

Barbara Barthelmes

Musik in Landschaft und Architektur

Zur Ästhetisierung der Umwelt in Klanginstallationen und musikalischen Environments¹

1 Dieser Text wurde, in modifizierter Form, als Vortrag auf der »Bauhütte, Zeitklang-Klangzeit in Landschaft und Architektur« im Juni 1991 in Wuppertal gehalten. Er bezieht sich daher auf die vom künstlerischen Leiter Johannes Wallmann konzipierte Thematik und zwar nicht nur der »Bauhütte«, sondern auch des vorangegangenen Symposiums, das unter dem Motto »Der Teil – Die Kunst – Das Ganze« gestellt war. ↑

2 Johannes Wallmann:....., in: *Positionen* 6/7, 1991, S. 17 ff. ↑

3 ebd. ↑

4 Matthias Eberle, *Adrian von Buttlar: Landschaft und Landschaftsgarten*, in: *Funkkolleg Kunst*, 1984, S. 20. ↑

5 Dieser Katalog

Während eines Symposiums im Juni 1991 in Wuppertal wurde das Konzept eines Festivals vorgestellt, diskutiert und in einem mehrtägigen Workshop mit den Vorbereitungen für 1992 begonnen, das unter dem Motto »Zeitklang/Klangzeit in Landschaft und Architektur« steht. Seine Substanz bezieht es aus dem Konzept der »Integral-Art«, das Johannes Wallmann in Heft 6/7 der *Positionen*² veröffentlichte. Ziel der »Integral-Art« sei es, »neue Formen avancierter zeitgenössischer Kunst« und neue Rezeptionsweisen dieser Kunst herauszubilden. Wallmann schildert und entwickelt umfassend eine Vielzahl von Möglichkeiten in den 6 Zyklen der »Integral-Art«, dieses Konzept zu realisieren. Die Funktion dieser Kunst, einer integralen Kunst, und das scheint mir ihre bestimmende Definition zu sein, liege in der Aufgabe, zwischen den »Teilen« Zusammenhänge und ein Zusammenwirken auf ganzheitlichem-mentalen Weg herzustellen.

»Integral-Art dient – als ideologiefreie Kunst – in superintegrierender Funktion der Organismik des Ganzen«³. Kunst, in diesem Fall integrale Kunst, ist, nach dieser Definition, funktional bestimmt in einem umfassenden »Ganzen«. Offen bleibt in dieser Ästhetik die Frage, mit welchen Inhalten und in welcher Form die gleichsam ontologisch benutzten Begriffe »Teile« und »Ganzes« ausgefüllt werden. »Die Teile« sind, so interpretiere ich, u.a. unterschiedliche Musikkulturen, unterschiedliche Stile, Techniken, Musiksprachen, unterschiedliche Disziplinen, die Welt zu begreifen, die Kunst, Wissenschaft, Natur, Technik. »Das Ganze« erscheint als ein Kosmos, als eine Makrostruktur, in der diese zersplitterte, in Teile und Teilchen aufgespaltene Welt, in einer Art Überordnung zusammengezwungen wird, so daß sich die Teile, die Individuen, die Phänomene an einem bestimmten Ort wiederfinden können. Der Kunst kommt in diesem Konzept die entscheidende Rolle zu, die Aufgabe nämlich, der Katalysator zu sein, über den die Teile zum Ganzen führen, indem sie, über die Grenzen aller Kulturen und Lebensformen hinweg, Archetypisches formuliere.

Im folgenden möchte ich mich mit diesem Konzept, mit seinem ganzheitlichen, universellen Anspruch, aus meiner Sicht, unter drei Aspekten auseinandersetzen. In einem ersten Punkt soll ganz allgemein eine Beschreibung der historischen Situation erfolgen, in der sich heute ein Komponist befindet. Im zweiten Abschnitt steht das Thema der Bauhütte »Landschaft und Architektur« im Mittelpunkt, das ja auch

entstand anlässlich einer Ausstellung mit demselben Titel, die 1982 von Januar bis März in Rimini stattfand. Darin: Alvin Lucier, *Solarimini*, Rimini 1982, S.

