

# Handschriften

## Anmerkungen zu ästhetischen Ansätzen in der Klangkunst

1 Helga de la Motte-Haber, *Zwischen Performance und Installation*, in: diess. (Hrsg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber 1999. S. 233.

**H**eute wird nicht nur über die Definition von Klangkunst debattiert, sondern es kann mittlerweile auf eine Geschichte der Intermedia-Praxis zurückgeblückt werden, die nicht erst in den 1970er Jahren begann. Inzwischen existiert bereits eine dritte, vierte oder sogar fünfte Generation von KlangkünstlerInnen, die von den »alten« lernen. Bei der Reflexion über diese installative (ver)klingende Kunst wird gern vergessen, daß ihre ProtagonistInnen aus unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen stammen und von dort über die Gattungsgrenzen hinaus ihren Weg zur Klangkunst fanden. Dieser individuelle Weg der KlangkünstlerInnen der ersten und zweiten Generation drückt sich in deren differenten Ansätzen und Positionen aus, die trotz mancher Gemeinsamkeiten deutliche Handschriften zeigen. Insbesondere die KünstlerInnen der ersten Stunde profilieren sich durch einen personalen Stil, der ablesbar auf die jeweiligen ästhetischen Hintergründe verweist. Hier nun sollen verschiedene Standpunkte vorgestellt und voneinander unterschieden werden, wobei historische Voraussetzungen sowohl der VertreterInnen, als auch der Gattung Klangkunst im allgemeinen erörtert werden. Überschneidungen können dabei genauso auftreten, wie sich die Gesamtwerke der KünstlerInnen nicht wirklich in ein Raster pressen lassen.

Terry Fox, *Chorda Typani*, Sound Performance 1979 im Atelier Reggio Emilia (Italien) (Foto: Enzo Pezzi), veröff. mit freundlicher Genehmigung von Terry Fox.

Viele KünstlerInnen, die heute dem Bereich Klangkunst zugeordnet werden, schufen Mitte der 1970er Jahre Performancearbeiten im Grenzbereich zwischen Performance und Installation.<sup>1</sup> Gerade diese ephemere Kunstform hat einen entscheidenden Anteil an der Etablierung von Klang im bildnerisch-künstlerischen Kontext sowie großen Einfluß auf innovative musikalische Werkformen. In Verbindung mit dem Raum und Körper wurde auch die experimentelle Forschung mit Klang stärker auf den Raum übertragen und gewann folgerichtig vor allem als raumstrukturierendes Medium an Bedeutung. Einer der ersten, der Klang als skulpturales Material in seinen situativen Arbeiten einsetzte, ist Terry Fox (geb. 1943). Er gehört zu jenen, die nach einer langjährigen Tätigkeit als Maler in den performativen Bereich überwechselten, um in einen direkteren Dialog mit den Hörer-Betrachtern zu gelangen. Bereits seine performativen Arbeiten aus den 1970er Jahren bezogen sich auf die resonanten Qualitäten der Orte. Fox nutzte den gesamten Raum als Instrument und Klangkörper, indem er von Wand zu Wand Klavierseiten spannte, die er mit kleinen Hämmern, einer leeren Sardinendose oder nur mit den Fingern zum Klingen brachte. Diese situativen Performancearbeiten dauerten oft stundenlang, so daß sich die Besucher in einer performativen Installationssituation wiederfanden, einer Vorform der Klanginstallation, die sich zwischen den Gattungen Musikperformance und Klanginstallation bewegte.

