ausführen über synästhetische Erfahrungen und wirkliche oder auch nur vermeintliche Parallelen zwischen akustischen und visuellen Phänomenen, auch über Versuche einer Übertragung des einen in das andere Medium, doch bleiben wir hier bei jenem konkreten Sektor des breiten Spannungsfeldes zwischen beiden Wahrnehmungsweisen, der allein mit »Klanginstallation« bezeichnet werden kann. Er ist in sich heterogen genug.

Noch einmal zurück zur bisher noch nicht beantworteten Frage, was eigentlich Klangkunst von Musik unterscheidet. Hierzu muß zunächst festgestellt werden, daß Musik ihrem Wesen nach Gestaltung der Zeit ist. Am Anfang stehen, letztlich biologisch begründet, rhythmische Erfahrungen und Äußerungen. Melodien unterliegen dem Gesetz eines zeitlichen Ablaufs, Harmonien insofern auch, als sie Funktionen synchroner melodischer Abläufe sind. Klang ist das »Material«, ohne das all dies nicht hörbar wäre, ist durch Gesetze der Harmonie gebändigtes oder gefiltertes Geräusch, unabdingbar für die Wahrnehmung von Musik, aber lange Zeit kaum als eigene Kategorie für bedeutend gehalten.

Noch in der Barockzeit lassen sich, etwa bei Bach, Kompositionen für Tasteninstrumente auf unterschiedlichen Klangerzeugern wiedergeben – sie klingen jedesmal anders, aber im-

mer mehr oder weniger authentisch. Der Komponist selbst hat vielfach Transskriptionen für andere Instrumente als die ursprünglich vorgesehenen angefertigt. Ähnlich unbekümmert ging er bekanntlich mit der Übertragung ganzer Kompositionen auf höchst unterschiedliche Texte um, wobei sich überraschenderweise jeweils passende, kaum je als beliebig oder gar widersprüchlich empfundene Deutungsmöglichkeiten ergaben. Ausdrückliche Hinweise auf den gewünschten Klang gibt es nicht vor dem 18. Jahrhundert, insbesondere aber im neunzehnten, in dem der Klang mehr und mehr zum gleichwertigen Parameter der Gestaltung avanciert. Als vergleichsweise frühes Beispiel für »genormte« und vom Komponisten vorgeschriebene Klangvorstellungen läßt sich die französische Orgelmusik des 18. Jahrhunderts mit ihren auf typisierte Instrumente bezogenen Registerfestlegungen – *Plein jeu*, *Grand jeu*, *Tierce en taille* usw. – anführen.

Mit aller Vorsicht – daß dieser Beitrag in vielem vereinfacht, wurde vorbeugend festgestellt – läßt sich behaupten, daß die im Hinblick auf die Bildende Kunst erwähnten Entmischungsercheinungen analog auch die Entwicklung der zeitgenössischen Musik bestimmt haben, obwohl ähnliches gewiß nicht immer das gleiche ist. Dennoch: Es lassen sich, nach den hybriden Schöpfungen der Spätromantik, in der Musik durchaus entsprechenden Tendenzen in der Bildenden Kunst vergleichbare Trends zur Reduktion, zur Auflösung verbindlicher Zusammenhänge – etwa der Melodie und des tradierten harmonischen Systems –, Tendenzen zur Parzellierung und zur Isolierung einzelner Parameter beobachten. Insbesondere aber gewinnt der Klang, ohnehin im Laufe der Entwicklung immer opulenter und dominierender geworden, an Eigenbedeutung, die sich im Farbenspiel des musikalischen Impressionismus, in den minimalistischen Gegenüberstellungen kontrastierender Klänge und in den *Ostinati* zeitgenössischer Musik, sei es in der *Minimal Music* oder auch in *Techno*, *Pop* oder *Rap* und nicht zuletzt in der *Musique concrète* mit ihrem Einbeziehen verschiedenster Geräusche manifestiert.

Die grundsätzliche Offenheit des zeitgenössischen Kunstwerks aber macht es möglich, ebenso wie *Fett* und *Filz* nun auch literarische (und damit doch wieder narrative) und immaterielle Elemente, Schrift und Sprache, Licht, Bewegung, Sprache, Geräusch und Klang in den komplexen, medienübergreifenden Zusammenhang einer Installation einzu beziehen. Wieweit dabei der Bildenden Kunst die Rolle des Initiators zukommt, müßte noch genauer untersucht werden. Impulse gingen zweifellos auch von anderen Gattungen aus.

Dabei sei nicht vergessen, daß derlei Grenzüberschreitungen bereits von *Dada* und den *Futuristen* vollzogen wurden. Doch lag eine historische Darlegung nicht in der Absicht dieses Beitrags.

