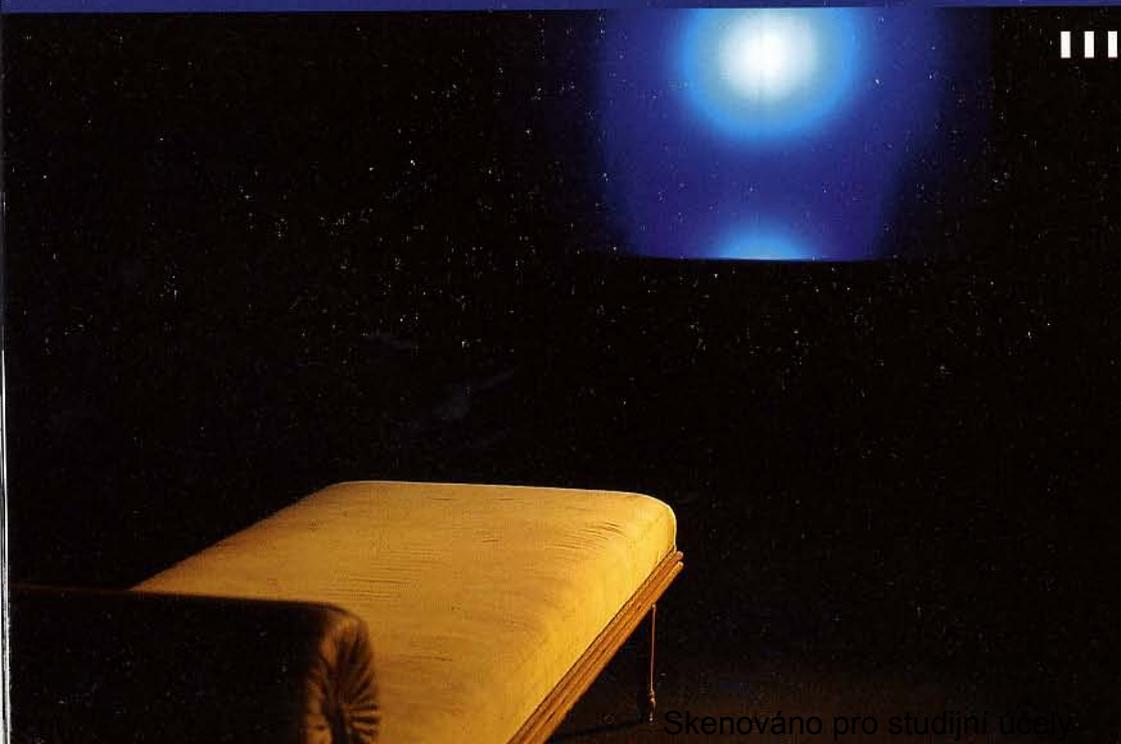
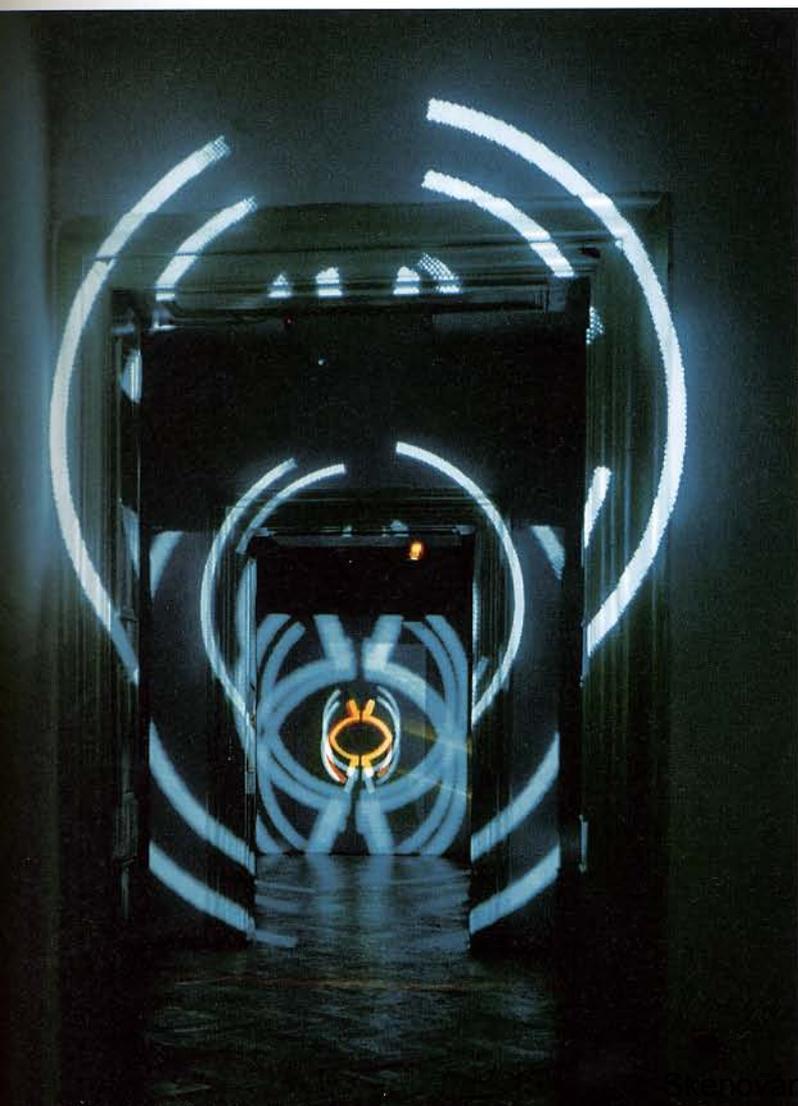


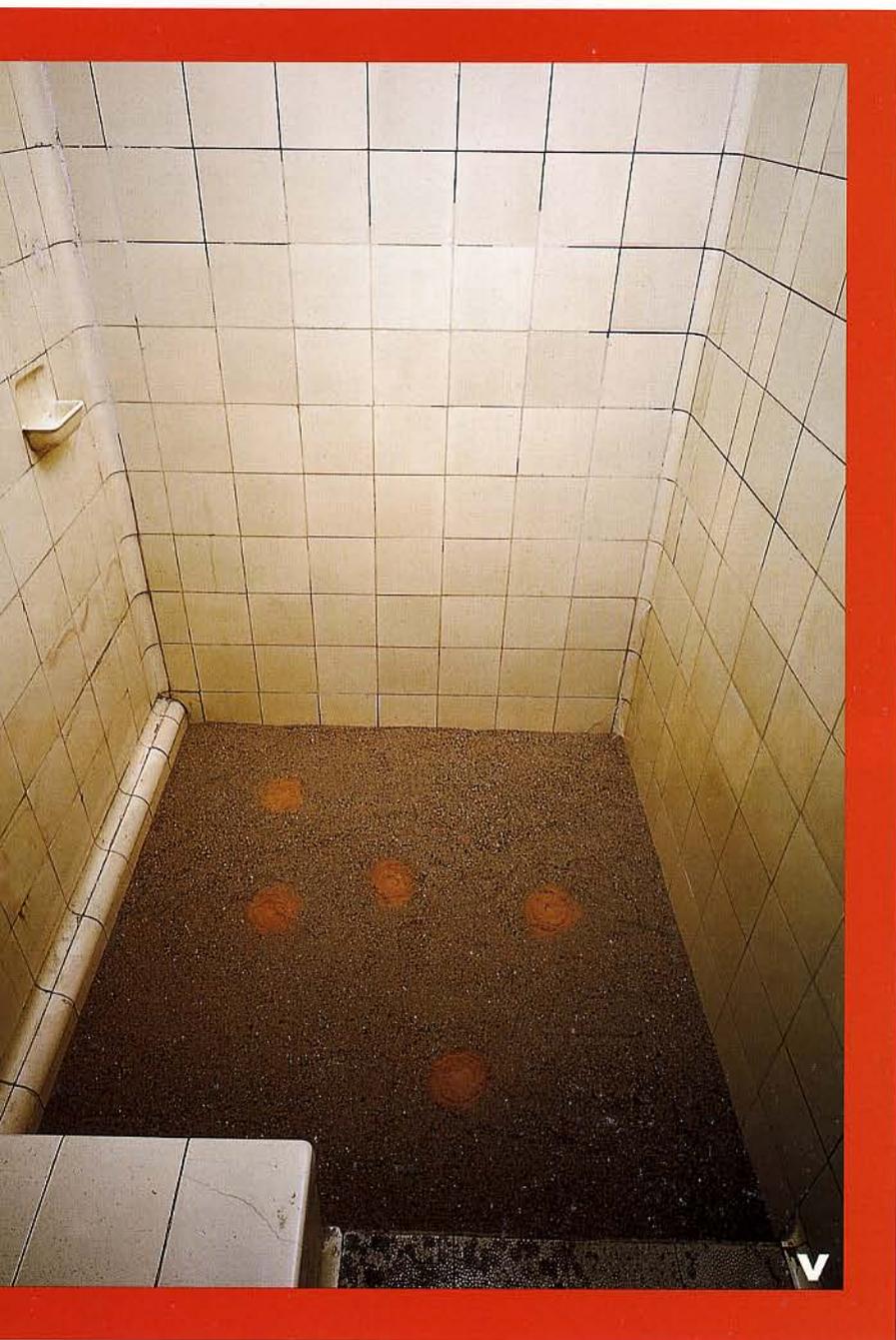
- I** **christina kubisch** **Zwei Wände und acht Klänge**,
1995, SoundArt 95, Eisfabrik Hannover; Klanginstallation.
- II** **paul demarinis** **The Edison Effect**, 1993; Installation
von Klangobjekten mit Lasertechnologie.
- III** **robert jacobsen** **Raum - Musik - Licht**, 1995,
SoundArt 95, Hannover; Klanginstallation.
Foto: Kay-Uwe Rosseburg.
- IV** **sodomka/breindl** mit **b. felber** und **m. lang**
Die Bühne ist leer (Channel 5 der Differenzmaschine),
1996, Schloß Wolkersdorf; Intermediainstallation.
Fotos: Bernadette Felber.
- V** **rolf julius** **6 Räume (Zellen), No. 3 Sand (Vulkane)**,
1994, Sand, Lautsprecher, Kalk- und Aschepigmente, elektro-
akustische Klänge, Zeche Zollverein, Essen.
Courtesy Zeche Zollverein.
- VI** **robin minard** **Klangweg**, 1994, Landesgartenschau
Paderborn, 1994; Klanginstallation mit greenhouse-speaker-
boxes aus Akrylglas. Foto: Robin Minard.
- VII** **benoit maubrey** **Die Audio Stahlwerker**, 1987,
Bahnhof Zoo, Berlin; Performance. Foto: Benoît Maubrey.
- VIII** **matt heckert** **Oscillating Rings**, Palais X-tra,
Zürich, 1995; Performance.
- IX** **louis-philippe demers/bill vorn**
At the Edge of Chaos, 1995; interaktive Roboterinstallation.
- X** **Espace Vectoriel**, 1993; interaktive Roboterinstallation.
- XI** **christian marclay** **False Advertising**, 1994, Genf;
Serie von fünf Postern als Straßeninstallation.