Auch Christina Kubisch (geb. 1948) gehört zu jener Künstlergeneration, die vorerst, nach einer Ausbildung zur Komponistin und bildenden Künstlerin, im Performancebereich tä-



tig war und sich später zu Gunsten des Genres der Installation von performativen Aktionen zurückzog. Bereits in der Video-Konzert-Performance *Two and Two* (1976), die sie gemeinsam mit dem Videokünstler Fabrizio Plessi realisierte, verschmolzen Performance- und Videokonzert zu einer Closed-Circuit-Installation: Hinter einer Videowand, die Details der Aktionen der Künstler zeigte, agierten die Performer. Mittels Rückkopplung wurden Bilder und Klänge simultan über die Monitore wiedergegeben, so daß das Publikum der realen Performance-Situation sowie einzelnen Details der akustischen Handlungen via Monitor folgen konnte. Einerseits führten Kubisch und Plessi eine Interaktion mit der räumlichen Umgebung herbei, andererseits wurde jedoch im Videobild ein geschlossener Raum geformt. Auf einer dritten Ebene waren die Räumlichkeit sowie der Verlauf der Bilder und Klänge keine Illusion, sondern real. Der Rezipient war im Realgeschehen gleichermaßen anwesend, wie er auch deren fragmentierte Abbilder rezipierte. Die Betrachtung der künstlerischen Situation richtete sich auf eine offene, alle Sinne umfassende Wahrnehmung. Nach der Performance wurden die aufgenommenen Bilder und Klänge über die im Raum verteilten Monitore abgespielt, so daß ein Video-Klang-Environment entstand. Im Hinblick auf die weitere künstlerische Arbeit von Christina Kubisch markierte *Two and Two* einen Meilenstein: »Heute realisiere ich, daß das Stück ein wichtiger Schritt zu den sogenannten Klanginstallationen darstellte. Die gefilmten Bilder und Klänge wurden nach der Performance in einer Art Video-Klang-Raum präsentiert und der Betrachter konnte sich in ihm bewegen, wie er wollte.« Die künstlerische Motivation Kubischs für diese audiovisuellen Kunstwerke lag in der Aufgabe, tradierte musikalische Präsentationsformen abzustreifen und Klang als raumstrukturierendes Medium im Kontext der bildenden Kunst zu etablieren.

## Von der Performance zur Situation

Mit der 1967/68 entstandenen Arbeit *Drive in Music* verabschiedete sich auch Max Neuhaus (geb. 1939) von seiner Tätigkeit als Musiker auf der Bühne: »Mir wurde klar, nachdem ich so viel vor Menschen gearbeitet hatte, daß die Form des Konzertes, die Präsentation auf der Bühne ihre Grenzen hat. Dazu zählt auch die Bürde der Unterhaltung. Keine Bühnendarbietung ist frei davon. Ich sah dagegen die Kollegen in den plastischen Künsten in dieser wunderbaren Situation: sie konnten ein Werk machen, und die Leute waren frei, es zu betrachten, es zu erleben, unabhängig von einem begrenzten Zeitraum.«<sup>2</sup>

An die Stelle der eigenen Aktion setzt Neuhaus ab diesem Zeitpunkt ein akustisches Umfeld, dessen Mittelpunkt der Rezipient bildet. Als Musiker und Komponist interessiert er sich vor allem für die akustische Gestaltung von Räumen, die nur mittels Klang, nicht visuell verändert werden. Als Grundlage seiner Arbeiten dienen soziale und akustische Kontexte räumlicher Strukturen, die er durch Klang umformt und die den BesucherInnen damit einen neuen Wahrnehmungsraum eröffnen.<sup>3</sup> Neuhaus arbeitet mit reinem Klang als künstlerischem Material und möchte ausschließlich den Gehörsinn in seinen Installationen ansprechen. Seine als *Place Works* bezeichneten Klangerbeiten bestehen meist aus stehenden Tönen, die sich der vorgefundenen auditiven Umgebung weitestgehend anpassen. Die Räume werden mittels Klang behutsam verändert, wobei jegliche optische Gestaltung vermieden wird. Trotz dieser Zurückhaltung scheinen sich die Räume auch visuell zu verwandeln. So hat Neuhaus 1990 zwei Räume in den Hamburger Deichtorhallen mit jeweils einem leisen sanften Klang bespielt, der eher gefühlt als gehört wurde. Dabei setzte er zwei unterschiedliche Töne der gleichen Art in den Räumen ein. Die durch den Klang erzeugten Schwingungen wurden vom Raum aufgenommen, reflektiert oder je nach Material des Raumes absorbiert, so daß der Raum transformiert und gleichzeitig moduliert und somit hörbar wurde. Schwingungsknoten der stehenden Wellen konnten gleichermaßen erlebt werden, wie auch der Schall in seiner räumlichen Ausdehnung. Neuhaus tastete also den Raum mit Klang ab und verlieh ihm gleichzeitig eine eigene plastische Realität und Präsenz.

