

Helga de la Motte-Haber

# »Ich möchte am liebsten dreieckige Musik machen ...«

Aspekte musikalischer Raumwahrnehmung

## Räume und Klangräume

Die Raumwahrnehmung ist die fundamentalste Anschauungsform des Menschen. In Situationen, in denen man aus dem Wachbewußtsein heraustritt, löst sie sich erst auf, wenn bereits alle anderen Realitätseindrücke verschwunden sind. Sie ist biologisch gesehen dreifach abgesichert. Denn Raum können wir durch Auge, Ohr und Tastsinn erfahren; die verschiedenen Sinnesorgane liefern allerdings je verschiedene Informationen. Der Tastsinn gibt am besten die Oberflächenbeschaffenheit von Objekten wieder. Das Ohr, mit der Fähigkeit Schallquellen zu lokalisieren, vermag um die Ecke zu sehen. Das Auge ist ein Fernsinn, der Eindrücke zu liefern vermag in Reichweiten, wo wir nicht hinhören oder hintasten können. Die Aufzählung dieser verschiedenen Sachverhalte macht, ob der Unterschiedlichkeit der gelieferten Informationen, deutlich, daß es außerordentlich schwierig ist, einen einheitlichen Raumbegriff zu definieren. Auf eine Pointe zugespitzt, könnte man dies auch durch die Frage deutlich machen, ob der Raum acht Ecken oder drei Dimensionen hat. Und handelt es sich bei der Raumwahrnehmung nicht in erster Linie um die Wahrnehmung des eigenen Standorts im Verhältnis zu anderen Objekten? Dabei wäre dann allerdings noch die Zeit als weitere Dimension mitzudenken, da es sich bei der eigenen Standortbestimmung niemals um ein starres System handeln kann. Mit der Raumwahrnehmung sind Probleme angeschnitten, die den Zugang zur Realität betreffen. Grundsätzliche erkenntnistheoretische Abhandlungen sind in der Regel mit der räumlichen Anschauung befaßt.

Zusätzliche Schwierigkeiten schafft der Umstand, daß der Mensch darüberhinaus Anschauungsformen von verschiedenen Räumen besitzt. Ohne sich auf die gleichen Phänomene zu beziehen, besitzen diese Räume eine ähnliche Struktur. Dies betrifft vor allem die Hörräume. In der akustisch wahrnehmbaren Umgebung ist der äußere Raum abgebildet. Geräusche, die von Objekten ausgehen, dienen dazu, diese zu lokalisieren; d.h. sie dienen letztendlich der eigenen Orientierung. Klänge selbst nehmen wir jedoch analog zu Objekten wahr, beispielsweise als in verschiedener Höhe oder Tiefe liegend. Sie besitzen ein je verschiedenes körperliches Volumen, vermögen groß und dunkel zu wirken oder aber spitz und hell. Klänge werden nicht nur als Eigenschaften einer Schallquelle und damit als Indikatoren für deren Ortung

wahrgenommen, sondern sie können sich quasi zu Objekten verselbständigen mit regelrecht körperlichen Eigenschaften. Es entsteht ein Hörraum, dessen Dimensionen in einem verwirrenden Verhältnis zum Realraum stehen. Der Hörraum impliziert in stärkerem Maße die zeitliche Dimension; denn er befindet sich in fließender Veränderung. Hermann von Helmholtz hat am Ende seines berühmten Buches »Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik« (Braunschweig 1863) auf den erstaunlichen Umstand aufmerksam gemacht, daß der Anschauungsraum für Klangphänomene so gut definiert ist wie derjenige, den wir visuell wahrnehmen:

«Es ist ein wesentlicher Charakter des Raumes, daß in jeder Stelle desselben die gleichen Körperformen Platz finden und die gleichen Bewegungen vor sich gehen können. Alles, was in einem Teil des Raumes vorsichgehen kann, kann auch in jedem anderen vorsichgehen und von uns in derselben Weise wahrgenommen werden. Ebenso ist es in der Tonleiter. Jede melodische Phrase, jeder Akkord, die in irgendeiner Höhe ausgeführt worden sind, können in jeder anderen Lage wiederum so ausgeführt werden, daß wir die charakteristischen Zeichen ihrer Ähnlichkeit sogleich unmittelbar empfinden. Andererseits können auch verschiedene Stimmen, welche ähnliche oder verschiedene melodische Phrasen ausführen, gleichzeitig in der Breite der Tonleiter, wie zwei Körper im Raum, nebeneinander bestehen und ohne gegenseitige Störung wahrgenommen werden« (S. 597).

