

Die Auseinandersetzung zwischen »komponierter Musik« und »Klangkunst« ist seit vielen Jahren von einem Argumentationsstau geprägt. Im Kern dreht sich dieser um das Ausspielen des Installationsbegriffs gegen den Werkbegriff. Bei jenen Musikologen, die an einer ästhetischen Theorie der Klangkunst arbeiten, hat sich das Situative, Absichtsfreie klanglicher Präsentation sowie die Rolle des Körperlichen bei der musikalischen Wahrnehmung zu – einseitigen – Maßstäben verfestigt. So zum Beispiel geschehen in der letzten Ausgabe dieser Zeitschrift, in der Julia Gerlach verkündete, daß in »der traditionellen Musikdarbietung der vergangenen Jahrhunderte« Körperlichkeit »komplett (sic!) ausgeklammert war« – da sehe ich sie sitzen, die Geister, die Beethovens Streichquartette interpretieren –, um die wandelnde Wahrnehmung in Klanginstallationen als untrennbare Verbindung von »Hören und Sehen – und Gehen!«<sup>1</sup> völlig wertneutral als neue, fortschrittliche Rezeptionsform zu feiern. Aber was hören wir eigentlich bei diesem Bewegen im Raum, was versetzt unsere audio-visuellen Sinne in Spannung, was ja erst zum ästhetischen Erlebnis führt? Und ist es tatsächlich eine progressivere Qualität gegenüber dem Hören von Musikwerken im Konzertsaal, wenn wir allein auf unser Hören als subjektiv bestimmte Wahrnehmung zurückgeworfen werden? Anstatt sachlich unterschiedliche Qualitäten der Wahrnehmung zu konstatieren, meint Sabine Sanio, daß sich der »Gehalt eines Werks [...] dem Rezipienten allein in der interesselosen ästhetischen Kontemplation offenbaren«<sup>2</sup> könne. Demgegenüber sei die Alternative für neue ästhetische Erfahrungen eine situative Kunst, das heißt eine, bei der »die Situation des Publikums als Basis der ästhetischen Erfahrung nun selbst unmittelbar zum Thema der Kunst«<sup>3</sup> erklärt wird. Verbunden ist damit eine Absage an den Wert des Werkbegriffs, dem das Moment des Gestrigen zugedichtet wird, wenn Julia Gerlach von »längst überholten Werkästhetiken spricht«<sup>4</sup>, um daraus einen vermeintlichen Mehrwert für die Klangkunst abzuleiten. Ästhetische Kriterien scheinen bei solchen Argumentationen bedeutungslos geworden zu sein. Ähnlich verhärtete Positionen gibt es auf der anderen Seite, den Bekämpfern von Klangkunst, die den Argumentationsstau nicht weniger befördern. So trägt es ebenso wenig zum Verständnis der heutigen Situation bei, wenn Max Nyffeler Klangkunst als »degenerierte Musik im anonymen Bestandteil situativer Arrangements im realen oder virtuellen Raum« klassifiziert, um den tradierten Werkbegriff als »ein Kernstück unserer Kultur«<sup>5</sup> festzuschreiben oder wenn Wolfgang Rihm –

Armin Köhler

# Antipoden oder Durchdringung

Über Klangkunst, Musikwerke und Konzertinstallationen

allerdings bereits vor rund zehn Jahren – Klangkünstler als »Gartenzwerge« abqualifizierte, eine Position, die er heute relativiert hat. Um diesen Argumentationsstau in Bewegung zu bringen, folgende Ausführungen.