Durch die ausschließliche Benutzung von Klang als skulpturalem Material entstehen ästhetische Situationen, in denen sich die RezipientInnen neuen (Raum)Erfahrungen öffnen können. Differenzielle akustische Imaginationsräume schaffen eine situative Erfahrung von Raum und Zeit. In ihnen besitzt das Wahrnehmen, das Gewärtigen oberste Priorität.

## Translokation

Im Zusammenhang mit der Situation ist der »Site«, der Ort, ein wesentliches Charakteristikum von Installationskunst, denn Installationen sind immer ortsspezifisch. Dabei wird der Ort in den Klanginstallationen nicht nur durch die spezifisch ästhetischen, immateriellen, das heißt klanglichen Gestaltungsmittel neu gestaltet, sondern er selbst stellt von vornherein eine eigene ästhetische Kategorie des Kunstwerkes dar. Insbesondere für die Arbei-

3 Vgl. Max Neuhaus, *Sound Installation*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Basel, Basel 1983.

2 Im Interview mit Sabine Breitsameter: *Wahrnehmen, teilnehmen. Der US-Amerikanische Komponist Max Neuhaus*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 71 (1997) S. 7.

4 Den Begriff der »Translokation« übernehme ich von Golo Föllmer in: Golo Föllmer, *Klanginstallationen im öffentlichen Raum*, in: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, a.a.O. S.219 f.

5 Bernhard Leitner, *Klang als architektonisches Material*, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, 32/1998. S. 16-19.

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

ten Bill Fontanas (geb. 1947) ist dies von großer Bedeutung. Ein prägnantes Leitmotiv seiner Klanginstallationen ist die Translokation, die Versetzung von Soundscapes in Echtzeit in andere räumliche Kontexte.<sup>4</sup> Fontana arbeitet mit der Verflechtung verschiedener akustischer Räume, wobei die jeweilige akustische Situation der Orte von großer Bedeutung ist. Seit den 1980er Jahren schafft er Klangskulpturen aus alltäglichen Klängen, die mit dem Phänomen der relocation arbeiten: Der Klang eines Ortes wird in annähernder Echtzeit an einen anderen fern seiner eigentlichen Entstehung versetzt. 1983 projizierte er zum Beispiel in *Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge* den Klang der Brooklyn Bridge in New York auf die Fassade des World Trade Centers. In einer weiteren Arbeit *Metropolis Köln* ermöglichte Fontana den Einwohnern Kölns, ihrer eigenen Stadt einen ganz Tag lang zuzuhören. Achtzehn Lautsprecher ordnete er auf dem zentralen Roncalli-Platz vor dem Kölner Dom zu einer gewaltigen Klangskulptur an. Die Lautsprecher übertrugen den Sound, den achtzehn in der Stadt verteilte Mikrophone zur gleichen Zeit einfingen. Je nach Standpunkt des Betrachters variierten die Klänge ständig, veränderten sich je nach Tageszeit und Umfeld. 1994 verband er in *Ile sonore* Wasserklänge aus der Normandie mit Verkehrsströmen in Paris und setzte sie akustisch in Beziehung. Das Konzept dieser relocation-Arbeiten basiert auf der Idee, eine bestimmte klangliche Situation von einem Ort an einen fremden zu verschieben und damit ihrem ursprünglichen Kontext zu entheben, um sie dann in einen neuen implantieren zu können. Dabei wird der Zuhörer von ungewohnten und unerwarteten akustischen Situationen überrascht, indem er mit unerwarteten Klängen konfrontiert wird. Verschiedene urbane oder auch natürliche Geräusche treffen aufeinander und nehmen ein eigenes Raumvolumen ein. Fontana möchte auf die akustische Wirklichkeit der Orte aufmerksam machen und die Menschen für ihre alltägliche Umwelt sensibilisieren. Durch das relocation-Prinzip durchbricht er die akustische Alltagswahrnehmung, wodurch er die Hinwendung zur akustischen Normalität erreicht. Denn wenn die gewohnten Klänge nicht mehr so gehört werden, wie sie in Wirklichkeit existieren, wird man ihrer erst gewahr. Fontana schafft mit seinen Klangerbeiten die Möglichkeit, einen anderen Sinn für Raum und Zeit zu entdecken. Indem er die akustische Spezifik der Orte vertauscht und verfremdet, zeigt er außerdem ästhetische Bedingungen und Inhalte des Kunsterlebens auf. Die Klänge der verschiedenen Orte mischen sich, und die ge-

