

Lücken, Brüche, Transformationen

Zur medialen Vermittlung neuer Musik- und Klangkunstformen

Neue Musik- und Klangkunstformen bedürfen der medialen Vermittlung, um sich in der zeitgenössischen Kultur verankern zu können. Die gegenwärtige Situation ist jedoch dadurch gekennzeichnet, daß dies mit den vorhandenen medialen Möglichkeiten nur lückenhaft realisierbar ist. Was bedeutet dies für den Diskurs der Künste?

Für die mediale Vermittlung tradierter Gattungen der komponierten Musik hat sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts ein fest etabliertes Setting herausgebildet: Zu dem Konzert, der Partitur sowie den flankierenden verbalen Äußerungsformen wie zum Beispiel musikalische Analyse, Interpretation und Konzertkritik, die bereits zu den Praktiken des 19. Jahrhunderts gehörten, kamen mit den Tonträgern neue Möglichkeiten wie Schallplattenkritik, Interpretationsvergleich und anderes hinzu. Die Tonträger, also Bandaufnahmen, Schallplatte, CD und digitalisierte Klangressourcen ermöglichen eine Ablösung der Musik von der Aufführungssituation, ihre Präsentation in privaten Räumen zu jeder beliebigen Zeit oder auch in öffentlichen Zusammenhängen, zum Beispiel mit pädagogischer Absicht. Über die Jahre hinweg ist das Hören der Tonträger so selbstverständlich geworden, daß das Wegfallen der visuellen und sozialen Komponenten des Konzerts von vielen Hörern gar nicht mehr eigens bemerkt wird und die Rezipienten vielmehr davon ausgehen, das komponierte Musikstück »als Ganzes« zu erfahren, wenn sie eine Aufnahme hören. Diese Hörweise besitzt eine Affinität zur Idee der absoluten Musik, die davon ausgeht, daß Musikalisches »nichts mit den Augen zu tun habe« und »reine, tönend bewegte Form sei«. Die Tonträger sind das passende mediale Komplement der entsprechenden Rezeptionsweise des in sich versunkenen Hörers, der alle Reize der Außenwelt ausschaltet, um sich ganz der Welt der Töne hinzugeben zu können.¹

Sobald aber die Musik diese festgeschriebene Konstellation überschreitet, wird ihre mediale Darstellung problematisch. Paradoxerweise sind heute häufig die technisch am

fortgeschrittensten Entwicklungen am schwierigsten zu dokumentieren und medial zu transportieren. Es hat sich so etwas wie ein neuer Live-Charakter herausgebildet, ein technisch vermitteltes Live-Erlebnis zweiter Ebene gleichsam, das häufig aufgrund technischer Innovationen inszeniert wird. In dieser neuen Situation können die eingefahrenen Praktiken medialer Vermittlung nur lückenhaft greifen. Tendenziell kann dies zur Konsequenz haben, daß sowohl die mediale Verbreitung der neuen Musik- und Klangkunstformen wie auch der ästhetische Diskurs darüber dadurch eingeschränkt werden, daß sich noch keine »mediale Logistik« für ihren Transport in die Öffentlichkeit etabliert hat.

Problem: Auditive Raumdarstellung

Problematisch wird der mediale Transfer bereits dann, wenn in komponierter Musik der Raum mit ins Spiel kommt. Eine Ablösung von der Aufführungssituation ist dann nicht mehr in der Weise möglich wie bei der üblichen Konzertmusik. Klang-Bewegungen im Raum, wie sie etwa Luigi Nonos Werke für Live-Elektronik vorsehen, bei denen die Interpreten musizierend im Raum hin- und hergehen, lassen sich nur annäherungsweise mit traditionellen Tonträgern medial übertragen. Hier wird der Bruch zwischen der realen Aufführung, in der man sehend mitvollzieht, daß sich die Interpreten im Raum bewegen, und der CD-Aufnahme, bei der die Bewegung allein über die Lautsprecherwechsel nachvollzogen wird, plötzlich sehr deutlich.