## Aus zwei Perspektiven

Das »opus perfectum«, das »In-sich-geschlossene-Werk«, ist ein Idealtypus abendländischer Kultur, den es in der Musikgeschichte zu keiner Zeit gegeben hat. Gewiß, der Versuch, tönende Gebilde als Objekte zu definieren, hat eine lange Geschichte. Seine Quelle ist im tonikalen Denken und den daraus folgenden musikalischen Formkonzeptionen zu suchen. Auch die Möglichkeit, Ideen zu speichern – sei es auf Papier oder in nunmehr digitaler Form – hat den Eindruck des Objekthaften ebenso gefördert wie das Überdauern dieser gespeicherten Ideen in Geschichte. Aus dem Blickwinkel geraten ist auf der einen Seite die Tatsache, daß im Bereich der avancierten neuen Musik das tonikale Denken keine Rolle mehr spielt, und auf der anderen Seite, daß ein künstlerischer Entwurf und seine Wahrnehmung aus zwei Perspektiven zu werten sind: aus der des Künstlers und der des Hörers. Diese Differenzierung bekennt sich sowohl zur sozialen Konstituierung der Wahrnehmung, als auch zu deren multidimensionalen Sinneskonstituierung: Rezipieren von Klangkunst und von komponierter Musik hat nicht nur eine auditive Seite, sondern basiert auch auf körperlichen und visuellen Momenten, aber auch auf dem Raum, in dem sich der Klang entfaltet und den er entfaltet. Hier wird die soziale Ereignishaftigkeit von Musik nicht ignoriert. Ob damit jedoch sogleich die »Situation des Publikums als Basis der ästhetischen Erfahrung« hochstilisiert werden kann, darf kritisch hinterfragt werden. Carl Dahlhaus hat in seinem Darmstädter Vortrag von 1968 *Die Kategorie des musikalischen Kunstwerkes, Plädoyer für eine romantische Kategorie* jedenfalls eindringlich dargestellt, daß sich die Kategorie des Kunstwerks im Grunde aus zwei Ebenen konstituiert. Für ihn

1 Julia Gerlach, *Kunst mit Konsequenzen. Zwischenstand der Klangkunst*, in: *Positionen* 65/2005, S. 8.

2 Sabine Sanio, *Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs*, in: *Klangkunst, Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber-Verlag 1999, S. 71.

3 Ebd., S. 93.

4 Julia Gerlach, a.a.O.

5 Max Nyffeler, *Klangkunst versus Opusmusik*, in: *NMZ* März 2001.

ist der Werkbegriff nicht mehr und nicht weniger als eine Kategorie zur Verdeutlichung der Arbeitsteiligkeit des Kunstprozesses zwischen Komponist und Hörer. »Von der Wahl zwischen dem Gesichtspunkt des Komponisten und dem des Hörers also ist es abhängig, ob die Kategorie des Kunstwerks noch eine Funktion erfüllt.«<sup>6</sup> Dahlhaus weist in seinem Vortrag darauf hin, daß das Werk für den Komponisten kein abgeschlossenes Gebilde ist, sondern einen Inbegriff von Möglichkeiten darstellt, die (aus welchen Zufällen oder Vorplanungen auch immer) in diesem Gebilde, das wir »Werk« nennen, manifest werden. Anders der Hörer. Er erfährt hingegen eine Komposition zunächst einmal als einen fest umrissenen, scheinbar in sich geschlossenen Gegenstand: »Daß die Arbeit des Komponisten dort aufhört, wo die des Hörers beginnt, ist die sinnfällige und banale Außenseite des psychologischen Sachverhalts, daß Komponisten nicht selten dazu tendieren, dem Entstehungsvorgang eines Werks, der Genesis eines Werks, mehr Gewicht beizumessen als dem Resultat. Und zwar manchmal mit einer Emphase, als bedeute es eine Entfremdung der Kunst von ihrem Wesen, daß sich der Vorgang der Komposition in einem Gebilde objektiviert, das ihn überdauert.«<sup>7</sup> Dahlhaus negiert damit weder das Prozessuale des Hörens noch dessen postschöpferisches Moment, auch nicht grundsätzlich jenes des Im-Augenblick-Seins. Ganz im Gegenteil. Er versucht lediglich, unterschiedlichen Formen der Erscheinung und der Projektion eines musikalischen oder künstlerischen Gebildes sowie den arbeitsteiligen Aspekten von Schaffen und Wahrnehmung zur Sprache zu verhelfen: »Musik erreicht ihr eigentliches Wesen, nachdem sie vergangen ist – Form wird vom Hörer gebildet, Musik wird so Gegenstand und in der Distanz konstituiert sie sich als überblickbare plastische Form. Gegenständlichkeit, Rückwendung und Form sind korrelativ aufeinander bezogen ... Dem Werk als Werk die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ... ist Sache des Hörers.«<sup>8</sup> Erkenntnis und Erlebnis konstituieren sich über den Augenblick hinaus mithin als tiefere Bewußtseinsschicht in und aus der Distanz im aktiven Prozeß des Hörens. Ob es sich dabei nun um komponierte Musik oder Klangkunst handelt, um ein in sich geschlossenes Werk oder eine offene Form ist dabei vollkommen sekundär. Dem Wahrnehmenden wird in dieser auf das Kunstwerk und seinen Schöpfer ausgerichteten Definition auf jeden Fall ein höheres Potential beigemessen, als es so mancher »Klangkunstüberbauende« wahrhaben will. Für mich jedenfalls löst sich in diesem Punkt der künstlich aufgebaute Widerspruch zwischen Klangkunst und komponierter