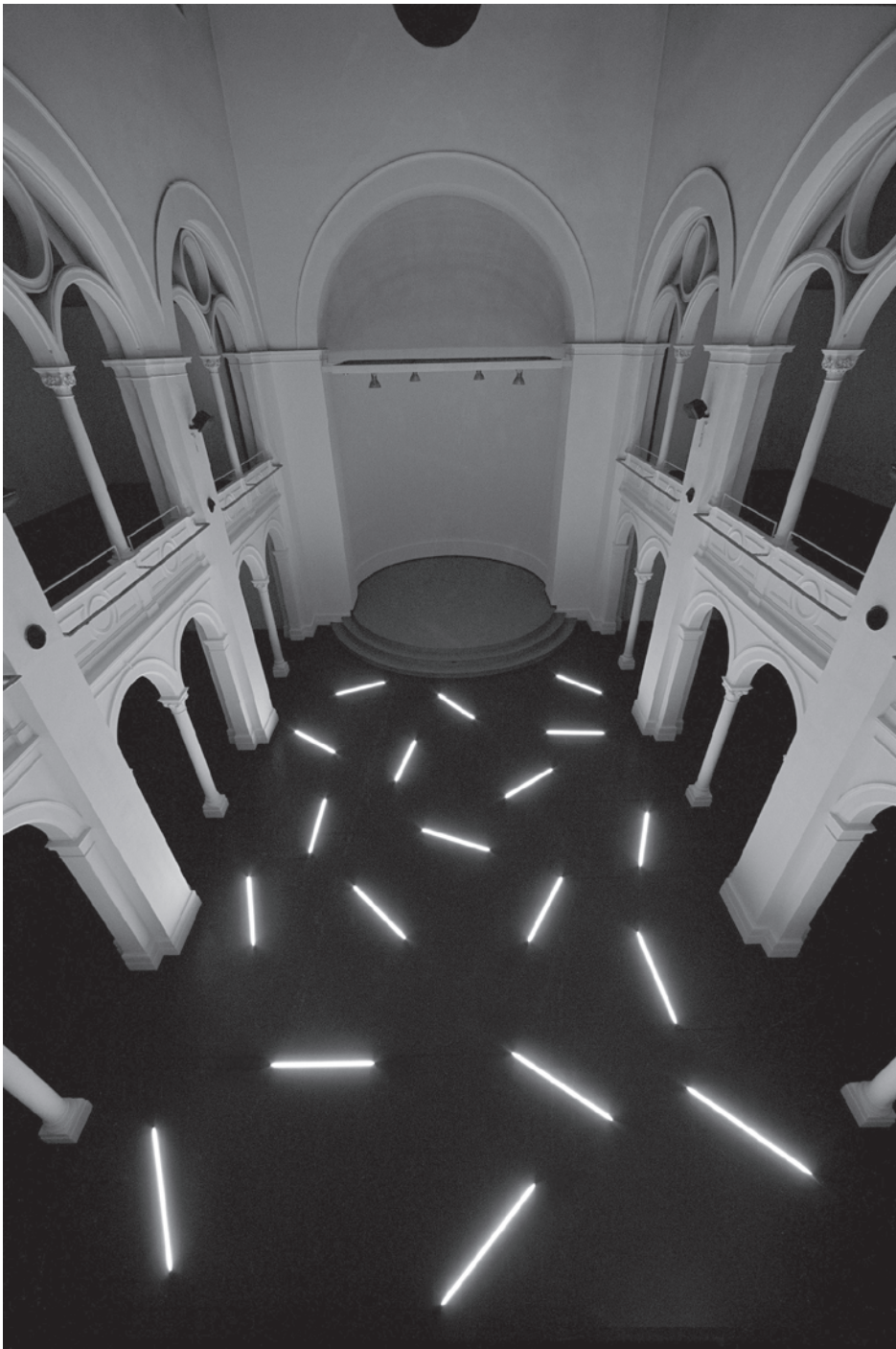
14 hörten Objekte bewegen sich in diesem Mo-