Der Realraum und der Anschauungsraum für Klänge und ihre Bewegungen gehen in der musikalischen Wahrnehmung komplizierte Interaktionen ein. Die verschiedenen Hörräume sind im Verlauf der Musikgeschichte von unterschiedlicher ästhetischer Relevanz. Reale räumliche Wirkungen von verschieden aufgestellten Instrumentalkörpern waren in den Anfängen der mehrstimmigen Musik bis zu Händels Zeiten von großer Wichtigkeit. Noch in Händels doppelchörigem Orchesterkonzert Nr. 29 stehen sich zwei Bläsergruppen gegenüber, deren antiphonisches Prinzip ohne getrennte räumliche Aufstellung sinnlos wäre, da sie vollkommen gleich besetzt sind und nur durch ihren räumlichen Standort unterschieden werden können. Die Art, wie Klangkörper im Realraum zusammentreten, war einmal formkonstituierend für die Musik. Es war ein langwieriger historischer Prozeß, in dessen Verlauf nur noch der Hörraum musikalisch bedeutsam wurde (von wenigen Beispielen, wie dem Requiem von Berlioz, einmal abgesehen). Die Lichter wurden in den Konzertsälen gelöscht. Manchmal wurden alle Bezüge zum Realraum getilgt, indem die Musiker hinter Wandschirmen verborgen spielten. Die Verdrängung des äußeren Raumes durch einen reinen Anschauungsraum korrespondierte einem tiefgreifenden ästhetischen Wandel, der um 1800 manifest war.

Mit Klängen verbinden wir nicht nur die Erfahrung einer Raum- und Zeitstruktur, sondern sie sind auch tief in das emotionale System eingelassen. Der Nahsinn Ohr vermittelt stärker als das distanzierende Auge affektive Qualitäten. Die menschlichen Grundgefühle der Trauer, Freude, des Zorns u.a.m. sind akustisch leicht nachzuahmen, zumal sie ja auch vor allem akustisch durch die Stimme kommuniziert werden. Ausdruck und Eindruck besitzen eine enge Korrespondenz. Je stärker die Bindungen des Hörraums an den Realraum getilgt wurden, um so mehr gewann seine Fundierung im System der Gefühle die Überhand. Die Musik bemächtigte sich des menschlichen Innenraums, löste Gefühle und Herzensempfindungen aus. Die »Musik

als Ausdruck« – um den Titel eines Buches von Friedrich von Hausegger von 1885 zu zitieren –, losgelöst von allen Bindungen an den Realraum, schien jenseits der nackten Wirklichkeit ihren Ursprung zu haben. Trotz ihrer großen klangsinnlichen Wirkung wurde diese Musik abstrakt. Sie entfernte sich zuweilen auch aus dem Anschauungsraum, der mit konkreten Klängen assoziiert ist. Reduziert auf den Klavierauszug, d.h. auf die Struktur des Tonsatzes, tat sie noch immer ihre Wirkung. Wenn wir der Schilderung von Robert Musil im »Mann ohne Eigenschaften« trauen, so zitterten mit Walters und Clarisses vierhändiger Wiedergabe Wagnerscher Musikdramen am Klavier nicht nur die dünnen Beine der Möbel, sondern auch die Seelen der beiden Spieler. In diesem Gefühlsraum wollten viele Komponisten des 20. Jahrhunderts allerdings nicht mehr ihre Musik verankern.