84/85. ↑

6 Georg Simmel:
Brücke und Tür,
Stuttgart, 1957, S.
266. ↑

Bestandteil des III. Zyklus der »Integral-Art« ist. Dabei interessierte mich vor allem: Was ist Landschaft und ist Landschaft mit Natur gleichzusetzen? Daran schließt sich die Frage an, inwieweit bereits realisierte Musikprojekte in »Landschaft und Architektur« zwischen den Polen Natur und Technik, Organik und Anorganik vermitteln oder sogar aussöhnen, ob Kunst dies überhaupt leisten kann und ob sie auf die Konstitution eines »Ganzen« hinauslaufen.

Musik im 20. Jahrhundert – eine offene Situation

Lässt sich die »klassische« Musikgeschichte durch die Konstruktion einer Komponisten-Genealogie – etwa: Bach, Mozart, Beethoven, Brahms – darstellen oder als in sich schlüssige Aufeinanderfolge von Stilen oder als permanente Erweiterung und Fortentwicklung musiksprachlicher Mittel begreifen, so verweigert sich die Entwicklung der Musik unserer Zeit einer Repräsentation in linearen, übersichtlichen Ordnungen. Wollte man einen derartigen Versuch unternehmen, würde die Darstellung wohl eher dem U-Bahnnetz einer Stadt wie Berlin oder Paris gleichen. Ausgangspunkte wären einige Hauptlinien der infrastrukturellen Erschließung des Territoriums, auf denen zum Beispiel die Entwicklung von der Auflösung der Tonalität bis zur seriellen Musik oder die Konzentration auf die Entdeckung des Klanges in seinen Mikro- und Makrostrukturen ablesbar wären. Die stetige Akkumulation an musikalischer Information und das Anwachsen der archäologischen Funde erfordern eine ständige Ausdehnung und Vernetzung des Territoriums bis zu den Peripherien. Die anfänglich geplante Übersichtlichkeit wiche Kreuzungen und mäanderartigen Verknüpfungen. So führte eine Linie von Russolos bruitistischer Musik, seinen Geräuschtönern über die Musik der elektroakustischen Klangerzeuger zu all den unterschiedlichen Modellen und Experimenten mit neuen Instrumenten. Auf der Linie »Exotismus und Meditation« könnte man Musiken Karlheinz Stockhausens und Terry Rileys wiederfinden. Im Werk Tom Johnsons kreuzten sich die Wege Minimalismus und zeitgenössisches Musiktheater. Man kann auf diese Weise allseitige Verbindungen herstellen, die, obwohl im Prinzip antihierarchisch, einige Knotenpunkte aufweisen, von denen mehrere Wege ausgehen oder in denen mehrere zusammenlaufen. Die Rolle eines solchen Knotenpunktes käme zum Beispiel John Cage zu, der wie kein anderer Künstler in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg viele verschiedene Entwicklungen in Gang gesetzt hat. Einsame Vorposten (z.B. Giacinto Scelsi) finden sich neben »Umsteigebahnhöfen« an den Randbereichen zu anderen Kulturen.

Doch was signalisiert dieses Bild? Die Existenz einer pluralistischen Musikkultur, einer Art babylonischen Stimmengewirrs, die Gleichzeitigkeit von Gamelan, Webern, Pop, Jazz, mittelalterlichem Choral, computergesteuerter Klangsynthese und dergleichen mehr, dessen Rückseite die Abwesenheit einer einheitsstiftenden Norm ist, einer verbindlichen Tradition, einer Definition dessen, was Kunst sei. Der Verlust der Religion, einer Zurückbindung an etwas vorher Vorhandenes kann für Künstler als Befreiung von einseitigen, vorgegebenen Ausdrucksmustern empfunden werden, im gleichen Zug aber auch eine Identitätskrise auslösen.

