

Kunst mit Konsequenzen

Zwischenstand der Klangkunst

Wäre die Klangkunst ohne ihre mutigen Wegbereiter geblieben, so wäre sie wohl noch das, was manche glauben und viele hoffen, daß sie es noch sei: unbemerkt, undiskutiert und vor allem ohne wissenschaftliche Verortung. Und tatsächlich sind viele der akademischen Institute musikwissenschaftlicher Ausrichtung noch keimfrei, noch verhaftet in längst überholten Werkästhetiken. Aber abseits der alten Strukturen der universitären Geisteswissenschaften bilden sich neue Lehrgebiete, Masterstudiengänge, angebunden an Medienkunst/Medienwissenschaft, Musik-/Kunsthochschulen, die den veränderten Grundlagen von Kunst und Kultur und der engen Verbindung zeitgenössischer Kunst zu Wissenschaft, Medien, Technik und Informatik und der Durchmischung der Künste Rechnung tragen. Vertikaler und horizontaler Schnitt durch die Musikgeschichte scheinen fürwahr nur schwer vereinbar: Die tausendjährige linear-vertikale Entwicklung der abendländischen Musik einerseits und die endlos changierenden gegenwärtigen Phänomene andererseits, die sich aus der Vielzahl von Verknüpfungen der Künste, technisch-wissenschaftlichem Fortschritt und der Aufhebung von (Gattungs- und Genre-) Grenzen ergeben.

Schwierig auch, in dem changierenden Feld klar auszumachen, was Klangkunst nun sei; selbstverständlich, daß unterschiedliche Auffassungen darüber kursieren, je nachdem, von wo man kommt und schaut. Inwieweit gehören bestimmte Performances mit dazu und bestimmte Radiokunst eben nicht? Je mehr die Vermischung zunimmt, desto unsinniger scheint die formale Abgrenzung und desto deutlicher wird, daß das Dilemma der eindeutigen wissenschaftlichen Verortung kaum noch ein Klangkünstlerisches ist, sondern ein Allgemeines.

Lockert Geist und Körper

In der Praxis, im musikalischen Leben, hat die Klangkunst seit längerem einen festen Standort. Die traditionsreichen großen deutschen Neue-Musik-Festivals in Donaueschingen (seit 1992) und auch in Witten (seit 1997) haben sich schon längst dieser Kunstform, insbesondere der Klanginstallation, zugewandt. Klang-

künstlerische Arbeiten – ortsspezifisch und raumbetonend ausgeführt – fügen sich gut in die Festivalstruktur ein, die auf zwei Tage kondensiert ist und viele Interessierte hörend und (!) flanierend vereint. Als offenes Format ergänzt Klangkunst festivalplanerisch sanft die geballte Konzertpraxis und schafft Freiräume. Lockert den Geist durch Ortswechsel, Rätselhaftigkeit, Stille und Zeit, wie der wohl-tuend abseitige Ort, den Antoine Beuger mit *wort für wort (geraum)* für Donaueschingen 2003 schuf, eine 24 Stunden lang aufgeführte Klang-Lesung (Ist sie noch Klangkunst? Ist das Musiktheater?). Lockert den Geist durch eine synthetische Ansprache der Sinne und der ästhetischen Wahrnehmung. Zentral dabei, daß sich in Klangkunst oft Hören und Sehen – und Gehen (!)¹ untrennbar verbinden – sich also Charakteristika einer bildkünstlerischen Betrachtung mit hörender raum-zeitlicher Mobilität zu einer besonderen Rezeptionsform mischen. Dadurch, daß sich der Rezipient zu den Orten und in den Räumen physisch bewegt, kommt eine Seite des Menschen – seine Körperlichkeit – ins Spiel, die in der traditionellen Musikdarbietung der vergangenen Jahrhunderte komplett ausgeklammert war und zudem heute durch die Medialisierung vernachlässigt ist.² Der Besucher der Installation stellt mit seinem Körper eine Verbindung zu den räumlichen Qualitäten einer Installation her und nicht selten wird sogar gerade über seine körperliche Komponente, über eine Interaktionsschnittstelle, die an- / abwesende Körper sensorisch erfaßt, bis hin zu bewußt handelnd eingreifenden Körpern, die konkrete Ausformung gesteuert. Jutta Ravenna entwickelte in den 90er Jahren diverse dieser Schnittstellen mit Arbeiten wie *Daten-Klang-Fenster* (1995) oder *Chipmusic* (1997). Scot Sona Snibbe läßt in *Blow Up* eine Wand aus klingenden Ventilatoren durch die rezeptive Beatmung einer Miniaturnachbildung derselben bewegen / bespielen. Dieser zunehmend verantwortungsvollen Beteiligung des Rezipientenkörpers am produktiven Prozeß wurde bislang reflexiv wenig Beachtung geschenkt. Dabei scheint sich hier durch die hohe Differenzierung der Schnittstellen und die Entwicklung der interaktiven Kunst einerseits und die in Klangkunst angelegte körperliche Präsenz der Rezipienten ein neuer produktiver Bereich geradezu anzubieten. Einige Künstler thematisieren explizit den Körper, Bernhard Leitner etwa spricht vom »mit-dem-Knie-hören«³ und konstruiert eine Tonliege⁴, von Klangmassagen hört man aus Frankreich und Kirsten Reese stattet für *quiver* (2004) auf dem Boden liegende, in hautfarbene Gewänder gekleidete Frauenkörper mit Mini-Lautsprecher aus, zu denen man sich – für