ment. Was gehört wird, ist reales Geschehen, aber durch die klangliche Entfernung der visuellen Wahrnehmung entzogen. Fontana stellt somit die Frage nach den Bezugspunkten von Raum neu.

## Architektur-Raum

Auf den architektonischen Ton-Raum bezieht sich Bernhard Leitner (geb. 1938), der selbst Architekt ist. Er begreift den Ton als zeitlich-räumliches Baumaterial und möchte Räume nicht nur mit ihm gestalten, sondern konstruieren: »Ich wollte den Raum selbst formen. Zunächst hat mich interessiert, linear begrenzte akustische Räume neu zu denken, Ton und vor allem Tonbewegung als Material zu verwenden. Das Ton-Material selbst ist als bauplastisches und raumplastisches Material neu definiert worden. Der Ton war auf einen ganz wesentlichen Parameter reduziert, das war seine Dynamik. Mit dem Parameter der Dynamik war der Verlauf der Richtung im Raum kombiniert: Wie eine Klang-Linie im Raum zum Körper positioniert ist: liegt man, sitzt man, steht man auf einer Ton-Linie oder kreist diese Linie um den Körper herum.«<sup>5</sup>

Bereits 1968 versucht Leitner seine Ideen in einigen Arbeiten zu verwirklichen. Ausgehend von Überlegungen zu Linie, Raumstruktur und Ton verfolgt er die Idee, entlang einer Anzahl von Ton-Orten (Lautsprechern) im Raum so genannte Ton-Linien zu formen, die den Raum akustisch überlagern und somit neue Architekturen bilden.<sup>6</sup> Zunächst definierte er daher den Ton als architektonisches Material neu. Für ihn ist er vor allem Raumträger, um Grenzen im Raum zu ziehen, diese erlebbar zu machen oder zu überwinden. Im Mittelpunkt des künstlerischen Forschungsprojektes von Leitner steht das In-Beziehung-Setzen von Raum und Mensch durch Ton. Durch dieses In-Beziehung-Setzen eines Körpers zu Ton-Strukturen im Raum wird dieser audiokörperlich erfahrbar. Räume und Objekte, deren Form und Inhalt determiniert Leitner durch akustisches Material. Mit seinem 1984 entstandenem *Ton-Raum* im Treppenhaus der Technischen Universität zu Berlin läßt er zum Beispiel mit Hilfe von Klang immer wieder neue auditive Räume entstehen. Die zweiundvierzig hinter perforierten Metallwänden montierten Lautsprecher schicken mithilfe eines Computerprogramms Klänge durch den Raum, wobei sie architektonische Formen erzeugen. So wölben sie sich über den BetrachterInnen, oder schweben über ihnen. Ton-Linien durchkreuzen den Raum, bilden Decken, Nischen oder Baldachine. Durch Töne werden Kreise gezogen oder vertikale, horizontale,