farbsequenz













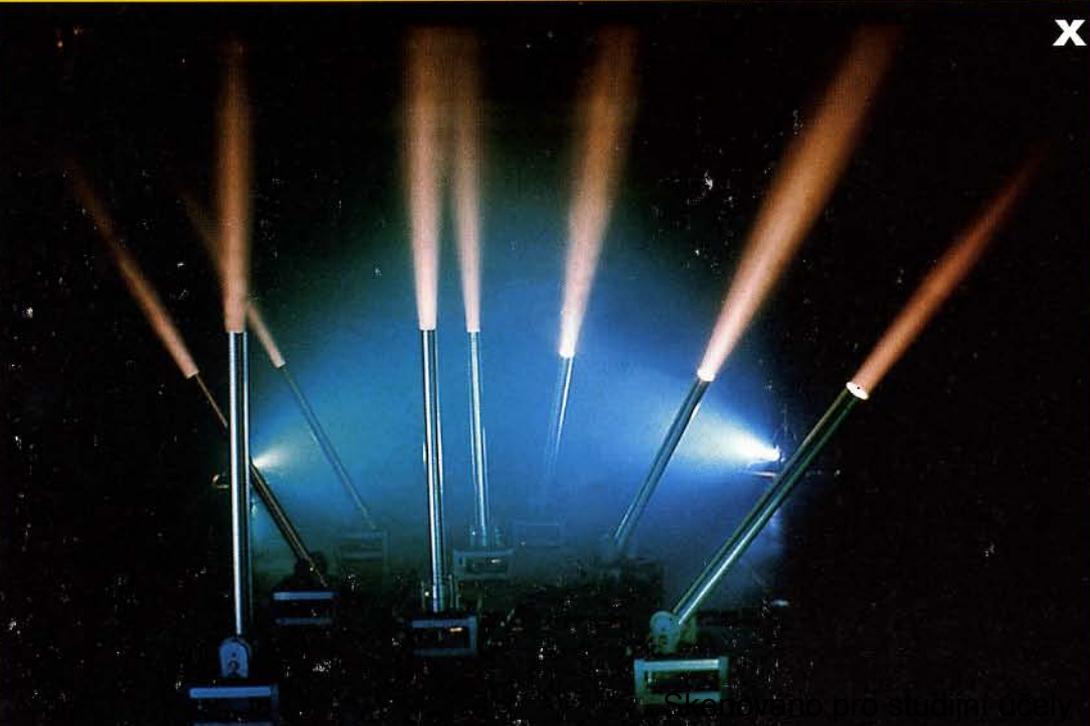
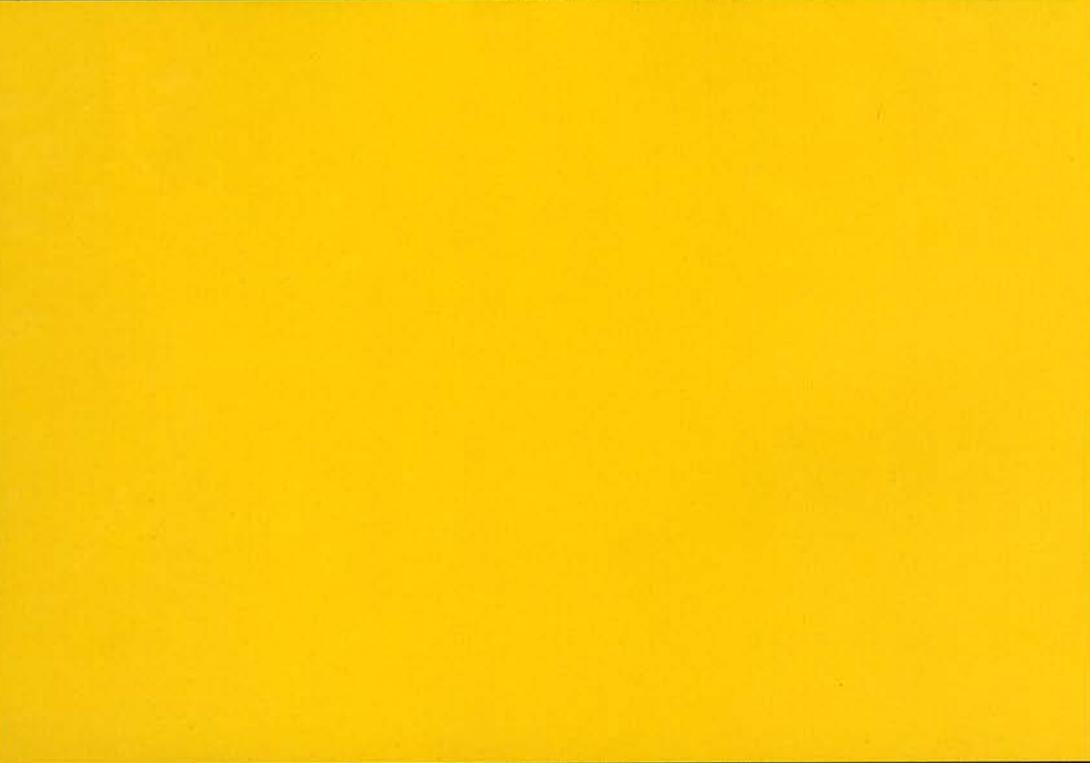
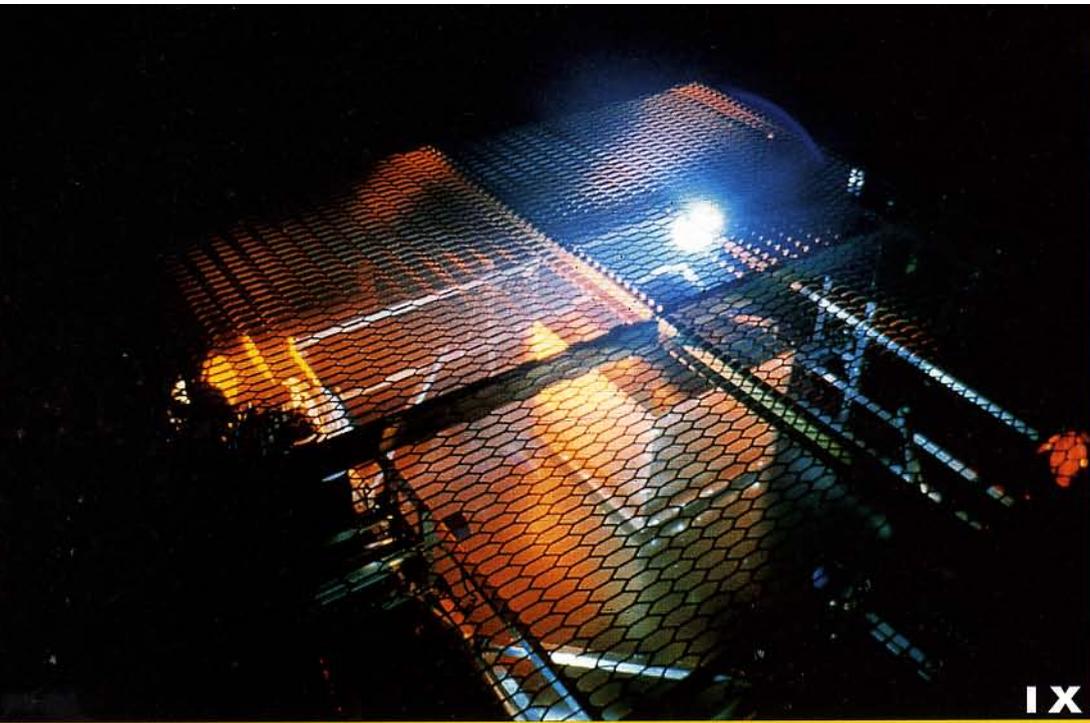