26 Musik auf.

## Konzertinstallationen

Hinter dem Dahlhauschen Argument der »überblickbaren plastischen Form«<sup>9</sup> verbirgt sich per se kein objekthaftes Wesen von prädisponierter Dauer. Ihm kann also nicht die Permanenz installativer Entwürfen entgegengehalten werden. Denn seit dem Verlassen des tonikalen Systems müssen wir bei komponierter Musik von einer vollkommen anderen Situation ausgehen. In den Formkonzepten seither wird vom Komponisten Anfang und Ende eines tönenden Gebildes letztendlich nur vorgetäuscht. Die übergroße Anzahl von Kompositionen, die aus dem Nichts kommen und wieder in dieses, also mithin in das kosmische Rauschen, verschwinden, ist ein Beleg für diese Hypothese. Nicht anders als in der Klangkunst wird mit diesem Formkonzept letztendlich Permanenz imaginiert.

Diese Tatsache sowie das wachsende Verständnis einer großen Zahl von Komponisten, dem Wahrnehmenden zumindest jene Rolle beizumessen, die Dahlhaus skizzierte, war für mich in Donaueschingen der Ausgangspunkt, etwa seit der Jahrhundertwende Entwürfe anzuregen und in das Programm aufzunehmen, die ich in Ermangelung eines besseren Begriffs Installations-Konzerte oder Konzertinstallationen nenne. Als ich bei den Donaueschinger Musiktagen 1993 erstmals die Installationskunst verstärkt ins Rampenlicht setzte, formulierte ich den Wunsch: »Gattungen und Kunstformen, die längst auch schon eine Geschichte in unserem Jahrhundert haben, paritätisch neben die überkommene Darbietungsform (zu) stellen, in der Hoffnung, daß aus der direkten Wechselwirkung der verschiedenen Schaffens-, Präsentations- und Wahrnehmungsformen, befördert durch die spezifischen Verhältnisse dieses Festivals, neue Impulse erwachsen«<sup>10</sup>. Damals konnte noch niemand ahnen, wie fruchtbar der Ansatz der einst sein würde. Beispiele aus den vergangenen vier Jahren sind: *The State Paintings with Anti-Abstract* von Chris Newman, *Espèces d'espaces* mit Jay Schwartz, Ana Maria Rodriguez und Gerhard Eckel; 2003 die *Musik für Hunde* mit Werken von Peter Ablinger, Antoine Beuger, Rolf Julius und Georg Nussbaumer, 2004 *felt | ebb thus | brink | here | array | telling. visual : aural : acoustical : sculptural music* von Benedict Mason, *Drei Räume Theater Suite* von Manos Tsangaris und Gerhard E. Winklers *Terra Incognita*, Konzert-Installation für Ensemble, Frauenstimme, Echtzeit-Partituren, Computer, Videoprojektionen, interaktive Interfaces, Publikum, Räume und live-elektronische Klangumformung und für 2005 *FAMA*, Hörtheater für großes Ensemble, acht Stim-