Hans Peter Kuhn, *Ohne Titel*, Künstlerhaus Bethanien Berlin, ehemalige Kapelle (Foto: [www.gerhardkassner.de](http://www.gerhardkassner.de))

konvexe oder konkave Räume gebaut. Leitner schafft Räume, die atmen, plätschern, schwingen, rauschen. Der Wahrnehmende ist Seismograph akustischer Schallwellen im Raum. Am Körper selbst nimmt er die Vibrationen der Tonschwingungen wahr; er hört mit dem Körper und er fühlt, wie Gehörlose, akustisch. Dieses Fühlen des Klanges ist Hauptthema einer Reihe von Ton-Objekten Leitners geworden, in denen der Hörer-Betrachterstandpunkt explizit markiert ist. In der *Raum-Wiege* (1980) wird die architektonische Form der Skulptur durch eine Klangpendelbewegung nachgezeichnet. Der Betrachter spürt vor allem den Klang als Resonanz im eigenen Körper, so daß

Sehen und Hören zu einer konkreten körperlichen Erfahrung werden.

### Licht und Klang

Da Licht ebenso wie Klang immateriell ist und trotzdem skulpturalen Charakter besitzt, wird dieses Material von einigen Künstlern als bildnerisches Pendant in Klanginstallationen eingesetzt. So ist diese Analogiesetzung auch ein Erkennungsmerkmal vieler Arbeiten von Hans Peter Kuhn (geb. 1952). Kuhn arbeitete zunächst als Toningenieur an der Berliner Schaubühne. Der Gebrauch technischer Medien zur Erzeugung von Atmosphären hat ihn zu eige-

15

nen künstlerischen Licht-Klang-Arbeiten jenseits des Theaters inspiriert, die vor allem seit den 1990er Jahren entstehen. Doch ist der theatrale Hintergrund im szenischen Ineinandergreifen von Licht und Klang in seinen Installationen nicht zu übersehen. So hat er zum Beispiel für die Ausstellung *Das XX. Jahrhundert* (1999) an der Eingangsfront der Neuen Nationalgalerie unter der Kassettendecke achtzehn Leuchtstofflampen im Zickzack gehängt und in jede zweite Kassette einen Lautsprecher montiert. Kurze perkussive Klänge wanderten mit hoher Geschwindigkeit an der Glasfassade entlang. Durch die schnellen klanglichen Bewegungen schien das Licht einen rhythmischen Tanz aufzuführen. Verstärkt wurde dieser Eindruck durch die Reflexion des Lichtes in den Glasscheiben der Hausfront. In einer anderen Installation *Landschaft* (2000) hat Kuhn unter einem industriellen Gitterboden sich windende Kabel, Leuchtstoffröhren und Lautsprecher angeordnet. Leise, kurze Töne bewegten sich unter dem Gitter und ließen eine Klanglandschaft entstehen, die durch die Lichter visuell begleitet wurde. Konkrete Klänge – Natur- und Alltagsgeräusche – kombiniert Kuhn mit leuchtenden Strukturen. Er verändert dabei nicht nur die Räume, sondern schafft immaterielle audiovisuelle Erscheinungen, die die BesucherInnen mit ihrer eigenen Wahrnehmung und deren Abhängigkeit von der Umgebung und dem jeweiligen Standort in Raum und Zeit konfrontieren. Die Hinwendung zu industriellem Material, unhierarchischen Strukturen und elementaren Formen, die auch für Arbeiten von Vertretern der Minimal Art typisch ist, rückt Kuhns Arbeiten in die Nähe dieser Kunstrichtung. Kuhn schafft es, durch eine sorgfältige Komposition von Klang und Licht die tatsächlichen Räume in den Räumen aufzubrechen und mit ihnen zu spielen.

Auch Christina Kubischs (geb. 1948) Ausgangspunkt für ihre Verwendung von Licht und Klang war das Tanztheater. 1986 hatte sie gemeinsam mit der Choreografin Reinhild Hoffmann gearbeitet und für das Stück *Fön* die Musik komponiert. Die Verbindung von Klang und Licht faszinierte sie so stark, daß sie danach in ihren Klanginstallationen Schwarzlicht einsetzte. Das Interesse der Künstlerin an diesem Medium versteht sich einerseits aufgrund der immateriellen Wirkung und andererseits aufgrund seiner an der Wahrnehmungsgrenze liegenden Leuchtkraft und Präsenz. Kubisch gebraucht das Licht als Korrelat zur ephemeren Gestaltung des Kunstwerks. Dabei bringt sie in den oft dunklen Räumen mit Hilfe des UV-Lichts Dinge ans Tageslicht, die in diesem normalerweise nicht sichtbar sind. Durch den ephemeren Einsatz