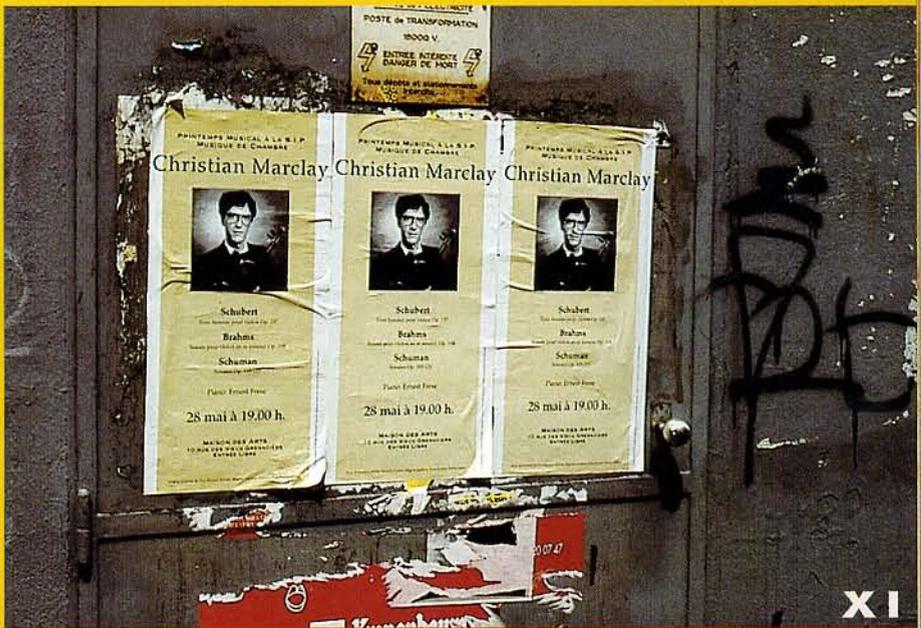
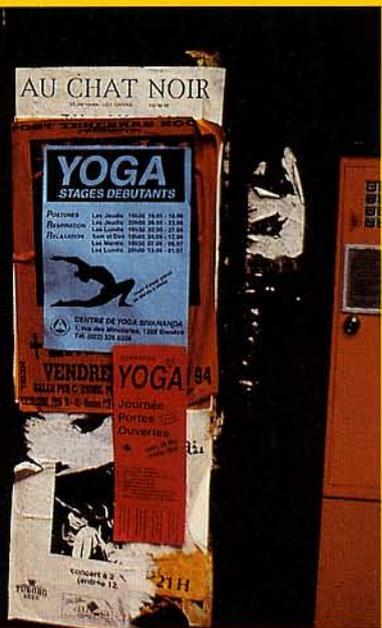
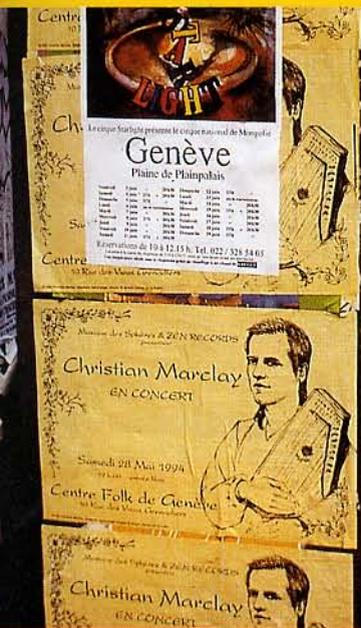
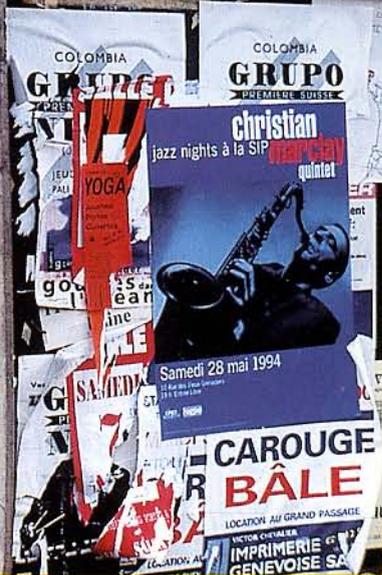
VII