9 Ebd.

6 Carl Dahlhaus, *Die Kategorie des musikalischen Kunstwerkes, Plädoyer für eine romantische Kategorie* (1968), zit. n. Vortrags-Mitschnitt, Deutsches Rundfunkarchiv B006952388

7 Ebd.

10 Armin Köhler, *klang-RAUM RAUMklang*, Programmbuch der Donaueschinger Musiktage 1993, S. 8.

8 Ebd.



Klangszene aus Benedict Masons *Music for Concert Halls: felt | ebb | thus | bink | here | aray | telling. visual : aural : acoustical : skulptural music* (2001), am 17.10. 2004 in der Baar-Sporthalle im Rahmen der Donaueschinger Musiktage. (Foto: Archiv des SWR Baden-Baden).

men, SchauspielerIn und Klanggebäude von Beat Furrer. Mittlerweile ist der Funke auch auf die Orchestermusik übergelungen. 2006 wird Georg Friedrich Haas eine Orchesterkomposition präsentieren, bei der sich das Publikum frei im Raum bewegen kann und soll. Und Mathias Spahlinger schwebt ein neues Orchesterstück vor, das über mehrere Stunden währt und vom Publikum ad hoc gehört werden kann. Man hüte sich im übrigen, hinter dem Typus Installationskonzert oder Konzert-Installation etwas grundsätzlich Neues zu vermuten. Karlheinz Stockhausens *Musik für ein Haus* in Darmstadt 1969, *Fresco* für vier Orchestergruppen in Bonn 1969 oder die *Son et lumière*-Arbeiten von Iannis Xenakis wie *Polytope de Cluny* von 1972 in Paris waren letztlich nichts anderes.

## Zwei Hauptstränge

Ich gehe davon aus, daß die scheinbar antipodisch sich gegenüberstehenden Präsentations- und Wahrnehmungsformen »komponierte Musik/Klangkunst« zwei Seiten ein und derselben Medaille sind. Als Beleg hierfür führe ich zwei Hauptstränge musikalischen Denkens im 20. Jahrhundert an, die seit nahezu einhundert Jahren paritätisch nebeneinander herlaufen. Ich bin mir der Schematik der Darstellung wohl bewußt. Schließlich existiert keiner der beiden Stränge in reiner Form, sondern sie durchdringen sich auf vielfältigste und differenzierteste Weise. Bei meiner Interpretation setze ich nicht den mitteleuropäischen Werkbegriff in den Focus meiner Untersuchungen, sondern die Analyse der Bedingungen, unter denen sich tönende Gebilde entfalten. Den einen Strang nenne ich »Musik als Sprache« und meine damit jene seit zirka dreihundert Jahren Mitteleuropa maßgeblich prägende Musik, die auf den semantischen und syntaktischen Prinzipien von Sprache beruht. Stichwort: Musik

als Klangrede, die all jene Dinge »zum Sprechen« bringt, die sich dem Wort versagen. Wenn man unter Musik ausschließlich nur jene Formen subsumiert, die in Mitteleuropa als Hoch-Kultur firmieren, dann wäre dieser Strang wohl mit »Musik als Musik« zu definieren. Was ich wohlweislich unterlasse, weil Volker Straebel diesen Begriff viel treffender für »eine reine, von ihren Ausführungsformen und funktionalen Zusammenhängen unabhängige Musik« eingeführt hat<sup>11</sup>. Namhafte Protagonisten dieses Stranges sind gegenwärtig zum Beispiel Harrison Birtwistle, Elliot Carter, Vinko Globokar, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Hans Zender und viele andere.