von Klang und Licht deckt Kubisch inner-räumliche Strukturen auf, die mit dem bloßen Auge oder Ohr nicht sicht- oder hörbar sind. Die optische und akustische Verschleierung der räumlichen Situationen schärft dabei die visuelle und auditive Aufmerksamkeit des Rezipienten. Vorstellungsvermögen und Gedächtnis der BesucherInnen werden aktiviert, um bekannte Seh- und Hörmuster auszu-schalten. Somit wird eine neue Wahrnehmung für das Alltägliche möglich.

## Form, Farbe, Klang

Ein Hauptmerkmal der Klangarbeiten von Rolf Julius (geb. 1939) ist die Wechselwirkung von visueller Form, Farbe und Klang. Julius, der seinen Ausgangspunkt in der bildenden Kunst hat, lotet mit seinen Klangarbeiten die Grenzen zwischen bildender Kunst und Musik aus. Sein Interesse gilt dabei der Erweiterung der visuellen Wahrnehmung durch Klang. Erste Klangarbeiten entstanden bereits in den 1970er Jahren. Damals stellte er zum Beispiel in seiner Fotoserie *Deichlinie* (1980) einen Deich als abstraktes dunkles Farbfeld dar. Die Fotos zeigten geringfügige Veränderungen der Horizontlinie. Unterstrichen wurden die visuellen linearen Implikationen durch Klänge mit minimalen Tonhöenschwankungen. Diese Konzeption übertrug Julius später in den Farbbereich. So betonte er in *Graumusik Nr. 1* (1980) fünfzehn verschiedene Grautöne der auf Fotos abgebildeten Häuserwände durch Rauschklänge. Besonders sinnfällig werden diese synästhetischen Korrelationen in den von Julius gewählten Arbeitstiteln wie *Small Music* (1983), *Grau* (1995), *Schwarz hört dem Rot zu* (1998) oder *Schwarz, Gelb* (2003). Auch wenn er nur mit minimalen Änderungen alltäglicher Klänge und Geräusche arbeitet, gewinnen sie doch an Farbe, Form und plastischer Qualität.<sup>7</sup> Oftmals verdeutlichen sie die plastischen Qualitäten der ausgestellten, visuell wahrgenommenen Objekte in seinen Installationen. Julius hebt die Oberflächenstrukturen der Steine oder Glas-scheiben hervor und akzentuiert deren materialen Qualitäten akustisch. Seine Klangarbeiten bestehen meist aus sehr leisen Klängen, die die Räume behutsam betonen, ohne aufdringlich zu sein. Er selbst hat einmal seine künstlerische Motivation folgendermaßen beschrieben: »Seit langem beschäftigt mich die Frage, wie man Räume macht, in denen man sich zurückziehen kann, in denen man Ruhe findet, in denen man von der Außenwelt abgeschlossen ist und dennoch an ihr teilnimmt. Ich denke an Räume, auch ohne Fenster, Räume mit nur einer Arbeit, einer schwebenden Eisenplatte zum Beispiel, die durch Musik zu schweben scheint.«<sup>8</sup> Eben-

7. Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, a.a.O. S. 300 f.

8 Rolf Julius, in: *Museumsführer Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin*, München/New York 1996. S. 116.