## **Klangkörper in Bewegung**

«Auf dem Klavier gibt es nur Dreck aber im Orchester knallt es los«, schrieb Edgard Varèse im Oktober 1926 an seine Frau Louise anlässlich seiner Komposition »Arcana«. In seiner Musik sind Töne und Klänge nicht mehr abstrahierbar von ihrer Lage, von ihrer Lautstärke oder dem Obertonspektrum des Instruments, das sie hervorbringt. Die abstrakte Oktaväquivalenz der Töne gilt nicht mehr. Es zählt die physische Materialität des Klanges. Es zählen die konkret erzeugten Schwingungen und die sich zwischen ihnen ergebenden Summations- und Differenzklänge, wobei durch die neuartigen Klangsynthesen, die Varèse vor der Entstehung der elektronischen Musik mit den Mitteln der traditionellen Instrumente konzipierte, die Klänge zuweilen unmittelbar physisch auf den Hörer eindringen. Solches Denken im Klang mußte sich mit anderen ästhetischen Vorstellungen verbinden als jenen, die den seelischen Innenraum ausfüllen wollten.

Varèse schuf eine Musik, die auf der körperlichen Präsenz des Klanges beruht. Die Klangmassen, die in einem Hörraum in unterschiedlichen Lagen gegeneinander geschichtet werden, bewegen sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Klänge blähen sich auf und verdünnen sich. Der an seiner Musik ablesbare ausgiebige Gebrauch von Crescendo- und Decrescendo-Vorschriften dient dazu, Klänge als bewegliche Objekte zu konzipieren, wobei gleichzeitig, quasi kontrapunktisch, Klangkörper durch unterschiedliche Dynamikangaben ins Verhältnis gesetzt werden. Die Lautstärkebehandlung ist ein Mittel zur Erzeugung eines Raumeindrucks geworden. Denn Räume nehmen wir in der Regel dadurch wahr, daß Körper sich in gleicher Zeit unterschiedlich bewegen. Bei statischen visuellen Objekten erzeugen wir solche Bewegungen durch Blick und Blickrichtung. Indem ein Klangkörper anwächst, während simultan ein anderer sich verdünnt, wird der Eindruck ausgelöst, als bewegten sich zwei Körper in einem Raum. Dabei werden Tiefeneindrücke nicht allein durch das Volumen eines Klangkörpers erlebbar, vielmehr entfernen sich leiser werdende Klänge in die Tiefe und lauter werdende scheinen näherzurücken.

Die Abstraktion der traditionellen Musik ist aufgehoben. Die Ereignisse im Hörraum haben nicht mehr in erster Linie einen Verweis-Charakter auf einen seelischen Innenraum. Die »spatiale« Musik entfaltet ein klangliches Universum, das durch die konkreten Klänge, deren Masse und Volumen, deren Helligkeit, deren Nähe und Entfernung und durch deren unterschiedliche Bewegung gestaltet ist. Varèses Musik gründet, ähnlich wie die abstrakte Malerei, die eigentlich als konkret empfunden

wurde, auf der sinnlichen Präsenz dessen, was sich ereignet. Irgendeine dahinterstehende Ausdrucksbedeutung ist nicht mehr intendiert. Die Bewegung der Klangmassen im Hörraum steht allerdings in einer schwierigen Relation zum Realraum. Dieser spielt insofern eine Rolle, als der Eindruck der Raumtiefe, in die sich leise Klänge entfernen, durch Assoziationen mit dem Realraum zustande kommt, indem wir aus dem Leiserwerden ein Entfernen und aus dem Lauterwerden ein Näherkommen schließen. Varèses Musik scheint jedoch in erster Linie den Hörraum zu erschließen mit kunstvoll wechselnden Konstellationen von Klangkörpern. Der Realraum, in dem Klänge Indikatoren von räumlichen Objekten, nämlich der Schallquelle, sind, scheint ihn weniger interessiert zu haben, will man dem Bericht des Ingenieurs glauben, der mit der Installation der großen Anzahl an Lautsprechern im Philips-Pavillon in Brüssel 1958 beim »poème électronique« betraut war. Varèse hat diese Installation nämlich lediglich als eine Art »Intonation« empfunden, dessen was musikalisch bereits konkretisiert war.

## **Verräumlichung von Klängen**

Daß er am liebsten dreieckige Musik machen würde, erwähnte der amerikanische Künstler Alvin Lucier einmal gesprächsweise. Seine Arbeiten sind sowohl den räumlichen Eigenschaften als auch der Verräumlichung von Klängen gewidmet. Ähnlich wie bei Varèse spielt die Körperlichkeit von Klängen dabei eine Rolle, jedoch meint Raum bei Lucier den Realraum. Das wird leicht deutlich am Verhältnis einer gescheiterten Arbeit zu einer realisierten.