Als aktuelles weiteres Beispiel sei Beat Furrers *Fama. Hörtheater für großes Ensemble, acht Stimmen, Schauspieler:in und Klanggebäude* genannt, das bei den Donaueschinger Musiktagen 2005 uraufgeführt wurde.² In *Fama* ist der zentrale Umschlag des Geschehens räumlich inszeniert: Das Publikum befindet sich in einer Box, deren Wände aus sich bewegenden Lamellen bestehen, die den Klang modifizieren. Um diese Box verteilen sich die Musiker, so daß ein subtil bewegter Raumklang entsteht, der innerhalb der Narration des Hörtheaters für einen Verlust des Bewußtseins, der räumlichen und inneren Verortung der Protagonistin steht. Diese räumliche Konzeption des Werks, die seine eigentliche Kernaussage ist, läßt sich auf einer traditionellen Audio-CD nicht darstellen. Mittlerweile hat jedoch das Label col legno eine Aufnahme des Werks auf SACD herausgebracht. So sind denn auch, was die mediale Darstellung von Räumlichkeit in der Musik betrifft, durchaus technische Innovationen zu verzeichnen, die

2 Vgl. die CD: KAIROS
0012562KAI

1 Was andere Funktionen wie Hintergrundmusik, Tanzmusik usw. nicht ausschließt.

große Schritte in Richtung Abbildbarkeit räumlicher Klangbewegungen gemacht haben.³ Die mehrkanalige Wiedergabe von *Fama* gleicht sich in hohem Maß dem Klangereignis einer Aufführung an. Das Wegfallen der fest umschließenden Wände des Raums, das in *Fama* für einen Kontrollverlust und für das Verfließen der Grenze von Innen und Außen steht, ist allerdings nur direkt im Rahmen einer Aufführung als Hörer in der Box zu erfahren. Für diese spezifische Erlebnisqualität der Raumsituation existiert kein Aufzeichnungsgerät.

Zwischen Dokumentation und ästhetischem Anspruch

Noch schwieriger erweist sich die Darstellung multimedialer Events. So ist etwa die Schallplatte, mit einer Aufnahme von John Cages *HPSCD* (1968), einem fünfstündigen Multimedia-Event für sieben im Raum verteilte Cembali, 51 aus Tapes erklingenden Tonbändern sowie acht Film- und achtzig Diaprojektoren ein reines (Zeit-)Dokument, das – auch aus ästhetischen Gründen – niemals den Anspruch erheben könnte (und wollte), Darstellung des »Gesamten« zu sein, wie zum Beispiel eine Aufnahme von Beethovens 5. Symphonie.⁴ Die Besucher von *HPSCD* erschlossen sich, im Raum umhergehend, ihre individuelle Hör- und Seherfahrung, dabei war der Wechsel zwischen visuellen und auditiven Wahrnehmungseinstellungen sowie die Eigenbewegung im Raum entscheidend. Cage berichtet: »Es kamen ungefähr sechstausend Leute, aber in den Saal hätten bestimmt fünfzehn- oder zwanzigtausend Leute gepaßt. Folglich erlebte jeder eine große Bewegungsfreiheit, da es möglich war, jeden Moment den Klang und die visuellen Dimensionen des Ereignisses zu ändern, indem man sich umdrehte oder in eine andere Richtung ging. [...] Die Menge bewegte sich völlig frei umher und manchmal begannen die Leute spontan zu tanzen und fügten dem ganzen globalen Theater, das ihnen geboten wurde, ihr eigenen Theater hinzu.«⁵ Die Schallplattenaufnahme kann lediglich einen Ausschnitt des Geschehens wiedergeben, die Darstellungslücke bleibt stets bewußt und wird in Kauf genommen.

Mit der Aufnahme einer Realisierung von David Tudors elektroakustischem Environment, *Rainforest IV* (Konzeption 1973, Aufnahme der Berliner Realisation aus dem Jahr 1980) verhält es sich anders. *Rainforest IV* ist, wie *HPSCD*, ein Environment, das sowohl visuell, akustisch wie auch haptisch erfahrbar ist. Jeder der insgesamt sechs beteiligten Komponisten hat eine Gruppe von Skulpturen entworfen und konstruiert, die frei im Raum pla-