so hat Julius eine Reihe von Arbeiten geschaffen, in denen das Visuelle auditive Ereignisse evoziert. So verweisen zum Beispiel in *Small Music* (1983) die Texte wie »small music (under your feet)« oder »Klang sich selbst hörend« oder in oranger Schrift: »2 ugly sounds talking« auf ideale Klänge. Julius macht somit einerseits auf Prozesse und Wechselbeziehungen aufmerksam, andererseits erweitert er die visuelle um eine geistig-akustische Ebene, um die Grenze der Wahrnehmung in eine transzendente Erfahrung zu verwandeln. In diesem Sinne ist er auch Konzeptkünstler. In *Schwarz, Gelb* (2003) malte er gelbe und schwarze Punkte, dazwischen jeweils ein schwarzes und gelbes Quadrat, in ein Raster. Zusätzlich dazu gab es Wort- und kleine Text-einschübe. Dieses visuelle Kunstwerk war als Partitur für das Ensemble *Zwischentöne* konzipiert. Auch hier arbeitete Julius mit der Vorstellungskraft des Rezipienten und überführt sie in Sphären, in denen sie die Möglichkeit erhalten, sich neuen Erfahrungen hinzugeben.

## Schluß

Alle hier vorgestellten Positionen verweisen nicht nur auf unterschiedliche ästhetische Hintergründe der Gattung Klangkunst, sondern haben entscheidend zu ihrer Ausprägung beigetragen. Doch nicht nur dort haben die KünstlerInnen ihre Handschrift hinterlassen, vielmehr ergaben sich ebenso Wechselbeziehungen und -wirkungen zwischen Musik und Bildender Kunst, die beide seit dem Erscheinen dieser intermedialen Kunstform starken Veränderungen unterlagen. So ist in dem Bereich der Bildenden Kunst insbesondere die Erweiterung der visuellen um eine ephemere Ebene hervorzuheben, durch die sich die Vorstellung des Materials als fester, beständiger Stoff verwandelt hat. Somit fand auch innerhalb der Bildenden Kunst eine Verschiebung der Wahrnehmung statt, so daß die kontemplative Betrachtung eines Kunstwerks seitdem nicht nur auf dem Visuellen liegt, sondern ebenso andere Dimensionen wie zum Beispiel die akustische und räumliche in die Reflexion einbezogen werden. Oftmals wird dadurch eine stärkere Emotionalität bei den RezipientInnen erreicht, denn durch den Ton wird das Gesehene »eindringlicher« und somit in gesteigerter Form wahrgenommen. Diese ganzheitliche, emotionale Aufmerksamkeit ist in vielen Arbeiten der Klangkunst ein wichtiges Thema. Wir können also gespannt sein auf das, was die künftige Künstlergeneration daraus für neue ästhetische Impulse ableitet. ■

## Berliner Künstlerprogramm

### Gäste Musik 2006

**Miguel Azguime** *Portugal*  
**Clemens Gadenstätter** *Österreich*  
**Stefano Gervasoni** *Italien*  
**Robert Normandeau** *Kanada*

### Edgard-Varèse-Gastprofessor an der TU Berlin 2005/06

**Kees Tazelaar** *Niederlande*

### DAAD – Komponistenporträts '05

Freitag, 11. + Samstag, 12. November

#### Jennifer Walshe *Irland*

Motel Abandon. Hausoper.  
 Jennifer Walshe,  
 Stephen Swift STIMMEN  
 Augustin Maurs VIOLONCELLO

Montag, 21. November

#### Takumi Endo *Japan*

Ute Wassermann STIMME  
 Frank Gertich GESPRÄCHSLEITUNG

Mittwoch, 23. November

#### Lucia Ronchetti *Italien*

Martin Demmler GESPRÄCHSLEITUNG

Dienstag, 6. Dezember

#### Kasper T. Toeplitz *Polen/Frankreich*

„Au centre du bruit –  
 Zum Mittelpunkt des Lärms“  
 Ulrich Maiß BASS-CELLO  
 Ulrich Krieger SAXOPHON  
 Kasper T. Toeplitz ELEKTRONIK  
 Volker Straebel EINFÜHRUNG

Mittwoch, 25. Januar 2006

Im Rahmen von  
 Das Festival  
 für neue Musik

UltraSchall

#### Mark André *Frankreich* ensemble recherche

#### Lucia Ronchetti *Italien*

Barbara Maurer VIOLA  
 Neue Vocalsolisten Stuttgart

DAAD

Berliner Künstlerprogramm des DAAD  
 Markgrafenstraße 37 · 10117 Berlin  
[www.berliner-kuenstlerprogramm.de](http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de)