Nach dem Ende jedes allgemeingültigen Sinnsystems, das Komponist und Hörer in die Lage versetzte, miteinander zu kommunizieren, produziert der Komponist in jedem seiner Werke ein neues, sein eigenes Sinngefüge.

Von der Geometrisierung der Natur zum offenen Aktionsraum

Ziel der Bauhütten-Arbeitswochen ist, so die Vorgabe des künstlerischen Leiters, die »Entwicklung und Verwirklichung avancierter künstlerischer Projekte zu landschaftlichen und architektonischen Gegebenheiten«.

Was ist eigentlich mit Landschaft gemeint? Was verstehen wir unter Landschaft? Zunächst liegt durch die Kopplung mit dem Begriff Architektur die Vorstellung von einem Gegensatz nahe. Landschaft als Natur, als das Ursprüngliche, Organische, sich durch Erdformationen und makrozeitliche Klimarevolution herausbildende Vegetation und Architektur als das Konstruierte, eine durch den Menschen mit Hilfe der Technik gesetzte Ordnung.

Der Gleichsetzung von Landschaft mit Natur, muß, soweit sie intendiert war, widersprochen werden. Denn in unserer Zeit existieren so gut wie keine »reinen Naturlandschaften« mehr, eventuell noch an der Antarktis, in manchen Gebirgen oder Steppen, kaum aber im Raum Wuppertal, auf den sich die Diskussion über Landschaft-Architektur in diesem Zusammenhang bezieht. Aber auch historisch umfaßt der Begriff Landschaft nicht die sogenannte »reine Naturlandschaft«, sondern immer bereits einen Organismus, der durch das Zusammenwirken von Mensch und Natur zustande gekommen ist. Als solcher bezeichnet er eine bestimmte Region.

»Die Natur und der Mensch prägen in unterschiedlicher Gewichtung das Bild einer Region. Eine solche Region, die sich in ihrer Eigenart von anderen unterscheidet, nennen wir Landschaft.«⁴

Mit den Sub-Begriffen Verkehrs-, Industrie- und Stadtlandschaft wird die unterschiedliche Gewichtung des Verhältnisses von Natur und Mensch als entscheidender eingreifender Faktor ausgedrückt. Das, was er herstellt und produziert, verleiht einer Region ihr charakteristisches Aussehen, das sie von anderen unterscheidet. Das gleiche gilt von der Kunstlandschaft. Auch ihr Gesicht wird vom Menschen geprägt, durch bestimmte Formen des Bauens, der Kunstausübung, des Stils, durch eine künstlerische Tradition einer Gegend, die sie von anderen abhebt.

Eine Landschaft wird aber auch als ein Rechts- und Herrschaftsgebiet begriffen, so jedenfalls in dem althochdeutschen Wort »landscraft«, der etymologischen Wurzel unseres Wortes Landschaft. Dieses Recht- und Herrschaftsgebiet kann »nur« durch Gebräuche, Sitten und Rechtskodex definiert sein, durch den Anspruch eines Feudalherren und durch den Machtanspruch einer Stadt mit ihrem regionalen Umfeld, ihrer sozialen und ökonomischen Struktur.

Natur oder vorgefundene, organische, natürliche Bedingungen und Architektur, definiert als Eingriffe durch den Menschen, bilden zusammen in gegenseitiger Abhängigkeit den Charakter einer bestimmten politischen, kulturellen und räumlich definierten Landschaft. Und Kunst, die sich aus dem Museum oder dem Konzertsaal

bewegt, findet sich stets damit konfrontiert.

Mit Landschaft kann aber auch, ganz subjektiv, der Blick auf einen Ausschnitt der Erdoberfläche gemeint sein, der ästhetische Blick des Künstlers, der ein Landschaftsbild malt, oder des Landschaftsarchitekten, der eine Vision von Natur erfindet, des Videokünstlers der Landschaft als Leinwand, als zu gestaltendes Material benutzt (wie z.B. in der Fernsehserie Gerry Schum) oder auch des »Sammlers« oder »bricoleurs«, dem die reinen Materialien der Malerei oder der Musik zu wenig sind und der seine Medien durch anderes gestalt- und klangfähiges Material zu erweitern trachtet.