Skenováno pro studii

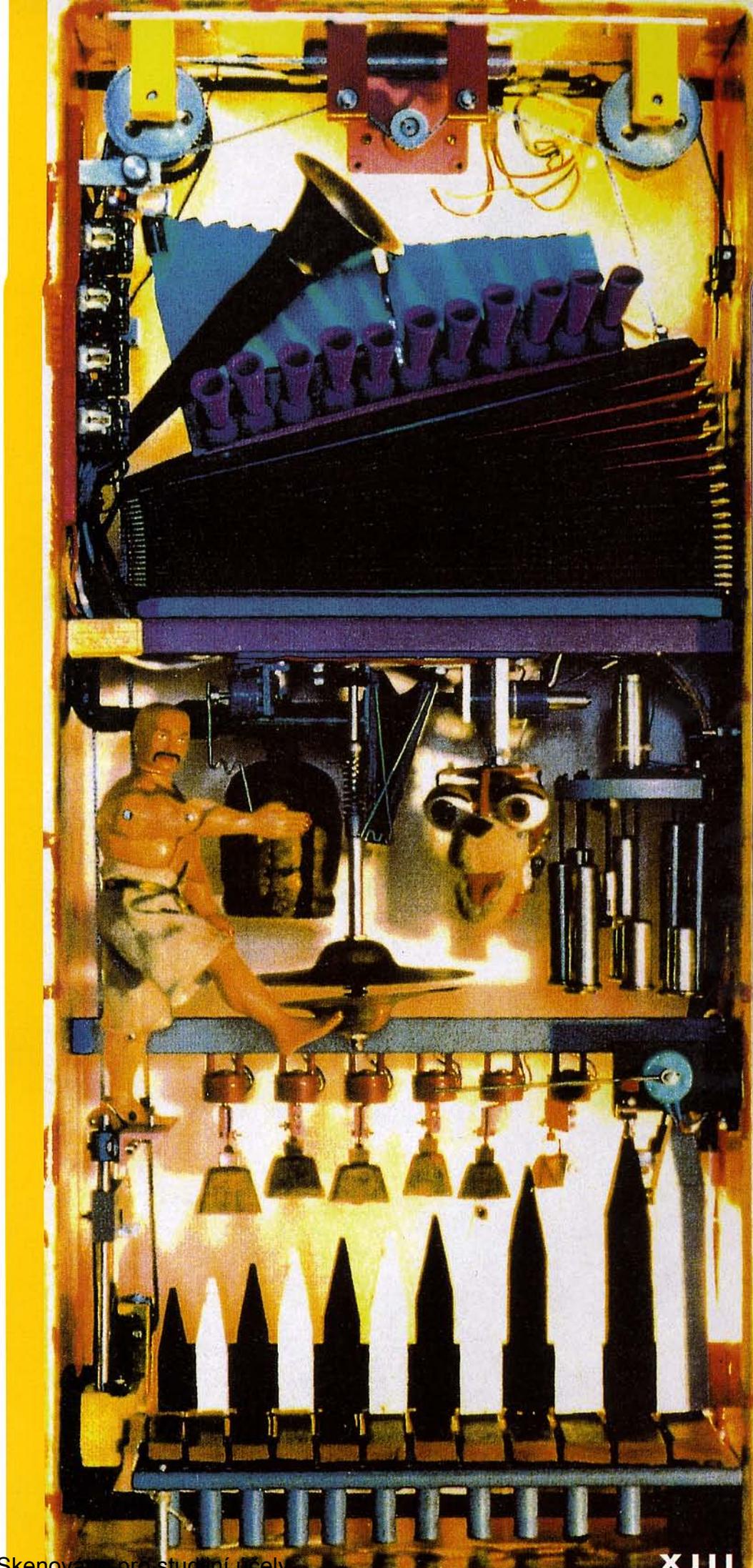
VIII

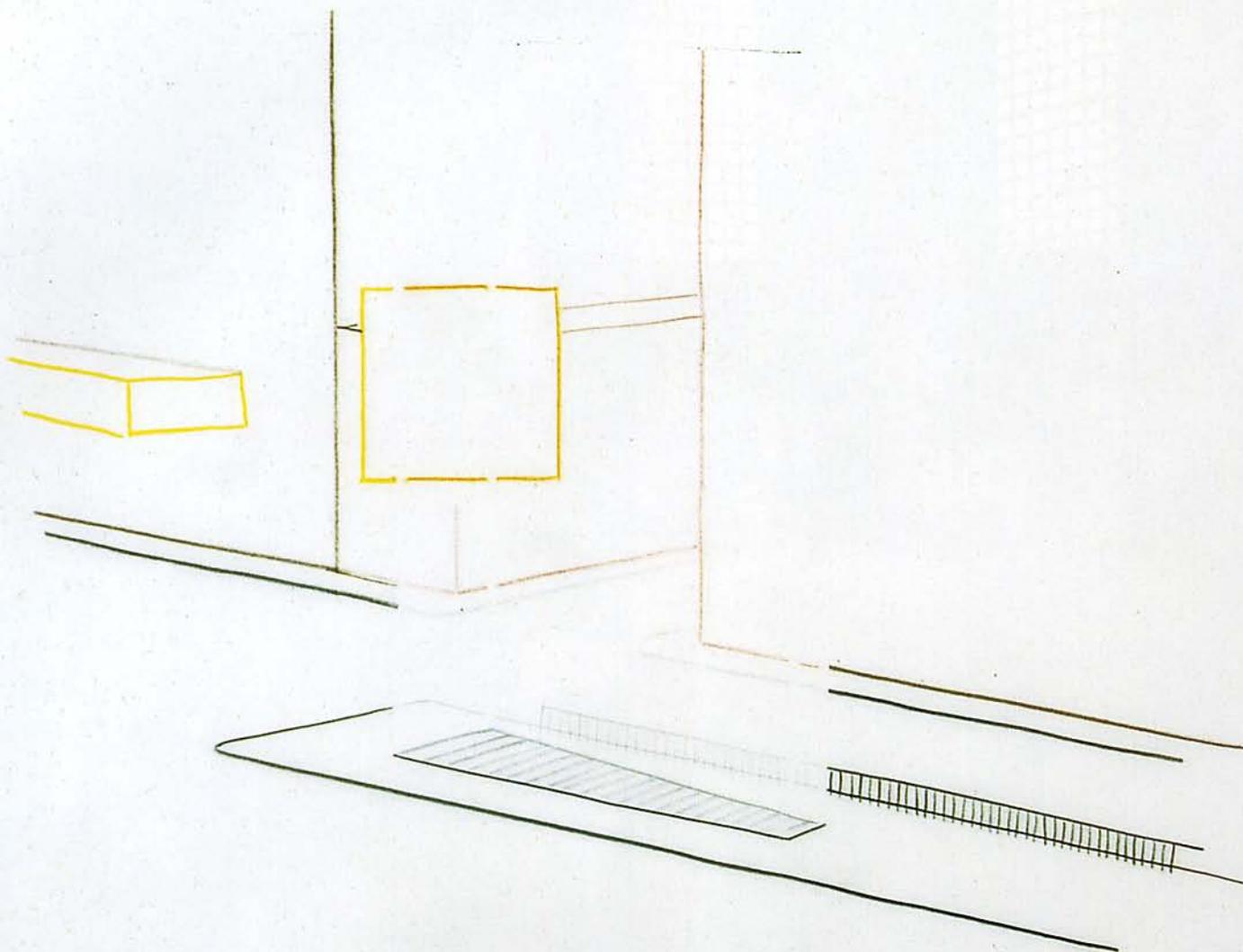






X





XIV

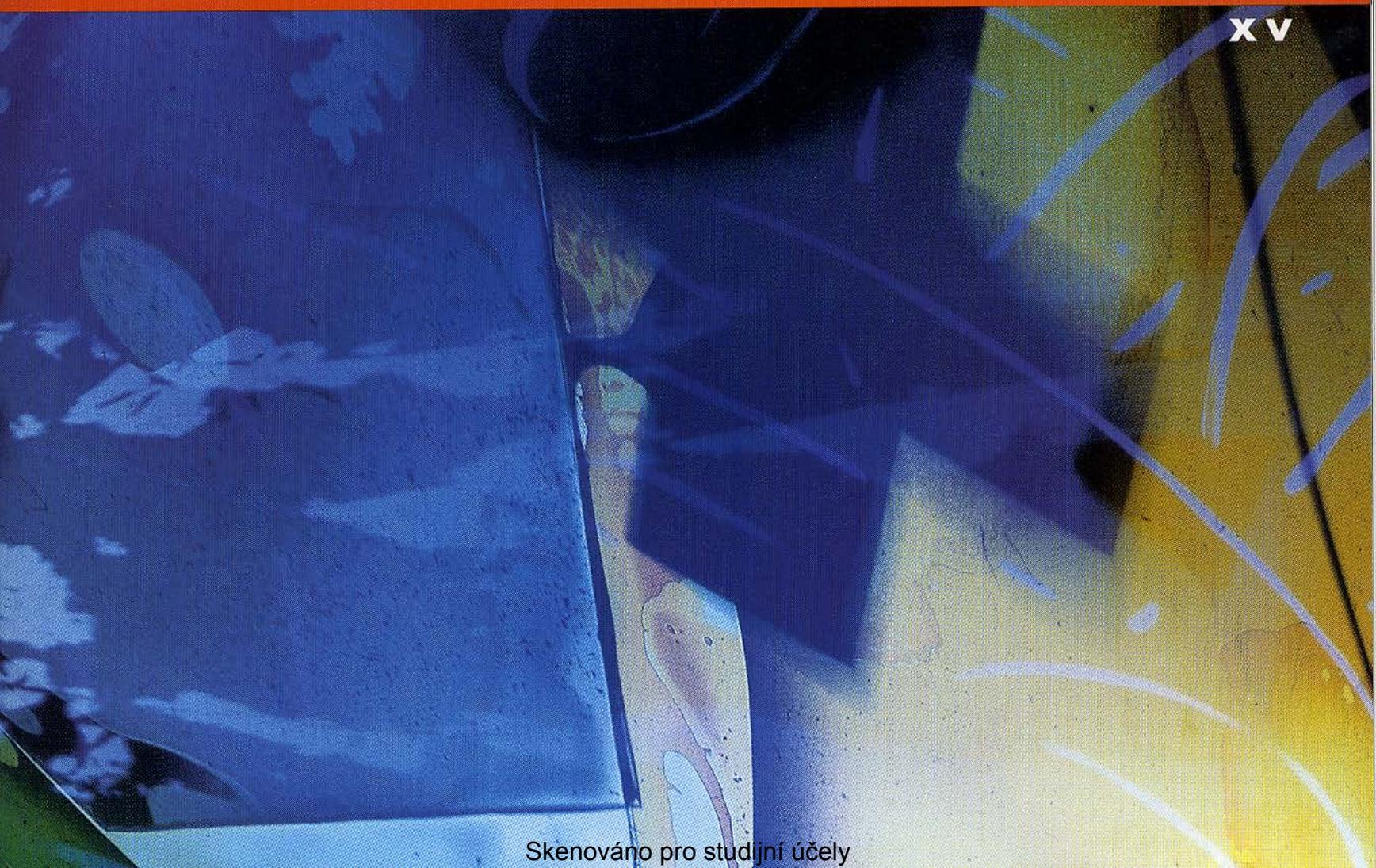
TIMES SQUARE

THE WORK IS LOCATED ON A PEDESTRIAN ISLAND: A TRIANGLE FORMED BY THE INTERSECTION OF BROADWAY AND SEVENTH AVENUE, BETWEEN FORTY-SIXTH AND FORTY-FIFTH STREETS, IN NEW YORK CITY'S TIMES SQUARE.

THE AURAL AND VISUAL ENVIRONMENT IS RICH AND COMPLEX. IT INCLUDES LARGE BILLBOARDS, MOVING NEWS SIGNS, OFFICE BUILDINGS, HOTELS, THEATERS, BOARD CENTERS AND ELECTRONIC GAME EMPORIUMS. ITS POPULATION IS EQUALLY DIVERSE, INCLUDING TOURISTS, THEATRAGOERS, COMMUTERS, PUMPS, SHOPPERS, HUCKSTERS AND OFFICE WORKERS. MOST PEOPLE ARE IN MOTION, PASSING THROUGH THE SQUARE. THE ISLAND, AS IT IS THE JUNCTION OF SEVERAL OF THE SQUARE'S PATHWAYS, IS SOMETIMES CROSSED BY A THOUSAND OR MORE PEOPLE IN AN HOUR.

THE WORK IS AN INVISIBLE UNMARKED BLOCK OF SOUND ON THE NORTH END OF THE ISLAND. ITS SONORITY, A RICH HARMONIC SOUND TEXTURE RESEMBLING THE AFTER RING OF LARGE BELLS, IS AN IMPOSSIBILITY WITHIN ITS CONTEXT. MANY WHO PASS THROUGH IT, HOWEVER, CAN DENY IT AS AN UNUSUAL MACHINERY SOUND FROM BELOW GROUND.