ziert sind und als »instrumentale Lautsprecher« eingesetzt werden, das heißt, die elektronisch erzeugten Klänge werden nicht über herkömmliche Lautsprecher geleitet, sondern mittels eines Transducers über die im Raum verteilten Skulpturen. Die beteiligten Künstler erzeugen so selbständig und unabhängig Klangmaterial, das die spezifischen Eigenschaften ihrer Skulpturen vorstellt. Das Publikum wandert frei zwischen jenen tönenden Skulpturen, in dem künstlichen »Klangwald« umher. Obgleich diese Arbeit also zweifellos räumlich und audiovisuell konzipiert ist, hat die Schallplattenaufnahme einen starken klanglichen Eigenwert, so daß sich hier durchaus von einem eigenständigen Musikstück sprechen läßt.⁶ Es ist allerdings außerordentlich schwierig, objektive Kriterien zu benennen, die angeben, was die Schallaufnahme einer solchen Rauminstallation bloßes Dokument bleiben läßt und was sie zu einer musikalisch eigenwertigen Arbeit transformiert. Hier öffnet sich ein neuer Raum, eine vage Zone zwischen Dokumentation und ästhetischem Anspruch, die sich der Definition entzieht. Im Falle Tudors lassen sich Vermutungen anstellen: Als einer der virtuosesten Pianisten seiner Zeit, der fast sämtliche bedeutenden Uraufführungen der Avantgarde der fünfziger Jahre bestritt – von Boulez' *Deuxieme Sonate* bis zu *Music of Changes* von Cage – hat sich Tudor bekanntlich in den sechziger Jahren vom Klavierspiel verabschiedet und sich der Komposition bzw. der Konzeption elektroakustischer Arbeiten zugewandt. Seine Werke sind oftmals äußerst verdichtete Rhythmus- und Klanggefüge mit installativem Charakter, fast scheint es, als wolle er damit an die Virtuosität seines Klavierspiels anknüpfen und sie überbieten. Man könnte demnach folgern, daß seine Konzepte stark von einem musikalischen Ausgangsgedanken her entwickelt sind und deshalb die unvollständige Dokumentation des realen Erlebnisses von *Rainforest IV* in der Form der rein auditiven CD-Aufnahme einen so starken Höreindruck erzeugen. Zu bedenken bleibt dabei jedoch, daß es sich hier um einen Transformations- bzw. Übersetzungsprozess handelt, in dem das Klangdokument der räumlichen Installation sich zum Musikstück wandelt.

Mut zur Lücke

Das Problem der lückenhaften medialen Darstellbarkeit künstlerischer Darbietung ist allerdings nicht so neu, wie es scheint. Die mittelalterlichen Mönche, die ihre organalen Gesänge aus dem Stegreif heraus artikulierten, wären nie auf die Idee gekommen, die Notationen, 27

3 Historische technische Innovationen zur Realisierung von Raummusik wie die Lautsprecheranordnung im Philipps-Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1958 oder das Lautsprecherorchester des Acousmonium erhielten neuerdings am ZKM in Karlsruhe mit dem Klangdom eine Weiterentwicklung.

6 Vgl. die LP David Tudor, *Rainforest IV. Berlin Version (1980)*, realized by Composers Inside Electronics with John Driscoll, Philip Edelstein, Ralph Jones, Martin Kalve, David Tudor und Bill Viola, Edition Block, Schaperstr. 11, Berlin, GRAMAVISION, GR-EB 1

4 Vgl. die LP: H-71224-A

5 John Cage, *Für die Vögel*, Berlin: Merve Verlag, 1984, S.245 ff.

die es ja durchaus bereits gab, als Substitute des Erklingenden zu betrachten, in dem Sinn, wie es die heutigen Partituren sind. Der theoretische Status der Schriftlichkeit war ein völlig anderer als in späteren Zeiten, als sich aufgrund der Erfindung des Buchdrucks die Schriftkultur durchsetzte. Die Notationen galten als bloße Erinnerungshilfen, die die Wirklichkeit der Musik nicht ersetzen konnten.

Für viele neuere Kunstformen wie zum Beispiel die Klangkunst ist die Begrenztheit ihrer medialen Darstellungsmöglichkeiten offensichtlich und geradezu ein charakteristisches Merkmal. Wenn etwa die Klangkünstlerin Christina Kubisch eine Arbeit in einem besonderen, bewußt gewählten Raum installiert⁷, dann tut sie dies gerade unter der Voraussetzung, daß eine adäquate Erfahrung dieser Arbeit nur in diesem einen Raum während der Zeit der Installation möglich ist. Eine mediale Übersetzung kann lediglich abstrahierende Ausschnitte präsentieren, wie zum Beispiel Abbildungen des Raumes, wobei Raumtemperatur, Halligkeit des Raumes, unter Umständen wechselnde Lichtverhältnisse, Luftfeuchte und Geruch nicht darstellbar sind – oder Klangaufnahmen, die jedoch den Aspekt der Eigenzeit des Rezipienten und eben die räumliche Situierung vernachlässigen.