Klingende Orte

Heute führen – es wurde versucht, dies anzudeuten – zwei Wege zur Klanginstallation. Der eine geht von der Bildenden Kunst aus, der andere von der Musik. Theoretisch – und in einigen Fällen tatsächlich – läßt sich auch »wirkliche«, das heißt linear zeitbezogene Musik in ein solches Spannungsfeld integrieren. Interessanter aber sind Beispiele, in denen Klang als statisches Material, durch den weitgehenden oder völligen Verzicht auf die spezifisch musikalische Zeit-Komponente, Materialien anderer Provenienz vergleichbar, Bestandteil einer Installation oder auch Intervention wird. Jede Komposition hat, vergleichbar einem Film oder einem Theaterstück, einem Roman oder einem Gedicht, einen Anfang und ein Ende. Der Klang der Installation aber ist in aller Regel permanent präsent wie die Farbe eines Bildes, und es steht dem hörenden Betrachter frei, genau wie dem Betrachter eines Bildes, selbst zu entscheiden, wie lange er sich der Zumutung des Kunstwerks aussetzen will. Bewegung spielt dennoch für die Rezeption eine Rolle, doch es ist die Bewegung des Betrachters, die wie beim Umkreisen einer Skulptur auch bei der Wahrnehmung des Klangs und der mit ihm korrespondierenden visuellen Erfahrungen Veränderung erzeugt.

Doch sei nicht verschwiegen, daß auch der vergleichsweise statische Klang dem Gesetz der Zeit unterworfen ist. Anders als Farbe und Form ist er nicht einfach da, sondern muß erzeugt werden. Gewiß, auch Farbe und Form haben einen Ursprung, und es ist sehr die Frage, ob Farbe wirklich »existiert«, wenn kein Licht vorhanden ist – nachts sind bekanntlich alle Katzen grau. Aber mit dem Klang verhält es sich anders: Energie, Bewegung sind nötig, um etwas zum Klingen zu bringen und am Klingen zu halten. Ein Klang beginnt und endet. Dazwischen kann er freilich über weite Strecken mehr oder weniger statisch wirken, je nach der Art der Klangerzeugung. Hier setzt die Klangkunst ein, die Klang wie eine Farbe, wie ein *Objet trouvé* behandelt.

Daß es auch Klanginstallationen gibt, die wechselnde Klänge und Tonfolgen, also eine Zeitkomponente, in ihr Konzept einbeziehen, ändert nichts daran, daß es sich in der Regel nicht um lineare Kompositionen handelt, die einen definierten Anfang und ein ebensolches

Ende aufweisen. Die mikrostrukturellen Tonbewegungen solcher Arbeiten, wie wir sie zum Beispiel im Schaffen von Rolf Julius antreffen, wirken in hohem Maße naturanalog, während streng statisch ausgerichtete Klänge, wie sie etwa in den Orgelpfeifen erzeugt werden, die Andreas Oldörp verwendet, einen stärker technischen Charakter aufweisen. Dies macht einen entscheidenden Unterschied gerade auch im installativen Dialog mit dem jeweiligen Kontext, der Außen- oder auch Innenraum, Natur oder Architektur sein kann.

Klang kann nie isoliert erfahren werden, er wird immer als »Klang im Raum« erlebt. An dieser Stelle wären einige Bemerkungen über die Bedeutung des Raumes in der Musikgeschichte sinnvoll. Doch begnügen wir uns mit einigen knappen Hinweisen. Wir wissen, daß die Raumakustik für die Entfaltung des Klangs von eminenter Bedeutung ist. Wir wissen, daß gelungene Architekturen, längst bevor Akustiker deren Geheimnisse enträtselten, Garantie für optimales Hören boten. Wir wissen, daß die für die abendländische Musikentwicklung so bestimmende Entstehung der Mehrstimmigkeit vermutlich im Hall der gotischen Kathedralen ihren Ursprung hat. Und wir kennen Kompositionen, die ganz gezielt von den Möglichkeiten räumlicher Bezugnahme Gebrauch machten – man denke nur an die an und für San Marco und seine byzantinischen Emporen entwickelte Mehrhörigkeit.

Heutige Komponisten arbeiten zum Teil gezielt mit den Möglichkeiten solcher räumlichen Bezugnahme und begeben sich damit in einen Grenzbereich, der durchaus mit Bilden-

der Kunst zu tun hat. Der Raum ist dabei nicht nur unverzichtbarer Träger des Klangs, sondern auch sein je unterschiedlicher und spezifischer, visuell und akustisch relevanter, aktiv mitgestaltender Partner. Klanginstallationen überzeugen vor allem da, wo sie sich gezielt und nachvollziehbar auf konkrete Situationen beziehen. Zumeist wird dabei die Klangerzeugung zugleich einen visuellen Beitrag leisten, es kann aber durchaus auch sein, daß der visuelle Part der Installation allein das schon Vorhandene ist, das durch die akustische Intervention eine bemerkbare und im besten Fall bemerkenswerte Veränderung erfährt. Daß diese Veränderung häufig umso eindringlicher erlebbar wird, je diskreter sie auftritt, wird wohl mit der heute allgemein zu beklagenden akustischen Umweltverschmutzung zu erklären sein. Vielleicht ist es ja eine besondere Aufgabe heutiger Kunst, dem Bedürfnis nach Sensationen zugunsten einer differenzierteren Wahrnehmung entgegenzuwirken. Klangkunst ist in jedem Fall auch eine Schule der Wahrnehmung.

Ob ihre Interventionen als permanente Eingriffe wünschenswert sind oder vielleicht doch besser nur auf begrenzte Zeiträume beschränkt bleiben sollten, muß von Fall zu Fall sorgfältig geprüft und entschieden werden. Daß mit der »klangenergetischen Aufladung« (Oldörp) eines Ortes nicht dessen Kontamination durch eine pseudomusikalische Dauerberieselung gemeint sein kann, wie sie leider bei historischen Kirchen und Schlössern mehr und mehr zur Regel wird, braucht hier wohl nicht eigens betont zu werden. ■