Dieser subjektive ästhetische Blick auf Natur oder Landschaft, setzt eine Trennung zwischen Mensch und Natur voraus, ein Bewußtsein, das Natur und Landschaft als ein Gegenüber begreift. Will man also erfahren, was an der menschlichen Existenz Natur ist, muß man das erst ermitteln, der Mensch muß sein Verhältnis zur Natur unter seinen jeweiligen Lebensbedingungen jedesmal neu definieren. Aus naturwüchsigen Zuständen ist er weitgehend herausgefallen; eine direkte, unmittelbare Beziehung zur Natur hat er seiner Lebensform wegen nicht mehr. In der Ästhetisierung der Natur, der Umwelt in der Kunst – wie z.B. im Genre der Landschaftsmalerei oder der Gartenkunst – wird eine symbolische Form geschaffen, in der der Mensch sich selbst wieder als »natürliches« Wesen erlebt.

Aus diesen Überlegungen wird deutlich, daß Landschaft, künstlerisch-ästhetisch gesehen, nur ein Bild darstellt, das wir uns von der Natur machen. In dieses Bild sind bestimmte Funktionen eingetragen, die Landschaft übernehmen soll und entsprechende Rezeptionsweisen, die das Verhältnis von Mensch und Natur beschreiben. Am Beispiel der Gartenkunst soll kurz erläutert werden, wie sich die jeweiligen Vorstellungen von Landschaft verändert haben.

Im Barockgarten oder auch dem französischen Garten wurde die Natur einer Geometrisierung unterworfen. Symmetrien, Achsen, Zentren bildeten ein abstraktes Raster, nach dem die Natur umgeformt wurde. Stadt und Park von Versailles, das Paradigma der barocken Gartenanlage, bilden ein einheitliches, symmetrisches Ordnungsgefüge aus Straßen bzw. Baumalleen, Bassins, dem großen Kanalkreuz, aus Sternplätzen (Etoiles), Freiräumen und bebauten bzw. bepflanzten Karrees (Bosketts). Immer ist das Schloß Zentrum der Anlage. Die Blickachsen und Alleen greifen über die Parkgrenzen hinaus und unterwerfen sich den freien Landschaftsraum. Sie symbolisieren den Machtanspruch, der vom Zentrum (dem König, Fürsten oder Feudalherren) über das Land ausstrahlt.

»Der Rationalismus dieser künstlichen Natur« macht Versailles zum Symbol mathematisch-kosmischer Gesetzlichkeit und hierarchischer Staats- und Gesellschaftsordnung im Zeitalter des Absolutismus, zum »Garten des Königs« schlechthin. Dieser Funktion entsprach die Rezeptionsweise: Die Natur als »Garten des Königs« wird zur offiziellen Bühne höfischer Repräsentation und allegorischer Selbstdarstellung des Sonnenkönigs.

In England fand im ausgehenden 17. Jahrhundert, beeinflusst durch den Kampf des liberalen, aufgeklärten Bürgertums gegen den Absolutismus, eine

»Gartenrevolution« statt. Es wurde Kritik am »französischen Garten des Königs« geübt, und der Philosoph Shaftesbury sprach in diesem Zusammenhang von der »vergewaltigten Natur«. Die Forderung, die Freiheit des Menschen als Naturrecht anzuerkennen, fand ein Symbol in dem Bild von der unverfälschten Natur. Dem »Garten des Königs« wurde ein »Garten der Freiheit« als liberales Modell einer vernunft – und naturgemäßen Ordnung entgegengestellt. Dieses neue Naturverständnis bewirkte die Entwicklung eines neuen Gartenstils auf der Basis »freier Naturformen«.