FOR THOSE WHO FIND AND ACCEPT THE SOUND'S IMPOSSIBILITY THOUGH, THE ISLAND BECOMES A DIFFERENT PLACE, SEPARATE, BUT INCLUDING ITS SURROUNDINGS. THESE PEOPLE, HAVING NO WAY OF KNOWING THAT IT HAS BEEN DELIBERATELY MADE, USUALLY CLAIM THE WORK AS A PLACE OF THEIR OWN DISCOVERING.

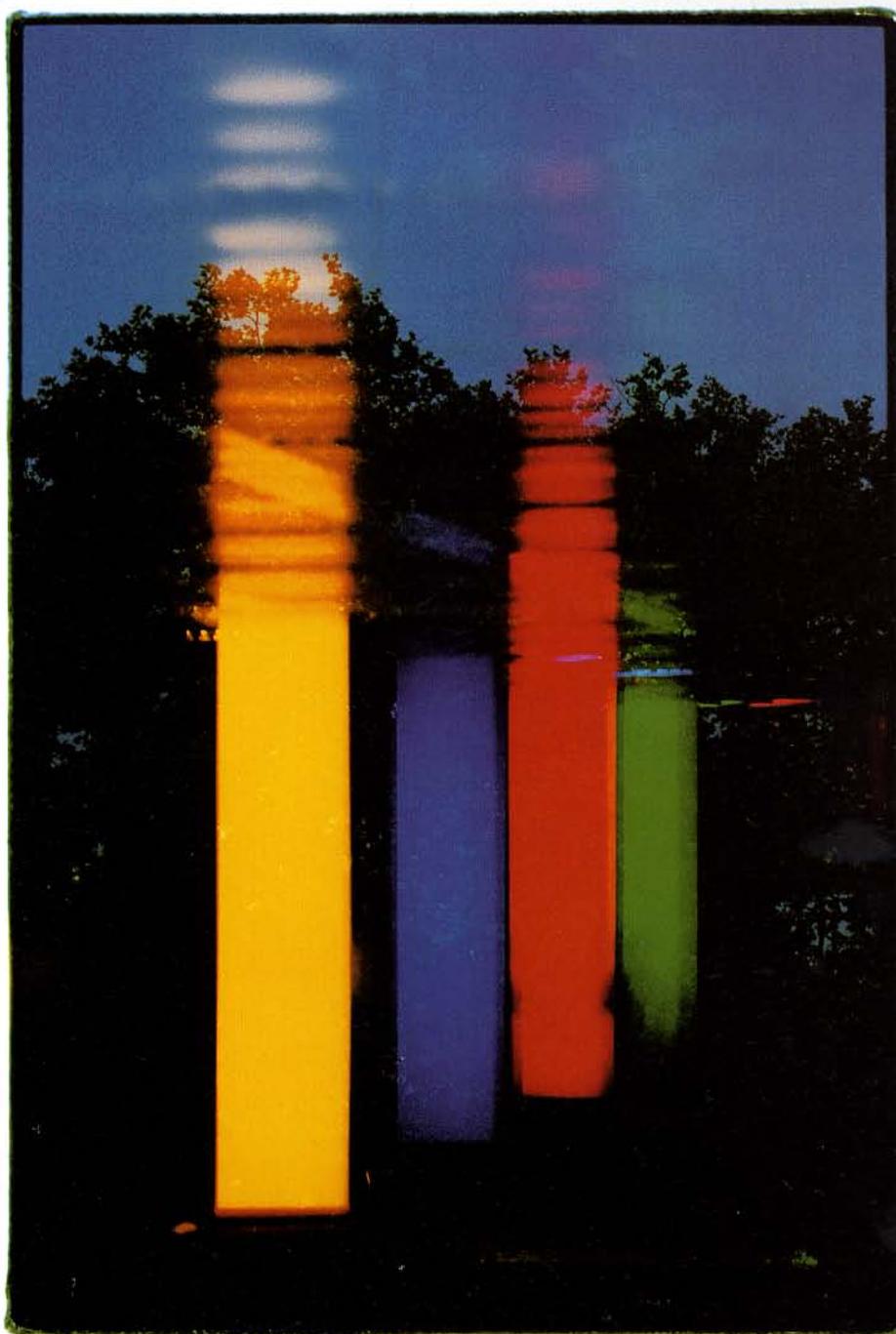




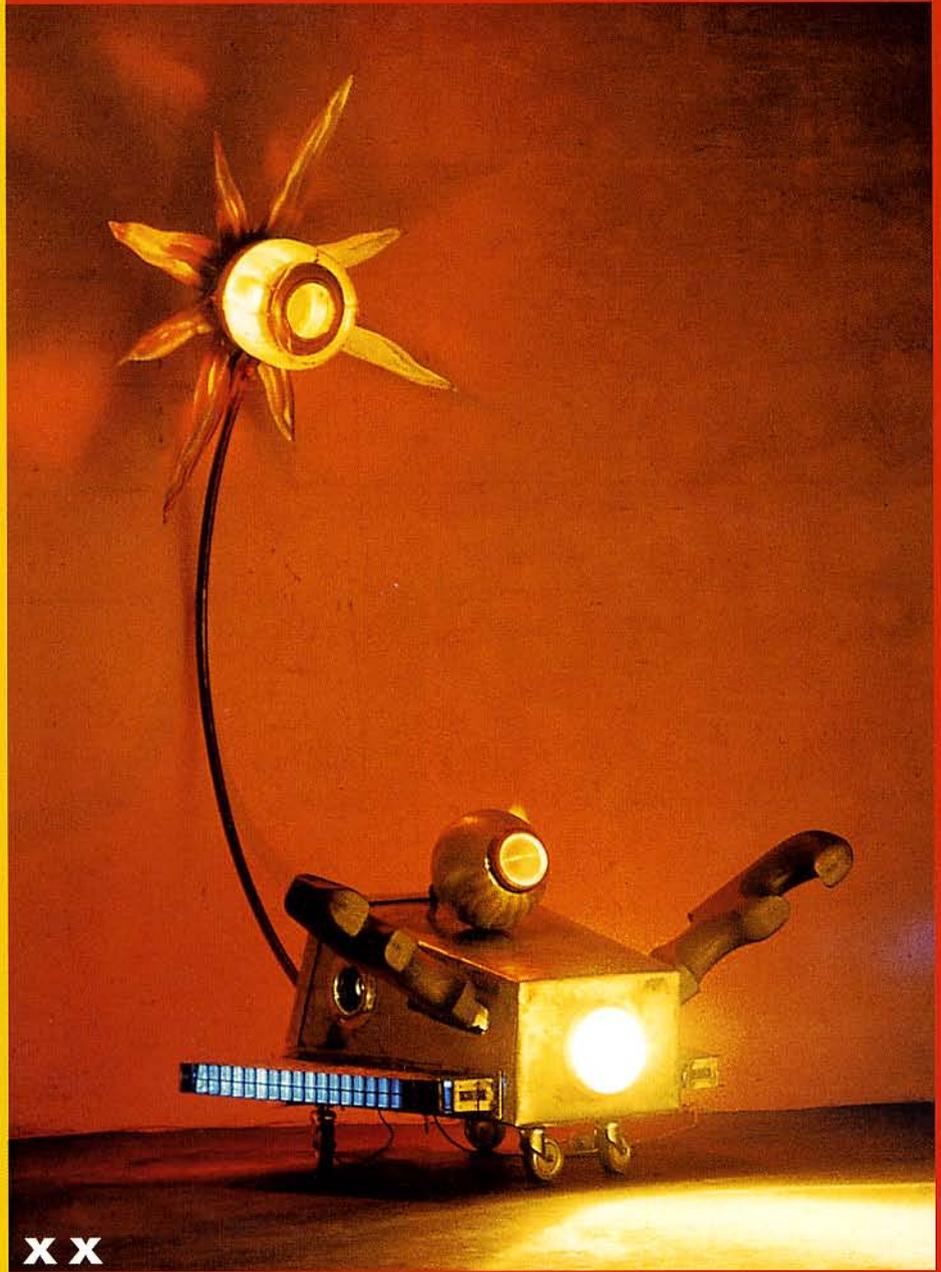
XVI



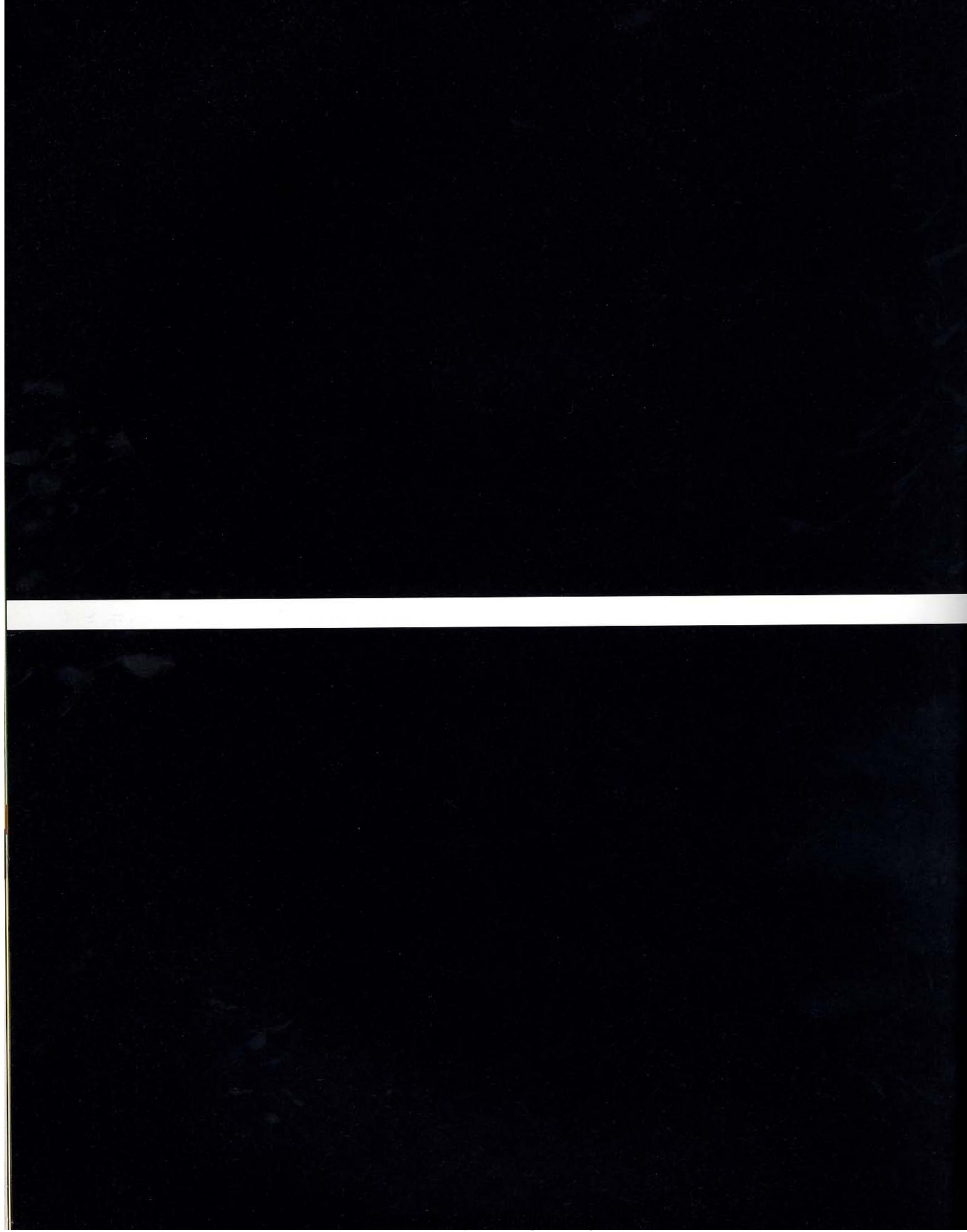
Skenovano pro studijní účely



XVIII



- XII** **yufen qin Frühling in der Jadehalle**, 1995, Wäscheständer, Reispaper, Lautsprecher, Kabel, sechskanalige Komposition aus verfremdeten Passagen der chinesischen Pekingoper; Agia Irene, Biennale Istanbul 1995. Foto: Manuel Çitak; Courtesy The 4th International Istanbul Biennial.
- XIII** **trimpin Project JAS 5180 inch - a musical doorbell**, 1993; Klangobjekt.
- XIV** **max neuhaus Times Square**, 1992, Buntstift auf Papier; 74.5 x 96 cm, 74.5 x 79 cm Sound work: Ort: Fußgängerinsel zwischen 46. und 45. Straße, New York City, USA Maße: Dreieck 6 x 12 Meter Entworfen: 1973 Zeitraum: 1977-1992
- XV** **nicola sani/mario sasso Le città continue/ La stanza di Vertov (The Continuous Cities/ The Vertov's Room)**, 1993/ 1995; Intermediainstallation. Foto: Associazione Mara Coccia.
- XVI** **ulrich eller Im Halbkreis**, 1995, SoundArt 95 ; Ehrenhof der Herrenhäuser Gärten, Hannover; Klanginstallation. Foto:Kay-Uwe Rosseburg.
- XVII** **sarkis Geistesblitz**, 1992, de Vleeshal, Middleburg; Rauminstallation. Foto: Sarkis; Courtesy Galerie Gebauer und Thumm.
- XVIII** **hans peter kuhn Five Floors**, 1992, Angel Square, London; Klanginstallation. Foto: Gerhard Kassner.
- XIX** **gordon monahan Aquaeolian Whirlpool**, 1990, New York Hall of Science; Klanginstallation mit 30 Meter langen Saiten, die durch einen Wasserstrudel zum Klingen gebracht werden.
- XX** **red white Holiday Machine**, 1994, Sultanspalast Dolmabahace , Istanbul; Klangobjekt.



textbeiträge

grenzüberschreitungen

musikalische reisen auf der oberfläche:

optische und akustische zeit

michael glasmeier

»Wenn die Töne sprechen, können wir nicht unterscheiden, ob sie unsere Vergangenheit oder Zukunft aussprechen; wir hören ferne Tage, vergangene und herkommende, denn beide sind fern, und wir müssen zugleich erinnern und sehen. Denn kein Ton hat Gegenwart und steht und ist; sein Stehen ist nur ein bloßes Umrinnen im Kreise, nur das Wogen einer Woge.«

Jean Paul

1808 erscheint in der von Clemens Brentano und Joseph Görres herausgegebenen *Zeitung für Einsiedler* ein Beitrag des letzteren mit dem unverfänglichen Titel *Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten*. Der Mystik-, Mythen- und Naturforscher Görres (1776-1848) beschreibt hier mit Hilfe der Musik die Stadt Heidelberg. »Zuerst ist es allerdings an dem, daß man hiesigen Ortes von gefrorener Musik einige Nachricht hat. Der gemeine unwissende Pöbel hier herum meynt, die Berge weit und breit seyen wirklich solche gefrorne