1 Vgl. Klaus-Ernst Behne, *hören UND sehen UND gehen* in: *Musik und Raum*, hrsg. von Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1988.

2 Postuliert wird die durch elektronische Medien entkörperte Welt.

3 Vgl. *Ein Gespräch mit Bernhard Leitner*, in: Bernd Schulz (Hrsg.), *Resonanzen*, Kehrer-Verlag, Heidelberg 2002, S. 71 ff.

4 Ebd., S. 80.

unseren Kulturkreis grenzüberschreitend – tief hinuntergebeugt nähern muß, um etwas zu hören. Klangkunst lockert und fordert (!) also neben dem Geist auch den vom stumm in Konzerten Sitzen ermüdeten, oftmals gehemmten Rezipienten-Körper.



Nicht konsequenzlos

Aber auch etwas anderes wird in den Festival-Programmen hergestellt: Eine Annäherung von Konzert und Installation, es entsteht etwa das hybride Format einer sogenannten *Konzertinstallation*. So ist die Klangkunst keineswegs jahrzehntelang konsequenzlos neben der Konzertmusik abgelaufen, von »bildkünstlerischen Exoten« praktiziert, sondern hat auch den ästhetischen Blick der »traditionell komponierenden« geweitet. Dabei ist dasjenige Element, das hier in die Konzertpraxis infiltriert wird, in erster Linie eine Auflösung der traditionellen vis-a-vis-Konstellation und der Rollen von aktiv produzierender Musikinterpretation einerseits und passiv/kontemplativ hörender Rezeption andererseits. Außerdem sind es die künstlerischen Ausformungen – wie Hören und Sehen verbunden werden, wie Musik mit dem Raum/Ort/Kontext verschmilzt – oder die Materialität klangkünstlerischer Arbeiten, die in der hybriden Konzertpraxis ihre Fortsetzung finden. Benedict Masons Komposition *felt/[...] /telling* etwa, die vergangenes Jahr in Donaueschingen und dieses Jahr im Rahmen der *MaerzMusik* in Berlin aufgeführt wurde, verfolgt dieses Interesse an einer materialen Klanglichkeit, indem mit Hilfe von chorisch gespielten Idiophonen eine präzise rhythmisch-räumliche Gestaltung inszeniert wird. Aus den Instrumenten ergeben sich neue räumliche Muster und Klangbereiche. Die Besucher sitzen in konzentrischen Kreisen. Durch die mechanische Choreografie der lautlos auf- und abtretenden, uniform gekleideten Musiker wird der Raum in ein Spannungsfeld getaucht, der ein neugieriges Erkunden dieser Klangwelt erzeugt. Neben der Klangmaterialität und der Veränderung der räumlichen Inszenierung wird die Verbindung besonders durch die Nähe zu Klangskulptur und mechanischem Musikinstrument hergestellt, wie

sie Martin Riches oder Nicolas Schöffer präsentierte. In Masons Komposition ist allerdings diese mechanische Präzision auf die menschliche Ausführung rückübertragen. Sie wird gewährleistet, indem von Computern über Headsets genaueste rhythmische Patterns übermittelt werden