Als Lucier 1960 nach Venedig kam, hatte er die Absicht, eine Sonate für Barocktrompete und Cembalo zu schreiben. Bezaubert hatten ihn Echo-Duette in einem Werk von Monteverdi. Jedoch mißlangen ihm die Echowirkungen. Einige Jahre später (1969) wurden Echos die Grundlage für ein Stück. In »Vespers« bewegen sich Personen mit einer Art Echolotgerät durch einen dunklen Raum. Die Geräte senden Klicks aus, die zurückgeworfen werden und über im Weg stehende Hindernisse informieren. Symbolische Echos konnte Lucier nicht komponieren, wohl aber solche, die eine reale räumliche Existenz haben.

Luciers Aufführungen erinnern an naturwissenschaftliche Experimente und sie operieren mit einem typischen Merkmal eines experimentellen Versuchsplanes, nämlich der Isolierung einer Bedingung. Meist nämlich wird ein akustisches Phänomen herausgelöst (wie dies auch bei der Reflexion des Echos der Fall ist) und die innere physikalische Struktur einer Erscheinung enthüllt. Das Phänomen und die Demonstration seiner komplexen Natur klaffen oft weit auseinander. So ist ein Sinuston ein einfaches akustisches Phänomen. Seiner physikalischen Natur entsprechen jedoch zyklische Wiederholungen von Druckwellen in der Luft deren »Wucht« (hier physikalisch gemeint) Lucier in einem seiner Werke (durch einen Vermittler, die große Trommel) an hin- und herschwingenden Tischtennisbällen sichtbar gemacht hat («Music for pure waves, bass drums and acoustic pendulums»). Es geht immer nur um den Klang und nicht um seine Verwendung als Material für eine Konstruktion oder eine dahinterstehende Botschaft. Die Körperlichkeit von Klängen demonstrieren Arbeiten mit stehenden Wellen. Dafür, daß Schwingungen quasi materiell sind, hat Lucier Anregungen durch die Chladnischen Figuren erhalten, die Strukturen und Kräfteverhältnisse des Klanges sichtbar machen. Die vielfältigen

»Konzepte«, die bei Lucier vorliegen, seien hier nicht im einzelnen erörtert, sondern nur auf einen vielleicht nicht einmal gewollten Aspekt aufmerksam gemacht, nämlich daß nicht nur Resonanzen, Richtungen, Wege des Schalles erfahrbar sind, sondern daß seine Arbeiten auch darauf aufmerksam machen, daß die Raumwahrnehmung, sofern sie über die erwähnte eigene Standortbestimmung hinausgeht, einen merkwürdig fiktiven Charakter hat.

Raum können Menschen in verschiedener Weise repräsentieren, sich damit vergegenwärtigen und darüber kommunizieren. Der Physiker benutzt dazu eine geometrische Darstellung, die im Mathematikunterricht sicher von vielen Schülern als seltsam unreal erfahren wird. In der Alltagssprache benutzen wir Worte, vielleicht durchsetzt von Angaben in Metern, um Räume zu schildern. Auch dies ist ein sehr indirektes Verfahren, sie abzubilden. Die akustischen Repräsentationsformen von Lucier sind demgegenüber erheblich unmittelbarer und direkter. Beispielsweise wird in den wechselnden Abtastmustern von »Vespers« der Raum akustisch genau nachgezeichnet. Der Zuhörer erfährt jedoch die wechselnden Abtastmuster als eine Form nicht vorhersehbarer, sich überlagernder rhythmischer Repetitionen. Er sitzt in einem Hörraum, dessen zeitliches Geflecht mit seinen ständigen Änderungen die realen Raumbegrenzungen auflöst. Ähnlich hebt der sich selbst beschreibende Interpret in Luciers berühmtester Arbeit »I am sitting in a room« von 1968 die Raumwahrnehmung auf. Die Worte, die in den realen Raum zurückgespielt viele Male wieder aufgenommen werden, bis die Sprache in den sich überlagernden Frequenzen und deren Resonanzen in reinen Klang übergeht, transformieren den Realraum in einen zeitlichen Prozeß. Der Realraum wird zum Hörraum, mit einem fließenden Charakter. Verhalten sich diese beiden Anschauungsformen des Raumes invers zueinander? Oder aber fügen sie sich in einer übergeordneten Kategorie des Raumes zu einer Einheit zusammen?