himmlische Gesänge; wo guter Wein wächst und alles schön fruchtbar ist, da haben die Engel gesungen, wo aber rauhe wilde Klippen sind, da hat der Teufel hineingebrüllt. Sie beweisen es ihrer Meynung nach damit, die Berge steigen allmählig auf, das ist crescendo, sie fallen ab, decrescendo, sind sie kuppig das ist gestoßen, oder ineinandergezogen, geschleift; der Melibocus und Königsstuhl fortissimo, dann fort herunter bis zum piano und pianissimo unten in der Ebene; die Thäler aber sind Pausen, die Cultur ad Libitum und die Cadenz. Daraus folgt: die Erde ist mit lauter großen steinernen Noten bedeckt, die Flüsse sind die Rastrirung, in der Schweiz aber hat der Kapellmeister gestanden und den Tact dirigirt und geschlagen. Es ist aber keineswegs ihre bloße dumme Meynung, die sie das weis macht, sie haben ein recht greifbares Argument; in der Nähe nämlich ist noch die ganze ehemalige pfälzische Kammermusik, in einen Spiegelpallast gestanden, als unverwüstliches Denkmal übrig. Wahrlich ein ganz herrlicher Anblick, den alle reisenden Fremden, die in hiesige Gegend kommen, durchaus nicht versäumen dürfen, am Abend mit Fackeln in das Eisschloß zu gehen; es brennt alles in den allerschönsten glühenden Farben, die Arien sind zu Regenbogen geworden, die Symphonien stehen in langen Säulengängen umher, und die gefangenen Töne seufzen in Flämmchen auf, die Tremulanten sind in Schweifungen verzittert, und die Mordanten haben die scharfen Winkel gegeben, oben hängen die Clarinettsolos wie Eiszapfen herunter, unten hat die Contrebasse brummend mit viereckten Crystalntafeln den Pallast geplättet, die Violinen haben eine Spitzenlamerie um die Säle gebildet, die Flöten zierliche hängende Eislustern zusammengezaubert, die Waldhörner haben schöne kühle Sprinzenbrunnen von steigenden weiß flammenden Schneesternern hervorgelockt, die Trompete fährt mit einem langen schießenden Strahl hindurch ...«¹

Was ist hier los? In einer dichten, komplexen Wortabfolge verwandelt Görres Landschaft in eine musikalische Notation, in ein Bild von Musik und danach umgekehrt Musik in eine räumliche optische Wahrnehmung, in der Instrumentenklänge als künstliche Natur »gesehen« werden. Basis für diese Schreibearbeit sind die Vorstellungen Johannes Keplers von »gefrorener Musik«² als Kristallisation der immateriellen Sphärenharmonien und das Konzept Jacob Böhmes von »Ton« oder »Hall« als Gesprochenem der Natur. Ähnliche Ideen lassen sich in der gesamten Ästhetik der Romantik finden, die primär musikalisch

ausgerichtet ist. Was Görres jedoch von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck oder seinem Bundesbruder Brentano unterscheidet, ist das Fehlen von Heiligkeit, von mystischer Ergriffenheit. Er scheint die Idee von »gefrorener Musik« soweit verinnerlicht zu haben, daß er die Sehnsucht in Distanz aufgehen lassen kann. Und so klingt in seiner Sprache immer auch die Angriffslust mit, eine Vehemenz, die sich gegen alle und alles richtet.