Den zweiten Strang nenne ich »Musik als Plastik«. Unter diesem Phänomen fasse ich tönende Gebilde, deren Begriffsfelder aus der Bildenden Kunst ergänzt und erweitert werden. Dieser Strang setzt im frühen 20. Jahrhundert ein, gespeist aus sehr unterschiedlichen Quellen, die unter anderen mit Namen wie Erik Satie – erinnert sei an seine *Musique sans sauce*, an *Vexation* oder *Musique d'ameublement* –, George Antheil (*Ballet mécanique*) oder Edgard Varèse (*Poème d'électronique*) in Verbindung gebracht werden können. Im Zentrum steht das Verständnis einer Musik als Skulptur. Dieser Strang läßt sich über Debussy, die SpektralistInnen, John Cage, einigen Arbeiten von Morton Feldman, den späten Luigi Nono bis heute verfolgen. Genannt seien für die jüngere Generation Mark André, Peter Ablinger, Antoine Beuger, Dror Feiler, Georg Friedrich Haas, Bernhard Lang, Benedict Mason und andere.

»Musik als Sprache« und »Musik als Plastik« – wer hier meint, »komponierte Musik« dem einen Phänomen und »Klangkunst« dem anderen zuzuordnen zu können, der irrt. Gewiß, bei jenen tönenden Entwürfen, die ich unter »Musik als Sprache« subsumiere, ist das gestaltbare Material vornehmlich klangliche Mate-

11 Volker Straebel, *Klangraum und Klanginstallation*, auf der Website des Autors [www.straebel.de](http://www.straebel.de)

rie, das beherrschende Kommunikationsmodell ist eine Metasprache, die bestimmende Präsentationsform ist der Darbietungsmodus und die bestimmende Wahrnehmungsform ist die Andachtshaltung. Georg Nussbaumers Konzert-Installation *Von der Wiege bis zum Graab* (Donnaueschinger Musiktage 2003), in denen mit anderen Materialien wie Video, Holz, Strick, Fleisch, Metall und ähnlichem in rein rhetorischer Manier gearbeitet und sogleich auf andere Präsentations- und Wahrnehmungsformen gesetzt wird, mag an dieser Stelle als Beispiel dafür stehen, daß auch installative Gebilde mit Sprachmitteln arbeiten.<sup>12</sup>

Tönende Gebilde, die ich unter der Rubrik »Musik als Plastik« zusammenfasse, sind von den aus der Linguistik abgelauteten Prinzipien befreit. Sie bilden eigene kybernetische Modelle aus, solche, die den Klang selbst ins Zentrum ihrer Organisation stellen. Das heißt, sie imaginiert eine musikalische Realität, bei der Klang nicht mehr nur Ausdrucksmittel von etwas, sondern selbst Ausdrucksmittel ist: Musik jenseits von Sprache. Im Zentrum dieses kompositorischen Prinzips stehen Augenblicke und Ereignisse, steht das Faszinosum und damit die Akzentuierung des Moments, steht das Verständnis von Musik als Klangskulptur. Das Material ist in diesem Fall dem Entwurf nicht mehr vorgelagert, sondern gelegentlich selbst Teil der ideellen Gestaltung. Die Bildende Kunst kennt einen analogen Prozeß bereits seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts. Clement Greenberg konstatiert in *Zu einem neueren Laokoon* bereits 1940: »Damit befreite sich die Malerei nicht nur von der Nachahmung – und damit von der Literatur“ –, sondern auch von der sich aus der realistischen Nachahmung ergebenden Vermischung von Malerei und Skulptur.«<sup>13</sup>