## **Hörraum als Realraum**

Daß der zeitlich ausgedehnte Klang Raumqualitäten besitzt und Räume zu strukturieren vermag, inspirierte bereits Erik Satie zur Möblierung mit Musik, wobei diese durchaus wie die Tapete dem Charakter des Raumes entsprechen sollte, z.B. einen eher feierlichen barocken Entrada-Charakter bei einem Empfangszimmer haben sollte. Als Satie 1920 in einer Pariser Galerie die ersten Versuche einer »Musique d'Ameublement« machte (allerdings mit live spielenden Musikern), verhielt sich das Publikum wie bei einem Konzert. Es glaubte, trotz ausdrücklicher Belehrung an seinem Platz sitzen bleiben zu müssen, um am Ende zu klatschen.

Räume hörend zu erleben und nicht nur der Musik vis à vis zu sitzen, hat eine neue Kunstgattung hervorgebracht, bei der Räume durch akustische und musikalische Installationen transformiert werden. Die Techniken, die einzelne Künstler dabei benutzen, sind sehr verschieden. Sie gehören jedoch viel enger als in anderen Bereichen der Kunstproduktion unmittelbar zur ästhetischen Erfindung. Klangskulpturen und Installationen erlauben eigentlich gar keine Übernahme einer Technik. Sie wirken dann sofort epigonal und trivial. Um einen Eindruck dieser verschiedenen Techniken zu geben, seien die Arbeitsweisen von vier Künstlern kurz angesprochen.

Der amerikanische, in California lebende Künstler Bill Fontana arbeitet mit Umweltgeräuschen, die vom Vogelgezwitscher bis zum Geräusch einer durch einen Tunnel fahrenden Eisenbahn reichen können. Er entfernt die Geräusche von ihrem ursprünglichen Ort. So rieseln beispielsweise die Klänge einer Brücke an Gebäuden herab, das akustische Interieur ganzer Bahnhöfe wird um Hunderte von Kilometern versetzt, von Kirchturmspitzen bellen Hunde, oder die Donaufrösche quaken in einer Halle mitten in Wien. Diese Schilderung macht deutlich, daß in diesen oft groß angelegten Projekten zusätzlich zur Entfernung vom Ort eine grundsätzliche Neugestaltung stattfindet. So war denn auch der akustische Bahnhof unter der Erde installiert oder aber der Rhein rauschte in Köln an den Mauern des Römisch-Germanischen Museums herab. Bill Fontana verwirrt die herkömmlichen Wahrnehmungsgewohnheiten. Der gehörte und der gesehene Raum passen nicht zueinander. In dieser Diskrepanz wird der Schimmer einer Utopie sichtbar, nämlich die Welt sei aus ihrer gegenwärtigen Existenzform herauszuheben und umformbar.

Auch Bernhard Leitner schafft neue Räume. Sie sind jedoch architektonisch streng gestaltet. In bereits vorhandene Räume können neue Verstrebenungen, vielleicht auch Tore und Gewölbe hineingebaut werden, manchmal auch Zick-Zack-Linien. Und all dies aus Klang, der eine immaterielle, Räume in Zeiträume transformierende Architektur hervorbringt. Leitners Räume sind variabel gemachte, denkbare Räume; es sind virtuelle Konstruktionen, die die Realität aufheben. In seinen Klangskulpturen aus jüngerer Zeit wird ebenfalls das Gesehene akustisch transformiert, wobei Wahrnehmungssillusionen eine Rolle spielen. Klänge, die mit einer zeitlichen Differenz vielleicht am Ende eines Balkens erklingen, scheinen an ihm entlangzulaufen oder in ihm zu trippeln. Sie überlagern das Gesehene oder setzen sich gar in die Objekte hinein und heben deren Statik auf.