Doch auch der »Landschaftsgarten« oder »englische Garten« ist nicht mit der Natur selbst gleichzusetzen, sondern als ein ideales Abbild zu verstehen, geprägt von der idealisierenden Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere von Claude Lorrain. Die sogenannte freie Natur war komponiert als dreidimensionales begehbare Bild, das auf den Blickwinkel des Parkwanderers berechnet ist. An die Stelle der architektonischen und geometrischen Reglementierung der Natur trat die Komposition der Parkbilder nach den Gesetzen der Landschaftsmalerei: Staffelung in Bildgründe, Diagonalkomposition, Farbperspektive in der Pflanzenwahl, rahmende Repoussoirs am »Bildrand«, Akzentuierung der Gartenszene durch Staffagearchitektur wie Tempel, Brücken, Ruinen usw.. Im Landschaftsgarten ist die Rezeption des Parkbetrachters auf gefühlsmäßige Einstimmung, literarische, historische und kunsthistorische Bildung angelegt. Die Parkbilder sollen Stimmungswerte und Assoziationen auslösen: der Spaziergang als moralisch-ästhetisches Naturerlebnis.

Ein neuerlicher Funktionswandel in der Landschafts- bzw. Gartenkunst, und auch im Verhältnis zu Natur vollzog sich Ende des 18. Jahrhunderts mit der Einführung öffentlicher Volksparks - der erste Volkspark war der Englische Garten in München 1789. Diese Demokratisierung der Landschaftsgarten-Idee entsprang neuen Bedürfnissen nach Begegnung, Erholung, Sport und Spiel breiter Schichten in den rasch anwachsenden Großstädten im Zusammenhang mit der Industrialisierung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die neuen Funktionen bedingten wiederum eine Veränderung des Gartenstils: Anpassung der Größe des Gartens an die neuen Benutzer, Differenzierung des Wegenetzes zum Fahren, Reiten, Spaziergehen, Einrichtung von Sport- und Spielplätzen, Gastwirtschaften und andere Vergnügungsetablissemments werden integriert. Und in Analogie zum Historismus in der Baukunst kam es auch in der Gartenkunst zur Integration historischer Gartenformen.

Im französischen Garten betrachtete man die Natur als etwas zu Unterwerfendes, das es dem universellen, absolutistischen System einzuverleiben galt, das ebenso wie die Architektur zur Repräsentation von Macht genutzt wurde. Im englischen Garten, in der idealisierend nachempfundenen, inszenierten Natur, wird diese nicht nur zum Sinnbild von moralischen Werten, sondern auch Ausdruck der Sehnsucht nach einer besseren, arkadischen Welt, in der der Mensch wieder in Einklang mit der Natur lebt bzw. in der der Mensch durch die Natur zum Besseren geläutert wird. Der Volkspark dagegen stellt uns die Natur als Ressource für den Menschen dar, der ein Stadtmensch geworden ist, als Arbeiter in einer industrialisierten Welt.

Diese Funktion haben die Parks und Gärten in den Städten heute noch. Bewußt wird

sich an die Tradition des Landschaftsgartens erinnert. Im Unterschied zum 18. Jahrhundert aber soll Natur sich nicht mehr zu idealen Bildern verfestigen, die dem Betrachter Standort, Distanz und eine festgelegte Idee vermitteln. »Natur« bildet stattdessen einen offenen Aktionsraum, in dem die Nutzung weitgehend vom Besucher selbst bestimmt wird. Darüberhinaus spiegeln die neuen Gärten, zum Beispiel der Bundesgartenschauen, die vielfältigen Formen, die die Natur durch die Nutzung des Menschen angenommen hat: Nutzgarten, Ziergarten, Spiellandschaften. Aber Natur wird nicht mehr nur als lebenserhaltende Ressource betrachtet. Die ökologischen Katastrophen, die heute unser alltägliches Leben begleiten, haben ein Bewußtsein entstehen lassen, das Natur als einen Kontext unserer alltäglichen Lebensbezüge begreift, dessen Zerstörung uns massiv bedroht. So finden sich in neu angelegten Gärten und Parks neuerdings auch Areale mit Spontanvegetation, die sich wuchernd durch künstliche Stadtruinen frisst, Biotope, die den Glauben an die Kraft der Natur widerspiegeln, Gärten unterschiedlicher Klimazonen, Gewächshäuser, Tiergehege und all das, was heute vom Menschen bedroht erscheint.