Musik ist hier nicht Trösterin, kein Ruhepunkt für kleinbürgerliche Philister, kein Weiheort falscher Gefühle. Musik ist hier »reisende Zeit«, ein Begriff, den Emil Staiger für die Gedichte Brentanos fruchtbar gemacht hat.³ Diese Zeitvorstellung definiert sich als eine Folge von Gegenwärtigkeiten, die zusammen so etwas wie Ewigkeit aufleuchten lassen. »Reisende Zeit« macht Brentano ohnmächtig. Für Görres jedoch wird sie zum Motor, der ohne Überhöhung auskommen kann, der nicht stilisiert werden muß, da er als solcher akzeptiert wird. Über allen Gipfeln ist nicht Ruh', und über den Wipfeln schon gar nicht. Unruhe herrscht nicht nur über ihnen, sondern sie selbst sind in Bewegung, im Rhythmus, werden von der Schweiz aus »dirigiert«.

Die »reisende Zeit« ist schon im Stil Görres' präsent. Eine Reihung von Momentaufnahmen bestimmt ihn, macht ihn hektisch, obwohl jedes einzelne beschriebene Bild eher statisch und von langsamen Bewegungen beherrscht wird. Görres kostet den einen Augenblick nicht in romantischer Verliebtheit und melancholischer Trägheit aus. Er verknüpft ihn mit dem nächsten. Er richtet sich nicht in einer Zeit ein. Er ist Reisender durch die Zeit. So hindert er sich selbst daran, in der musikalischen Landschaft aufzugehen; denn in ihr sieht er schon die Philister umherirren, die Kleinbürger und Vernünftigen. Erst wenn die Musik gleichsam über sich selbst, über ihren Kunststatus hinauswächst, erst dann vereinigen sich Görres zufolge die abgerissenen Stimmen, werden sie »göttlich«. Die Sphärenklänge verdichten sich zu Lobgesängen auf das neue Paradies.⁴

Stellen wir diese mystische Utopie, diese radikale Aufhebung von Zeit und Raum in der Musik zurück, dann finden wir in diesem Text von Görres ein Musikverständnis präfiguriert, das musikalische Zeit nicht an eine musikalische Aufführung und musikalischen Raum nicht an den Konzertsaal bindet. Für diese Sicht hat Man Ray mit seinem *Unzerstörbaren Objekt* 1923 die Ikone des tickenden Metronoms mit dem Auge bereitgestellt. Optische und akustische Zeit sind hier untrennbar miteinander verquickt. Das Metronom selbst wurde 1816 erfunden. Davor schlug ein Kapellmeister den Takt, in der Barockzeit so heftig, daß der Komponist und Dirigent Jean-Baptiste Lully 1687 an einer Blutvergiftung sterben konnte, nachdem der Taktstock auf seine Zehen geknallt war (übrigens eine der seltenen tödlichen Berufsunfälle, welche die Musikwelt zu beklagen hat). Der Takt als Gradmesser musikalischer Zeit, als optischer Ausdruck akustischer Momente wurde mit dem Metronom selbst zur tickenden Klangmaschine, die wir uns als Dirigenten (aus der Schweiz) für jede musikalische Landschaft vorstellen können. Und das Auge ist bei Man Ray am richtigen Platz. Es muß dabei sein, um die Landschaft zu überblicken.

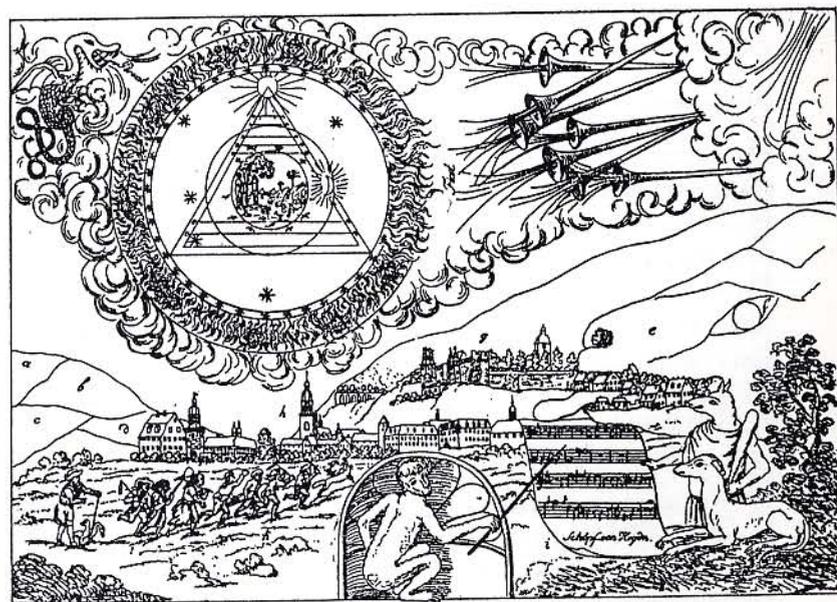
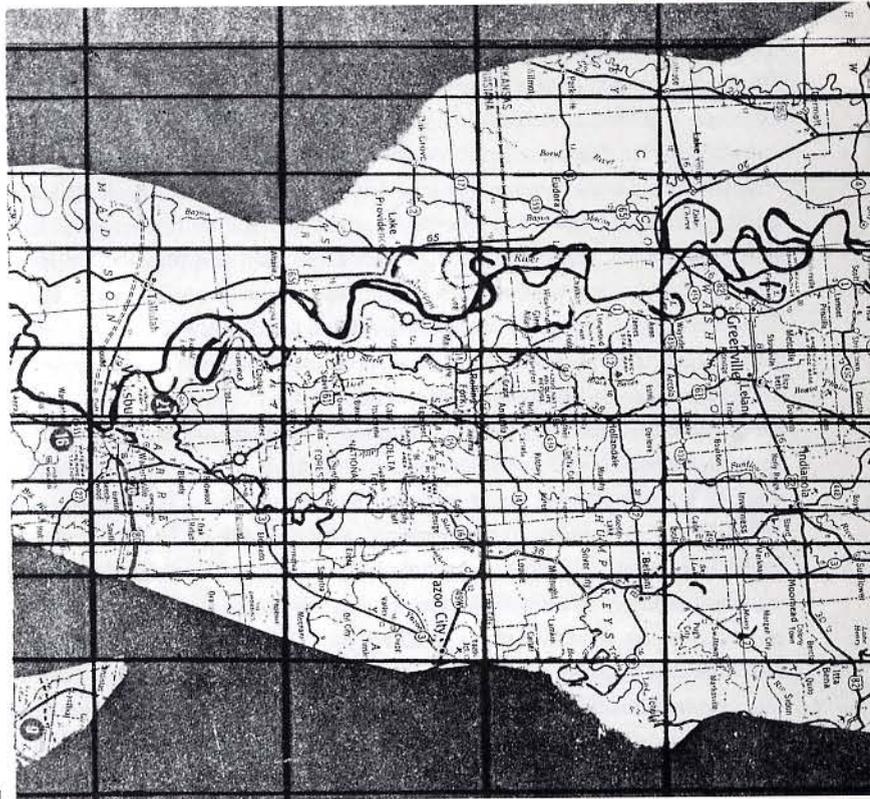
Auch Görres Vorstellung von den »großen steinernen Noten«, welche die Erde bedecken, findet erst viel später ihre kompositorische Einlösung. In der von John Cage und Alison Knowles herausgegebenen Anthologie *Notations*⁵ lassen sich einige Beispiele für den Gebrauch kartographischen Materials als Vorschlag für eine musikalische Umsetzung erblättern, etwa Philip Corners *Mississippi River South of Memphis*. Cage selbst nutzte u.a. 1962 Himmels-

karten für **Atlas Eclipticalis** und 1970 eine Karte von Concord in Massachusetts als kompositorisches Material. Überhaupt sehen Notationen neuer Musik oft wie Karten aus und manchmal auch wie Landschaftsbilder. Die Gründe hierfür liegen einerseits in der Erweiterung des musikalischen Materials, andererseits wird die musikalische Zeit nicht nur dem Klang zugestanden, sondern vor allem auch dem Raum. Der Komponist ist zum Klangorganisator vor Ort geworden, die Notation zur Kartographie.