Sichtbares und Hörbares verschmelzen in den Installationen von Christina Kubisch zu einem Eindruck, an dem oft der Besucher selbst gestaltend mitwirkt. Magische Orte sind in den letzten Jahren entstanden, da die Künstlerin mit kurzweiligem Schwarzlicht arbeitet, Orte, in denen manchmal nur die von kleinen Lautsprechern ausgehenden Kabel, manchmal auch Besonderheiten des Raumes aufleuchten. Der Realraum wird in einen imaginären Raum umgewandelt, obwohl er nachgebildet wird. Denn für Christina Kubisch ist es wichtig, sich auf den Ort einzulassen. Die Klänge werden nicht irgendwo abgehoben von der Realität installiert, sondern es werden an einem ganz konkreten Raum Merkmale und Beziehungen verdeutlicht, die in der Alltagswahrnehmung aber vielleicht nur nebenbei bemerkt wurden. Zugleich rhythmisieren die Klänge den Raum und geben ihm eine zeitliche Struktur. Die Disposition der Lautsprecher, das Timing der Klänge, die Art, wie sich der Besucher in diesen Installationen bewegt, transformieren den Realraum und machen deutlich, daß Wirklichkeit eine Konstruktion unserer Empfindungen ist.

Ein Objekt ist nicht etwa weiß oder rot, weil es wirklich weiß oder rot ist. Es sieht nur so aus. Zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit gibt es keine Identität. Die Wirklichkeit wird jedoch auch nicht einfach in einer transformierten Weise beim Wahrnehmungsvorgang abgebildet, was man leicht daran sehen kann, daß eine Person, wenn wir auf sie zugehen, nicht mit jedem Schritt größer wird, obwohl dies für das Netzhautbild gilt. Die Wahrnehmungsinhalte vertreten in irgendeiner Weise die Reizgegenstände. Was wir als Farbe sehen, ist ein Zeichen für eine ganz andersartige

Eigenschaft (nämlich für die Absorptionsfähigkeit einer Oberfläche für Lichtfrequenzen). Mit diesen Zeichen operieren wir und produzieren mehr oder weniger eine Realität. Oft genug irren wir uns bei dieser Produktion von Wirklichkeit, weil wir Details, ob der Komplexität, nicht beachten.

Rolf Julius löst in seinen Installationen oft Teilansichten aus dieser komplexen Wirklichkeit heraus, indem er sie leise vibrierend hörbar macht. Er schafft keine virtuellen Räume, sondern er konkretisiert Raum in seinen Teilaspekten. Die »Landschaft« kleiner Lautsprecher, durch die man wandelt, macht die Weite des Raumes viel bewußter als der optische Anblick. Wände, Ecken, Glasscheiben können die Aufmerksamkeit erregen, manchmal werden ganze Räume neu »getönt«, wobei Assoziationen zwischen Klängen und Farben nicht synästhetisch sondern metaphorisch zu verstehen sind. Die Entsprechungen zwischen den Sinnesbereichen, zu denen wir fähig sind, beruhen auf ursprünglichen physiognomischen Anmutungen. Diese ermöglichen eine Art intermodaler Qualitäten, die dem Dunklen wie dem Dumpfen eher einen bedrohlichen, dem Gleißenden und Schrilten einen schmerzhaften oder dem Hellen und Jubelnden einen freudigen Charakter verleihen. Räume, die in ihren Teilansichten hörbar gemacht werden, erscheinen farbiger. Durch die veränderte Aufmerksamkeitszuwendung erhalten sie neue Bedeutungen. Obwohl die Raumwahrnehmung die fundamentalste Anschauungskategorie des Menschen ist, so ist sie anfällig für Illusionen und optische Täuschungen. Von den verschiedenen Theorien, die zur Erklärung angeboten werden, scheint ein Blick auf das, was manchmal witzig als die Spielcasino-Theorien bezeichnet wurde, im vorliegenden Kontext erwähnenswert. Es handelt sich um Theorien, die annehmen, daß wir lernen wahrzunehmen (z.B. durch die richtige Auswahl von Signalen). Wir verfügen irgendwann über gelernte Muster, die zu einer raschen Orientierung verhelfen. Verlassen wir uns jedoch allzusehr auf diese Muster, dann erliegen wir Täuschungen. Es geht uns dann so wie dem Spielcasino, das verliert, wenn es anfängt sich zu sehr auf Chancen für verschiedene Kombinationen zu verlassen, anstatt Neues hinzuzulernen. Ästhetische Sachverhalte müssen nicht unbedingt einen funktionalen Wert haben. Jedoch scheint es ein gemeinsames Merkmal der verschiedenen Klangenvirons zu sein, die Muster unserer Wahrnehmung aufzubrechen. Die »Spielcasino-Theorien« würden prognostizieren, daß wir davon nur Gewinn davontragen können.