Als eine Möglichkeit der Medienkombination existieren eine ganze Reihe von Katalogen, die in etwa dem typischen Darstellungsmittel der traditionellen bildenden Kunst entsprechen, denen jedoch eine CD mit Klangaufnahmen beigegeben ist.⁸ Doch auch wenn man beides nebeneinander hat, Abbildung und Klangdokument, kann man noch lange nicht den wirklichen Raumeindruck erfahren, bei dem diese beiden Komponenten jeweils spezifisch miteinander interagieren. Für die gattungsüberschreitenden Kunstformen sind diese lückenhaften Darstellungsformen jedoch unumgänglich, damit sie in den Diskurs der Künste Eingang finden. Bei den Lesern und Hörern solcher Dokumentationsformen wird die Imagination herausgefordert, um sich die Arbeit möglichst realistisch vorzustellen, wobei Ungenauigkeiten und Irrtümer nicht zu vermeiden sind.

Als weitere mediale Möglichkeit eröffnet sich zudem die filmische Darstellung. Doch auch sie erweist sich als ein stark abstrahierendes Medium. Der kanadische Klangkünstler David Rokeby demonstriert auf seiner Internet-Site sein interaktives Klangenvironment *Very Nervous System* (1982-1991) mit einer Videoaufnahme, auf der er selbst das Environment »bespielt«. Das *Very Nervous System* ist ein interaktiver Klangraum, der den Besuchern eine experimentelle, spielerische Erkun-

dung der Wechselwirkung des eigenen körperlichen Verhaltens mit dem Klangmaterial sowie dem Raum ermöglicht. Dabei werden die Bewegungen der Personen oder einer Person im Raum von Video-Kameras registriert und per Computer an einen Synthesizer weitergeleitet, der die Bewegungsdaten in Klänge transformiert. Die Klangreaktionen des *Very Nervous System* richten sich sowohl nach der Schnelligkeit der Bewegungen als auch nach der Position der Besucher im Raum. Ändert der Besucher zum Beispiel letztere und bewegt sich durch das Environment, löst er dabei Geräusche und Klänge aus, die gewissermaßen unhörbar im Raum lokalisiert sind.⁹ Wenn Rokeby nun selbst im Video dieses Environment vorführt, bekommt der Betrachter zwar einen Eindruck davon, welche Klänge er benutzt und wie das Wechselspiel von Klang und Bewegung des Akteurs beschaffen ist. Die Demonstration wirkt aber wie eine Art Performance, wie ein Tanz; das Eigentliche der Arbeit, die eigene Erkundung des Systems durch die Besucher, läßt sich nicht darstellen. Deshalb wirkt die Demonstration Rokebys in gewisser Weise auch irreführend, seine Arbeit kann als reine Performance mißverstanden werden.

Neue mediale Herausforderungen

Aus all diesen Lücken, Brüchen und Transformationen ergeben sich neue Herausforderungen für die Imaginationskraft der Rezipienten medialer Darstellungen, den Diskurs der Künste, sowie für die Weiterentwicklung medialer Vermittlungsformen selbst. Die Leser, Betrachter und Hörer der »medialen Transportmittel« sind zu neuen imaginativen Leistungen aufgefordert, geht es doch darum, sich aufgrund der ausschnitthaften Darstellungen eine Raum-Klang-Situation zu vergegenwärtigen, bei der zum einen visuelle und auditive Aspekte zu einer Ganzheit integriert werden müssen und zum anderen die eigene Person in der Vorstellung mit berücksichtigt werden muß. Die Unmöglichkeit einer vollständigen Vergegenwärtigung bleibt dabei stets bewußt, gilt es doch die Frage mit zu bedenken: »Wie wäre es, wenn ich in diesem beschriebenen Raum umhergehen würde, wie würde ich mich dort verhalten?« So gesehen eröffnen die neuen an das Live-Erlebnis gebundenen Kunstformen neue Vorstellungsräume gerade weil sie *nicht* medial abbildbar sind.

Ein weiteres Teilmoment dieses vielschichtigen, in ständiger Veränderung befindlichen Geschehens medialer Übertragungsmöglich-

9 Zu den verschiedenen Versionen des *Very Nervous Systems* siehe: Söke Dinkla, *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*, Ostfildern 1997, S. 147-166.

7 Z.B. in der Reihe *Consecutio temporum I-VI* mit geschichtsträchtigen Orten wie das Alte Kurhaus Kleve (ehemaliges Atelier von Beuys), die ehemalige Akademie der Künste Ost-Berlin, den Paco Imperial in Rio de Janeiro oder das Eastern State Penitentiary Philadelphia. Vgl. dazu: Christina Kubisch, *Zwischenräume*, Stadtgalerie Saarbrücken, Dillingen: Krüger Druck und Verlag 1996.