Aber auch in Konzepten wie *4 Rooms* von Andrea Neumann und Christof Kurzmann (*Space + Place* Berlin 2004) oder *Dark Matter* von Richard Barrett (MaerzMusik Berlin 2003) oder *kirschblüten.ohr* von Klaus Lang und Claudia Doderer (MaerzMusik Berlin 2002) ergeben sich aus der freien Kombination von Konzert und installativen/inszenatorischen Aspekten neue Schattierungen, die spannend sind: Weil die vier Räume verbunden und zugleich getrennt sind und erlaufen werden müssen (*Four Rooms*), weil die Hinterbühne eines Theatersaales von einer Vielzahl von Metallelementen geteilt wird und dazwischen mit Hockern bestückt ist (*Dark Matter*) oder weil die Besucher in einer dunklen verschlungenen Nachbildung einer Ohrschnecke aus schwarzem Stoff platziert werden und außen auf der Hinterbühne Schlagzeuger agieren (*kirschblüten.ohr*). In allen drei Projekten sind es die räumliche Disposition⁵ und die Auflösung der Frontalhaltung oder des Sitzzwangs, die als Einflüsse der Klangkunst gelesen werden können.⁶

Nicht quantifizierbar

Der Aspekt der Interaktion als (auch körperlich) handelnder Eingriff, der gegenwärtig in der Klangkunst virulent ist, ist allerdings bislang nur unzureichend in den Konzertablauf und auf eine Masse von Publikum übertragen worden. Durch die Quantifizierung der Aktion des Einzelnen mit den Werten anderer, also einen summarischen Interaktionswert, wird der Effekt der eigenen Handlung undurchsichtig, das Projekt scheitert (z.B. *Terra Incognita* Gerhard E. Winkler Donaueschingen 2004). Ebenso scheiterte im Feld der Netzmusik der Versuch Michael Ibers, eine Masse User über das Internet das Stück *Integer* beeinflussen zu lassen. Ein Hauptproblem liegt hier in der Simplizität der Interaktion, die Verengung auf einen Ja/Nein-Impuls. In der installativen Lounge *biomorph* des Elektronikers zeitblom (2003) werden die Herzdaten aller neunzig Besucher quantifiziert und steuern allgemeine audiovisuelle Prozesse (zum Beispiel Lichtwechselfrequenz), aber jeder Person ist auch eine individualisierte Klangfolge zugeordnet. Diese Differenzierung ermöglicht hier eine gewisse Transparenz der individuellen Interaktion in einem kollektiven Umfeld. Spektakulär, aber ebenfalls individuell unnachvollziehbar war

Kirsten Reese, *giver*, Künstlerhaus Bethanien Berlin 2004 (Foto: Julia Gerlach).

5 Das Raumkonzept unterscheidet sich hier deutlich von Raummusik, die über eine ausgefeilte Lautsprechertechnologie einen komplexen akustischen Raum simuliert.

6 Die Nähe von Performance und Klanginstallation ist schon verschiedentlich hervorgehoben worden. Personelle Überschneidungen sowie klangmateriale Koinzidenzen sind hier offensichtlich. Vgl. Helga de la Motte-Haber: *Zwischen Performance und Installation* und, Golo Föllmer: *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst*, Laaber-Verlag 1999.



Christina Kubisch, *Electrical Walks*, Berlin 2004 (Foto: Julia Gerlach).

7 Usman Haque, *Nuit Blanche*, Paris 2004.

8 Golo Föllmer, *Klangkunst im öffentlichen Raum*, a.a.O.

9 Ausstellung *Sonoric Atmospheres. Ostseebiennale der Klangkunst*, Sommer 2004.

die Licht-Klanginstallation *Nuit Blanche* von Usman Haque, eine durch Mobiltelefone steuerbare Ballonwolke, die in ein Regenbogen-Farbspiel getaucht den Pariser Himmel⁷ verblitzte. Interaktivität ist offenbar eine individuelle, nur bedingt massentaugliche Qualität.

Nicht sammelbar

Spezifische Preise (Klangkunstpreis Marl seit 2002, Klangkunststipendium des Senats in Berlin) signalisieren, daß auch die Kulturförderung diese Kunstform wahrgenommen und in ihr Förderprogramm aufgenommen hat.