Kein zwingendes Merkmal für den Typus »Musik als Plastik« ist die Frage, ob das Publikum sich zu den gegebenenfalls unterschiedlichen Klangquellen im Raum frei bewegend verhalten kann oder weiterhin aus einer festen Position im Saal Klang wahrnimmt. Schließlich vermögen es erfahrene Hörer, unterschiedliche Hörperspektiven von jedem festen Platz zu imaginieren. Kein zwingendes Kriterium ist zudem die Frage nach der offenen oder geschlossenen Werkform. Eine Ausdifferenzierung, die auf der einen Seite der »Musik als Plastik« Permanenz zuschreibt, wie es bei Klanginstallationen vorgeblich zu sein scheint und auf der anderen Seite dem geschlossenen Werk eine zeitlich definierte Begrenzung beimißt, greift, wie oben skizziert, zu kurz. Zudem finden zeitlich noch so ausufernde Installationen ihr natürliches Ende in

28 der begrenzten Verweildauer der Besucher

oder durch die Dauer, die durch einen Veranstaltungsrahmen vordefiniert wird. Übergeordneter »Sinn« konstituiert sich hier über den Augenblick hinaus – und nicht anders als bei in sich geschlossenen Werken der herkömmlichen Definition – erst durch Distanz und Rückwendung.

Möglich, aber nicht zwingend ist für die »Musik als Plastik« die Einbeziehung anderer Künste und anderer Materialien neben dem Klanglichen. Bei einer terminologischen Bestimmungsperspektive aus der Bildenden Kunst muß festgehalten werden, daß bei dem Phänomen »Musik als Plastik« Klang nur ein gleichrangiges Material neben vielen anderen ist wie zum Beispiel Farbe, Holz, Metall, Video oder Stein. Unter diesem Blickwinkel ist die Klang-Installationskunst nicht mehr und nicht weniger als ein Sonderfall der »Musik als Plastik«. Analog zur Bildenden Kunst ist Klang hier nur ein Material neben vielen anderen. Aus dieser Perspektive hat der Begriff »Klangkunst« durchaus seine Berechtigung: zur Bezeichnung einer Kunst, die mit Klang als ein Material arbeitet in Abgrenzung zu einer Musik, die sich als Klangrede versteht. Musik ist hier kein rhetorisches Phänomen, sondern ein (klang)plastisches Gebilde im Raum. Über den klassischen Plastikbegriff der Bildenden Kunst hinausgehend ist es bei der »Musik als Plastik« jedoch möglich, nicht nur um das plastische Objekt herumzugehen, sondern gewissermaßen in dieses hineinzutreten. Hier findet der Beuysche Plastikbegriff seine Vollendung: »Plastik hört man ... bevor man sie sieht. Das Ohr (ist) ein Wahrnehmungsorgan für Plastik.«<sup>14</sup>

Immer aber wird ein architektonischer Raum in einen Hörraum verwandelt. Nicht zu übersehen ist die Tendenz seit den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, die In-Front-Situation des Musizierens und Wahrnehmens immer häufiger zu verlassen. Der Hörer wird vielmehr von den Klangquellen umschlossen, sitzt mitten im Klang, so daß Darbietungsraum und Hörraum ineinanderfließen. Dies ist aber ebenso wenig eine zwingende Voraussetzung für die Nähe zum klangplastischen Musik-Typus, wie auch die Einbeziehung visueller Elemente keine zentrale Rolle bei der Bestimmung der »Musik als Plastik« spielen muß. Dennoch: Kunstübergreifende Implikationen sind ideell prägend. Anders als in den zwanziger und fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wo Rhythmus und Farbe, als zentrale Kategorien zwischen den Künsten fungierten, gilt heute unzweifelhaft der Raum als wichtigster Transmitter zwischen den Gattungen. ■

12 Vgl. auch Nussbaumers Text in diesem Heft: *Dreimal mit der Faust gegen die Tür in Kopfhöhe, dann mit dem Fuß unten dagegen, einmal*, S.17 (d. Red.)

14 Originalton Joseph Beuys in einer Sendung des WDR.

13 Clement Greenberg, *Zu einem neueren Laokoon*, in: *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert*, Hatje Cantz, 2003, S. 684.