Es gibt also kein einheitliches Bild von der Natur mehr, so wie es im französischen Garten oder im englischen Landschaftsgarten noch formuliert werden konnte. Natur hat für uns viele Funktionen und daher viele Erscheinungsformen. Unter dem Begriff Umwelt, der heute unser Naturverständnis widerspiegelt, werden die unterschiedlichen, vom Menschen geschaffenen Funktionen und Bilder von Natur zusammengefaßt.

Wie also formulieren Künstler, Komponisten, Musiker in ihren Klangskulpturen und Klanginstallationen ihr Verhältnis zur Umwelt?

Klangskulptur, Klanginstallation, Environment – Die Ästhetisierung der Umwelt

Ein Projekt, oder »eine Musik für Außenräume«, ist »Eine Viertelstunde B« von Walter Fähndrich, 1983 realisiert. Der Ort dieser Klanginstallation war der Melchsee-Frutt, eine Landschaft in den Schweizer Bergen. Die Musik bestand aus einem, so Fähndrich, der Landschaft angepaßten Orgelklang, der sich sukzessive aufbaut und gegen Ende der »Viertelstunde« an Lautstärke zunahm. Es wurde eine Bandaufnahme mit 5-7 Sekunden Nachhall verwendet, eine Verstärkeranlage und entsprechende Richtlautsprecher. Fähndrich wollte so einen Klangeindruck erwecken, wie er in großen Domen zu finden und zu hören ist.

In seinem Exposé des Projekts stellt Fähndrich einige Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Natur an, dem von ihm ausgewählten natürlichen Raum, und dem Klang, den er in die Landschaft einbringt.

Natur und Klang widersprechen sich in ihrer Ordnung. Die Natur sei eine »Nichtordnung«, zufällig zustande gekommen. Der Klang dagegen eine genau bestimmte Ordnung, die sich, so die Absicht, anpassen kann. Die Landschaft erscheint ausgedehnt, groß und bewirkt ein Gefühl der »Unzeitlichkeit«. Der Klang dagegen kann im Raum addiert werden, ausgedehnt aber auch wieder zurückgenommen werden, erscheint also manipulierbar und begrenzt.

Trotz dieser Gegensätzlichkeit, in die die Dichotomie von Stadt-Land, Natur-Technik oder Natur-Mensch aufgenommen ist, gibt es eine Möglichkeit der Anpassung des Klanges an die Natur. So korrespondieren nicht nur die Ruhe und das einheitlich-ganzheitliche Erscheinungsbild der Natur mit der Statik des Klanges, die in der Einzelspannung der Intervalle aufgenommenen Kleinstrukturen der weiten Landschaft, die Kleinvegetation, sondern das Urtümliche der Landschaft wird durch den »Raumklang« als archetypisches Erlebnis zum Ausdruck gebracht.

Die Klangquelle ist, so Fähndrich, wegen vielfältiger Brechung und Reflexionen nicht mehr zu orten. Die Allgegenwart des Klanges – seine im musikalischen Sinn intendierte Richtungslosigkeit – erzeugt den Verlust der Distanzwahrnehmung. Der Klang, der sich in der Zeit ausbreitet – einer zweifachen Zeit, der objektiven, linearen Zeit der Viertelstunde und der subjektiven Erlebniszeit – und einen bestimmten Raum erfüllt, vermittelt so im Einklang mit der Natur, oder gerade durch die Anpassung an den Außenraum, eine neue sinnliche Erfahrung von Raum und Zeit.