Der Klangkunstpreis in der kuriosen Stadt Marl ist stark auf den öffentlichen Raum ausgerichtet, jene Kategorie, die wesentlich war für die Klangkunst der 80er/90er Jahre. Verbunden war dieses Anliegen, den Stadtraum zu gestalten oder sicht-/hörbar zu machen, mit Stichworten wie Klangökologie, akustische Environments und Ortsspezifität. Diskutiert und klangkünstlerisch in Szene gesetzt wurden Unorte (Marc Augé), also nicht-funktionale Orte wie alte Zechen etwa und funktionale Orte wie Flughäfen (zum Beispiel Brian Eno: *1. Music for Airports*, 1978). Mit diesen

10 Fragen und Bezügen war erstmalig und breit

angelegt eine Verbindung von Kunst zu unserem akustischen Alltagsleben hergestellt (wenn man von Vorläufern wie Satie, Ives und den Futuristen absieht). Ortsspezifische Klangkunst ist in und für den Raum konzipiert unter Einbezug auch der dort vorbeigehenden Menschen, des situativen Kontextes. Sie ist in der Regel gebunden an einen kultivierten Raum in Stadt oder auf dem Land. Über verschiedene ästhetische Techniken wurde der spezifische Charakter des Ortes pointiert. Besonders hervorzuheben sind Translokationen von Klanglandschaften⁸, bei denen ein entfernter Ort an einen anderen versetzt wurde. Bill Fontana projizierte in einer Vielzahl Installationen die Laute einer Stadt in eine andere. Ebenso stark, wie entfernte Klanglandschaften zu inszenieren, ist auch das Anliegen, den Stadtraum selbst hörbar zu machen und mit minimaler Intervention auf die bereits vorhandene akustische Disposition aufmerksam zu machen. Akio Suzuki stempelte 1996 auf der Fischerinsel in Berlin lediglich Hörpunkte für die Passanten auf den Boden, punktuelle Knoten, an denen sich ein spezifisches Gemisch der Stadtklänge einfangen läßt oder auch Stille. Peter Ablinger installiert in *20 Stühle* Reihen weißer Plastikklappstühle in der Landschaft, auf einer Kreuzung oder auch im Ostseehafen von Wismar⁹, die ortsfremd wirken und sind und dadurch das Alltagsbild einerseits durchbrechen, andererseits aber durch die Möglichkeit, sich zu setzen, zum Innehalten, zur Konzentration auf das Drumherum animieren. Christina Kubisch wiederum konstruiert für *Electrical Walks* ein Interface, das Schwingungen/Strahlungen im Stadtraum, die normalerweise nicht hörbar sind in akustische Daten übersetzt und schickte Besucher mit Head-Sets durch die Stadt, um diese andere Seite der Stadt, zum Beispiel Strahlen von Fernsehern, zu hören. Hier ist es jedoch, ähnlich wie bei der Translokation, eine unbekannte akustische Welt, allerdings zugleich eine Tiefenschicht des Ortes, die dargestellt wird. Auch Tilman Küntzel und Sam Auinger/Bruce Odland pointieren den Subraum durch Bewegungs-Umwandlung (Küntzel: *Seismophonie*, Marl 2003) oder minimale Translokation bzw. klangverstärkende Rohre, die an der Hafenanlage installiert werden (Odland, Auinger *Blue Moon* 2004). Die stählernen, hohen, windsensiblen, beweglichen Skulpturen, die Paul Fuchs in Kulturlandschaften installiert, verschmelzen sowohl mit der Hügeligkeit und den sichtbaren zivilisatorischen Merkmalen wie Kirchtürmen als auch mit den akustischen Elementen der Landschaft wie Wind und Blattrauschen. Bewegung und Klang der Objekte entstehen durch den Wind.

Weder Blattrauschen noch U-Bahnatmosphäre können konserviert und an anderem Ort gesammelt werden, in Marl etwa. Der dortige Klangkunstpreis sieht daher ein neues Werk vor, eine Arbeit für die Stadt Marl. Verbunden ist dieses Anliegen mit einer jahrzehntelangen Tradition, dem Skulpturenpark. Der öffentliche Raum von Marl wird so zunehmend zum öffentlichen Museum. Klangkunst ist hier Ausstellungsstück und nicht eine punktuell gesetzte Reflexion auf einen Stadtraum oder einen Naturraum, kein Spiegel. Marl ist museal. Mit einer Etablierung ist also auch eine Konventionalisierung verbunden, die den Arbeiten ihre direkte Kompromißlosigkeit nimmt.