Installationen schaffen einen Realraum. Wir stehen quasi im Inneren eines ästhetischen Objektes, das wir als Umwelt erforschen können. Wir erhalten damit zugleich Aufschluß über unseren eigenen Standort. Der Raum ist so real wie der, mit dem ein Bauwerk geschaffen wird. Die Differenz zwischen Real- und Hörraum ist aufgehoben. Es verbindet sich damit fast zwangsläufig eine andere Ästhetik als mit der Öffnung des emotionalen Innenraums, der, wie eingangs angedeutet wurde, jedoch gleichzeitig auch die vollkommene Ablösung des Hörraums vom Realraum voraussetzt. An die Stelle des Erlebnisses expressiver Wirkungen aus dem Gefühlsraum tritt in den Klangenvirons ein exploratives Verhalten, das uns Orientierung in einer neuen Realität ermöglicht.

Realraum und Hörraum sind auch identisch, wenn der Realraum als musikalische Dimension behandelt wird, eine Problemstellung, die seit den 1950er Jahren vermehrt das Denken von Komponisten beschäftigte. Raum zu komponieren, hatte rein

äußerlich die Entwicklung der elektronischen Musik veranlaßt, die zum Nachdenken über die Aufstellung der Schallquellen veranlaßte. Daß seit den 1950er Jahren auch reine Instrumentalensembles im Raum unterschiedlich postiert werden, macht allerdings darauf aufmerksam, daß es sich nicht nur um eine technische Frage handelte, sondern um eine grundsätzlichere Integration des Realraums in den Hörraum. Musik wurde in vielfältigen Richtungen und Entfernungen denkbar. Sie war nicht mehr reduzierbar auf Tonpunkte, die sich im 20. Jahrhundert oftmals einem Gerichtetsein widersetzen, das nur ihren Zusammenschluß zu einer Melodie zuläßt. Der Realraum konnte wie eine Hülle für die von verschiedenen Orten kommenden Klangereignisse werden. Er konnte jedoch auch quasi eine Art »Melodieweg« werden, wie dies für manche Werke von Luigi Nono der Fall zu sein scheint, in denen sich (auf Grund ähnlicher Formantstrukturen) Klänge von einem Ort zum anderen bewegen und den Realraum für den Rezipienten zu einem musikalischen Vorgang machen. »Répons« (1981/87) von Pierre Boulez, wo computertransformierte, live gespielte Klänge von den Wänden abgestrahlt werden, zeigt, wie sehr die technischen Möglichkeiten der Integration von Realraum und Hörraum gestiegen sind.

Für die Komposition »Kontakte« (1960) hatte Karlheinz Stockhausen noch einen mechanisch funktionierenden Rotationstisch entworfen, eine drehbare Tischplatte, auf die ein Lautsprecher montiert war. Rundherum waren Mikrofone angebracht, die den drehenden Klang aufnahmen. Stockhausens Diktum von 1990 (MusikTexte 33/34, S. 31): »Man kann sagen, daß Musik in Zukunft Raum-Musik wird« wäre dahingehend zu ergänzen, daß die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts kaum noch ohne die vielfältigen (hier nur in einigen Aspekten angedeuteten) Ausprägungen, die das Thema Musik und Raum darin erfahren hat, zu schreiben wäre. Angesichts der zahlreichen Restaurationen, die uns in den letzten 70 Jahren manchmal den Blick verstellten, wirft dieses Thema die Frage auf, ob nicht dieses Jahrhundert doch auch gänzlich neue ästhetische Perspektiven sichtbar gemacht hat, deren Fluchtpunkte noch in weiter Ferne zu liegen scheinen.