1989 fand im Rahmen der 43. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt, die unter dem Thema »Musik und Raum« stand, eine Ausstellung von Klanginstallationen auf der Mathildenhöhe statt. Eine dieser Installationen wurde von Paul Panhuysen und Johan Goedhart eingerichtet, und zwar im Platanenhain vor der Mathildenhöhe. Angeregt durch die spezifische organische Struktur der Platanen im Frühjahr, noch ohne Blätter, mit ihrem verdrehten, knorrigen Astwerk, verwandelten sie diesen Platz in ein Glockenspiel. Mobiles mit verschiedenen langen Metallstreifen wurden in die Äste der Platanen gehängt. Die Absicht war, ein Klangfeld zu erzeugen, das aus kleinen, pentatonisch gestimmten Klängen bestand und das durch den Wind als »performer« zum Klingen gebracht wird.

Zwei verschiedene Dinge passierten: Je nach Position des Spaziergängers entstand eine andere Musik, abhängig von der Windrichtung, Windstärke und von der Distanz des Besuchers zu der Quelle des Klanges. Distanz, Bewegung (=Windrichtung), Dynamik (=Windstärke) bestimmten das Volumen des Raumes, seine Plastizität. Obwohl die Installation im Freien stattfand, also ungeschützt gegen den Lärm der heraufdringenden Stadt, der nächsten Umgebung war, entstand so etwas wie ein geschlossener Klangraum: Zum einen dadurch, daß der Platanenhain gegenüber der Architektur terrassenartig abgesenkt liegt und an der Seite durch eine waldartige Parkbegrünung begrenzt ist. Dazu kam die Homogenität der ausgewählten Klangform, die gleichsam einen Raum im Raume entstehen ließ.

Im Katalog »Sonorità Prospettiche«⁵ stellte Alvin Lucier seinen Vorschlag für eine permanente Installation einer solarbetriebenen Klangskulptur vor. Diese Installation soll aus einer Platte mit Solarzellen bestehen, die auf einem Sockel in der Mitte eines Raumes angebracht ist. Diese Installation erfordert eine großzügige Durchfensterung des Raumes. Die Energie, die von den Solarzellen produziert wird, kontrolliert einen elektronischen Klanggenerator, der durch einen Verstärker mit Lautsprechern verbunden ist. Je nachdem, wie die Sonne ins Zimmer scheint, zu welcher Tages- und Jahreszeit, mit unterschiedlicher Intensität, wird sich der Klang verändern, sich bewegen und in die verschiedenen Stellen des Raumes wandern.

Der so von der »Natur« produzierte Klang gibt entsprechend der Art der Sonneneinstrahlung in unterschiedlichen Patterns und Strukturen das Licht der Landschaft, das heißt des Außenraumes wieder und bringt so gleichzeitig die klangliche Plastizität des Innenraums zum Vorschein.