8 Z.B.: *Klangkunst*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Berlin 1996 oder als neueres Beispiel: *Experiment Neue Musik Rümlingen*, hrsg. v. Lydia Jeschke, Daniel Ott und Lukas Ott, Christoph-Merian-Verlag 2006.

keiten betrifft die sprachliche Dimension der Vermittlung, die ein neues Gewicht erhält: Abbildungen, Klangdokumente oder Video-Aufnahmen bedürfen notwendig des verbalen Kommentars, um verständlich zu werden. Hier geht es darum, ein neues Vokabular und neue Beschreibungsformen zu entwickeln, die darstellerische Strategien aus dem Bereich der Kunstwissenschaften für die visuelle Seite der Arbeiten sowie aus dem Bereich der Musikwissenschaft für die klingenden Anteile miteinander verbindet, um nur wenige Aspekte der neuen sprachlichen Anforderungen zu benennen.⁰ Wie sich das Sprechen über die neuen Kunstformen weiter entwickeln wird, bleibt abzuwarten, die Aufgabe, sich Nicht-Darstellbarem sprachlich zu nähern, ist dem Kunst-Diskurs so fremd nicht. Abzuwarten bleibt auch, welche neuen technischen Möglichkeiten entwickelt werden, um bisher nicht medial Übertragbares dennoch darzustellen. Auch hierbei handelt es sich um einen äußerst dynamischen Prozeß. Die Lücken und Brüche halten diesen Prozeß in Gang. ■

FESTIVAL RÜMLINGEN 2007
NACHTSCHICHT NEUE MUSIK
 KLANGPROZESSIONEN THEATER
 FÜR EINE INSTALLATIONEN
JURALANDSCHAFT ————— 24./25. AUGUST 2007
 WWW.NEUE-MUSIK-RUEMLINGEN.CH

Kompositionen und Installationen von **Peter Ablinger** (A/UA), **Carola Bauckholt** (D/UA), **Lukas Berchtold** (CH/UA), **Benjamin Brodbeck** (CH/UA), **Jacques Demierre** (CH/UA), **Stephan Froleys** (D/UA), **Vinko Globokar** (SLO), **Edu Haubensak** (CH/UA), **Regina Irman** (CH/UA), **Helmut Lemke** (D/UA), **Urban Mäder** und **Peter Allamand** (CH/UA), **Silvia Ocougne** (BRA/UA), **Daniel Ott** (CH/UA), **Kirsten Reese** (D/UA), **Manos Tsangaris** (D/UA).

UA = Uraufführung, Programmänderungen vorbehalten

Mitwirkende: MusikFabrik - Landesensemble Nordrhein-Westfalen e.V., Instrumentalist/innen Gymnasium Muttenz, Bläser/innen der Region Basel u.a.

KARTENBEZUG

- online: www.kulturticket.ch
 - Tel. +41 (0) 900 585 887
 (Mo-Fr, 10.30-12.30 Uhr, CHF 1.20/Min.)

Im Rahmen der Plattform Schweiz: Kultur mit Nordrhein-Westfalen.
 In Zusammenarbeit mit Pro Helvetia



prohelvetia

ERNST GÖHNER STIFTUNG
 ZUG

GEBALLTE GEGENWART
 EXPERIMENT
 NEUE MUSIK RÜMLINGEN



inkl. 2 CD's

232 Seiten, zahlreiche Farabbildungen.

Lydia Jeschke, Daniel Ott, Lukas Ott (Hg.)
 Beiträge von **Manos Tsangaris**, **Urs Richle**, **Max Nyffeler**, **Jacques Demierre**, **Sabine Sanio**, **Helmut Lemke**, **Thomas Meyer**, **Vinko Globokar**, **Chico Mello**, **Roberto Williams**, **Hans Schneider**, **Burkhard Stangl**, **Sylvia Zytynska**, **Daniel Ott**, **Gisela Nauck**, **Sigfried Schibli** und **Thomas Gatzmann**.

Mit 140 Minuten Musik auf 2 CDs, gebunden

erhältlich in jeder Buchhandlung oder direkt beim Verlag:
www.christoph-merian-verlag.ch
 ISBN: 3-85616-257-7, CHF 78.00 / EURO 48.00

Ausgezeichnet mit dem «Certificate of Typographic Excellence 2005» durch den Typ Directors Club New York.