Nicht lokalisierbar

Noch stärker als ortsspezifische Arbeiten widersetzen sich künstlerische Interventionen einer Sammlung. Ein künstlerischer Effekt ist explizit die Unterbrechung einer routinierten Alltagshandlung, eine Störung der Gewohnheit. Das rezeptive Ausgangselement ist daher mit Begriffen wie Überraschung, Irritation zu umschreiben. Diese Irritationen sollen zum Sprung in die andere Welt verhelfen, eine Kunstwelt neben der Alltagswelt, die sich aber eben im Alltäglichen aufbaut, sich als Zeit- und Raumbilase in den Alltag stülpt. Hier geht es nicht um die Ästhetisierung des vorhandenen öffentlichen Raums, sondern um Aufmerksamkeit, um Reflexion. Georg Klein konfrontierte Passanten der Berliner U-Bahn in *TRASA warszawa-berlin* (2004) mit einer Doppelprojektion von Videobildern, auf denen sie sich selbst und Passanten in Warschau gleichzeitig, in minimaler Zeitverzögerung sehen können. Dazu erklingen deutsch-polnische, situationsbezügliche Textfragmente. Viele lassen sich nicht ablenken von dem eintrainierten Alltags-Weg, andere jedoch verzetteln sich in die Kommunikation mit sich selbst oder den anderen und lassen den Schritt in die raumzeitliche Ausstülpung zu.

Dabei sind die Interventionen in den Alltag und insbesondere der brutale Einbruch anderer Lebenswelten nunmehr eine Alltagserfahrung, die wir als Handybenutzer permanent erfahren. Die Mobilfunktechnologie und die PDA-Technologie veranlassen derzeit eine Entwicklung von künstlerischen Aktionen, bei denen Teilnehmer durch bestimmte drahtlose Kommunikationsmedien aus dem Alltag heraus auf künstlerische Prozesse an gesetzten Orten Einfluß nehmen können oder globale Daten an lokale mobile Orte translokieren können. Es handelt sich bei dieser drahtlosen Kunst¹⁰, komplementär zu den Translokatio-

nen entfernter Klanglandschaften, um translokale Interaktion oder Kommunikation (Atau Tanaka *Malleable Mobile Music*). Dabei werden die Medien eingesetzt, um Daten zu übermitteln oder um gezielt andere Welten, die vorhanden sind (Satellitenbilder zum Beispiel), abzurufen. Jens Brand simuliert in *Global Player 2004* die erdumrundenden Flugbahnen von Satelliten und setzt das Relief der Erde nach dem Prinzip der Schallplatte in rauschhafte Klänge um. Auch die bereits beschriebenen *Electric Walks* von Christina Kubisch rufen eine parallele Welt im Alltag ab über Head-Sets, die nicht so weit entfernt sind von den Head-Sets der Mobiltelefone oder jenen, die die Jugend mit iPods verbindet. Zudem werden die Mobiltelefone, Inbegriff der mobilen Kommunikation, zu Steuereinheiten. Künstlerische Technologie und Alltagserfahrung einer mobilen Gesellschaft sind hier also kongruent.

Bei Interventionen durch Installation wie durch drahtlose Geräte geht es nicht primär um die Sensibilisierung für einen Ort und seine Ästhetisierung, sondern um ein Einbrechen, um ein Dazwischenkommen in den stupiden Alltag und die gelangweilte Akzeptanz politischer und gesellschaftlicher Gewohnheiten, indem eine »andere Welt« eingelassen wird, die an Erscheinungen der Skandalkunst grenzt. Oder es geht um die Bewußtmachung von Kommunikationsformen und ihrer Konsequenzen. Die Ortsspezifität als primäres Anliegen wird dafür aufgegeben.

Ohne Namen

Die Klangkunst, oft nach wie vor stille Kunst, sensible Kunst, minimale Kunst, hinter der eine rätselhafte und feinsinnige Klangauffassung steht, die sich bei einigen der namhaften Künstler aus dem Kontakt zum chinesisch-japanischen Kulturkreis speist (zum Beispiel bei Rolf Julius, Hans-Peter Kuhn, Johannes S. Sstermanns, sowie beim Komponisten Klaus Lang), auch Kunst für das Hören und Sehen, auch Raum- und Ortserfahrung, hat eine laute Schwester bekommen: Durch die inszenierte Körpererfahrung, die Notwendigkeit handelnder Rezipienten und den bewußten Einsatz künstlerisch-politischer Intervention und drahtloser Kommunikationsmedien wird nicht so sehr die empathische Seite ästhetischer Wahrnehmung als die physisch-aktive Seite ästhetischer Wahrnehmung gefordert, für die wir noch keinen Namen haben. ■

10 Festival *Drahtlose Kunst*, Cuxhaven 2005.