Es wäre verfehlt, diese Projekte als ökologische Kunstwerke zu definieren, ökologisch dahingehend, daß sie in erster Linie reflexiv auf eine Kritik an unserem Verhalten der Natur gegenüber angelegt wären. Ihnen geht es um eine Artikulation des Räumlichen, um plastische Gestaltung bestimmter räumlicher Bedingungen und Formen mittels Klang. Klanginstallationen und musikalische Environments setzen einen Rezipienten mitten im jeweiligen Geschehen voraus. Dessen Handeln, dessen Bewegungen im Kontext mit der Anordnung und Veränderung der Klänge sind es, die die Erfahrung und Konstitution des musikalischen Raumes bestimmen. Wenn auch das Verlassen des traditionellen räumlichen Kontextes, die Ästhetisierung der Umwelt und die Aufgabe eines linearen Zeitkonzeptes, die Verräumlichung der Zeit, diejenigen Eigenschaften sind, die den verschiedenen Projekten als gemeinsame Matrix unterlegt werden kann, so entscheidet doch über die Wirkung auf den Rezipienten, wie im Einzelnen die Parameter der Grenzüberschreitung von der Kunst zum Leben, Klang, Raum und Zeit bestimmt und artikuliert werden. So kann eine »reine Naturlandschaft« wie z.B. bei W.Fähndrich, eine Stadtlandschaft, eine innerstädtische Parkanlage wie bei Panhuysen oder eine Verbindung zwischen Innen- und Außenraum wie bei Lucier die räumlichen Bedingungen bestimmen. Das Klangmaterial, aus dem die Klangskulpturen, die klangräumliche Umformung der Außenräume bewirkt werden, kann aus allen möglichen Klängen und Geräuschen, Vogelgezwitscher, Flugzeuflärm, Glocken, Brücken, Nebelhörner etc. bestehen oder aber synthetisch produziert werden. Die Technik kann der Klangproduktion zu Hilfe kommen oder aber sie wird den Elementen wie Wind, Sonne, den Wetterbedingungen allgemein überlassen. Entscheidend für die Wirkung des jeweiligen Projekts und seine ästhetische und gesellschaftliche Verbindlichkeit ist die Art und Weise der Anordnung, die Anpassung an die räumliche Gegebenheit, die Auswahl und Artikulation der Klänge. Und diese, vom künstlerischen Subjekt abhängige Tätigkeit findet heute nicht mehr in einem allgemein gültigen und verbindlichen Rahmen statt, der vielleicht zu Archetypen führen könnte. Es ist vielmehr so, wie dies Levi-Strauss mit dem Begriff und der kulturellen Praxis des »Bastelns« oder des »Bastlers« (bricoler oder bricoleurs) faßt. Mit diesem Begriff wird eine kulturelle Technik beschrieben, die in Anlehnung an die künstlerischen Praktiken von Dada und Surrealismus, an das Prinzip Collage, eine teils bewußte, teils dem Zufall überlassene Anverwandlung der unterschiedlichsten Gegenstände, Verhaltensweisen, Materialien etc. betreibt. Doch die künstlerische Tätigkeit oder Symbolbildung ist nicht mehr an von außen gesetzte oder neu formulierte umfassende Systeme gebunden, sondern weitgehend vom künstlerischen Subjekt bestimmt, dessen Situation vielleicht am besten mit einem Zitat von Georg Simmel beschrieben werden kann:

»Durch die ganze Neuzeit geht das Suchen des Individuums nach sich selbst, nach einem Punkt der Festigkeit und Unzweideutigkeit, dessen es bei der unerhörten Erweiterung des theoretischen und praktischen Gesichtskreises und der Komplizierung des Lebens immer dringlicher bedarf und der eben deshalb in keiner der Seele äußeren Instanz mehr gefunden werden kann)«⁶

Wenn, wie zu Beginn beschrieben wurde, ein allgemein sinngebendes Gefüge – ein Ganzes – in unserer Zeit verloren gegangen ist, welche Möglichkeiten gibt es, eine künstlerische Identität aufzubauen, angesichts der Koexistenz der zu verschiedenen Zeiten und Orten entstandenen verschiedenen Musikkulturen, angesichts der Tatsache, daß auf der Landkarte der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts die wenigen strategischen Positionen, die an die Traditionen der Moderne anknüpfen konnten, von Komponisten wie Cage, Feldman oder auch Scelsi bereits besetzt sind? Es ist nicht so, daß der Komponist von außen auf diese Netze von Traditionen, Wegen, Möglichkeiten blicken würde, er lebt vielmehr gleichzeitig inmitten dieser pluralen Musikkultur. Unter diesen Bedingungen wäre das Komponieren nicht mehr das Fortführen von Traditionen, von Stilen zu neuen Ufern, ein »göttlicher« Akt, die Erfüllung eines Systems, die Gesamtschau, sondern eher ein Koordinieren, ein Herstellen von neuen Zusammenhängen und Verbindungen. Entsprechend einer nur ihm eigenen inneren Vorstellung brächte der Komponist – wie der bricoleur – für einen bestimmten Moment einander fremde, oft widersprechende Elemente auf einem von ihm projektierten Plan zusammen. Also, nicht das Erkunden neuer Territorien, da alle weißen Flecken auf der Karte getilgt sind, sondern neue Kartographien, die die aus den Fugen zeit-räumlicher Ordnung geratenen Landstriche spielerisch neu ordnen und so am scheinbar Bekannten das Unbekannte aufscheinen lassen.