Aber ist das nicht alles sehr oberflächlich, oberflächlich? Sicherlich haben wir durch die Verbindung zweier Punkte schon eine Linie, sicherlich können wir die zufällige Anordnung von Steinen als Notation betrachten, und sicherlich besitzt schon ein kleiner Punkt auf einem weißen Blatt Papier die Ankündigungskraft von Musik und damit von Zeit. Aber genau um diese Oberflächigkeit geht es. 1968 unterhält sich Morton Feldman mit seinem Künstlerfreund Brian O'Doherty über die Unterschiede der Oberflächen von Musik und Bild. Feldman kommt zu dem Schluß: **»Mein Interesse an der Oberfläche ist das Thema meiner Musik. In diesem Sinne sind meine Kompositionen gar keine »Kompositionen«. Man könnte sie mit einer Zeit-Leinwand vergleichen. Ich bemale die Leinwand mit Musikfarbe. Ich habe gelernt, daß, je mehr man komponiert oder konstruiert, desto mehr hindert man noch unbehelligte Zeit, die Metapher für die Kontrolle der Musik zu werden. Beide Begriffe, Raum und Zeit, sind in der Musik und bildenden Kunst wie in Mathematik, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften angewandt worden. Aber wenn auch die Musik und die bildenden Künste in ihrer Terminologie sich an diese anderen Gebiete anlehnten, sind die Forschungsergebnisse völlig anders. Wenn ich zum Beispiel eine Musik erfinde, die dem Interpreten verschiedene Wahlen läßt, so sprechen mathematisch gebildete Leute verächtlich von »Unbestimmtheit« oder »Zufall« in Beziehung zu diesen musikalischen Ideen. Andererseits haben Komponisten darauf bestanden, daß das, was ich machte, nichts mit Musik zu tun hätte. Was war das also? Was ist das jetzt? Ich ziehe es vor, an meine Arbeit so zu denken: zwischen den Kategorien. Zwischen Zeit und Raum. Zwischen Malerei und Musik. Zwischen Konstruktion der Musik und ihrer Oberfläche.«⁶**

Dieses Denken auf und mit der Oberfläche ist es, das Görres' Begriff von »geformter Musik« bestimmt. Die Landschaft ist so vereist, daß sie sich strukturiert, und sie ist gleichzeitig in den Augen der Betrachter so in Bewegung, daß sie sich permanent verändert. Deshalb sprechen Görres und mit ihm Brentano in der Satire **Bogs der Uhrmacher** (1807) folgerichtig von musikalischen Reisen.⁷ Die Uhr diktiert als Zeitautomat den bürgerlichen Menschen, während derjenige, der musikalisch reist, dem Wahnsinn nahe ist. Denn die Oberfläche bietet kaum Halt, nur Momente der Wahrnehmung. Der Takt tut nur so, als sei er ewiges Gleichmaß. Man Rays Metronom kann sein Schlagen jederzeit ändern.

Allgemein wird der Moderne zugestanden, die bildende Kunst mit Zeit infiziert und damit der Musik Tür und Tor geöffnet zu haben. Doch nimmt sich die Moderne hier wieder einmal zu wichtig. Optische Ordnungen, Gesetze der Schönheit sind seit der Antike von musikalischen Grundprinzipien bestimmt,⁸ und der Renaissancearchitekt Leon Battista Alberti (1404-1472) schreibt: **»Die Zahlen aber, welche bewirken, daß jene concinnitas der Stimmen erreicht wird, die unseren Ohren so angenehm ist, sind dieselben, welche es zustande bringen, daß unsere Augen und unser Inneres**



1 Philip Corner, Mississippi River South of Memphis; aus: John Cage, Notations, 1969

2 Zeitgenössische Illustration zu Joseph Görres, Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnen, 1808

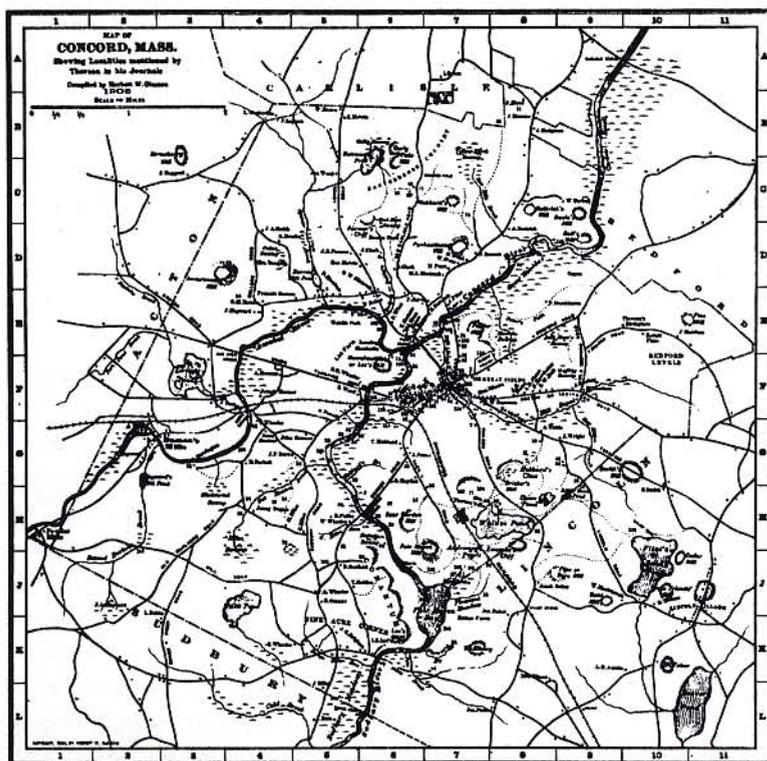
mit wunderbarem Wohlgeföhle erfüllt werden.«⁹ Solche Prinzipien der Harmonie gelten natürlich auch für die Bilder des 15. Jahrhunderts, die vor allem Menschen in Architekturen zeigen. Aber in dem Maße, in dem die Artes liberales ihre Verbindlichkeit einbüßten und die bildende Kunst die Herrschaft über die Künste antrat, verschwand der musikalische Gedanke aus den Bildern, die nun als festgezurrte Augenblicke, als Einheit von Zeit, Ort und Handlung auftraten. Ihre Oberfläche, die etwa für Fra Angelico noch bildbestimmend war,¹⁰ wurde mehr und mehr zugunsten von Inhalten und Fixierungen negiert. Das Auge sollte nicht mehr schweifen, es sollte sich konzentrieren und einen Hintersinn aufspüren. Auch wenn Zeit direkt angesprochen wurde, etwa durch Personifikationen oder durch Musikinstrumente, zeigte sie sich dem Auge als Stillstand, als Denkmodell.

Dennoch sind Zeitspuren auffindbar: dort wo die Erzählung das Bild transformiert und die Möglichkeit von Ekphrasis aufscheint,¹¹ wo also differenzierte Formen von Stillstand in einem einzigen Bild zusammentreffen, wie etwa im geheimnisvollen Gemälde *Gewitter* von Giorgione (1478-1510), in dem Antike und Renaissance, Tätigkeit und statuarische Haltung, Kunst und Natur sich zu einer einzigen Rätselhaftigkeit vereinen. Hier wird eine Oberflächlichkeit erreicht, vor der ein Hintersinn kapituliert, da er nicht weiß, an welche Stelle er in das Bild eindringen kann.

Wenn also – um dies zumindest anzudeuten – mit Stéphane Mallarmé, Paul Cézanne und deren künstlerischen Nachfolgern die Oberfläche wieder Movens wird, kann die vergessene Zeit wieder aufblühen, gerade auch, weil sie sich nicht mehr unbedingt an die Erzählung halten muß. Und damit kann durch

die Bilder die Musik erklingen.¹² Piet Mondrian präsentiert Oberfläche mittels Streifen und Farben. 1942/43 erklingt sein *Broadway Boogie-Woogie*. Wassily Kandinsky bestätigt die Oberfläche durch Abstraktion, und Yves Klein überhöht sie im Sinne einer *Sinfonie der Stille* (1947) als reliefartige Monochromie.

1920 fotografiert Man Ray das staubbedeckte *Große Glas* von Marcel Duchamp, das jetzt aussieht wie eine Landschaft oder eine Reliefkarte. Die Oberfläche ist alles. Kronos, der Sohn von Uranos (Himmel) und Gaia (Erde), erscheint – *Erratum musical* (1913): »Ununterbrochen anhaltende Töne, die von verschiedenen Punkten ausgehen und eine Klangskulptur bilden, die Bestand hat.« Die Oberfläche des Bildes als Faktor der Zeit, weitet sich im Raum aus, wird als Skulptur raumgreifend. Die Museen der Welt beginnen nun wirklich zu klingen, und Kunstwerke schlagen den Takt, der die Oberfläche zum Denkraum werden läßt. »Die solidesten viereckigten Noten sind herunter gesunken und die Töne sind so gründlich fest und gedrungen und widerhaltig, daß sie in ihren Haufen wie Berge da stehen, und die Leute ordentlich darauf herumgehen und darin graben und pflanzen können.«¹³



3 John Cage, Solo for Voice 3, aus Song Books, 1970

1 Joseph Görres, »Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten« in Clemens Brentano, Joseph Görres, Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen. Satiren der Heidelberger Romantik, hrsg. von Michael Glasmeier und Thomas Isermann, Berlin 1988, S. 142-146, darin auch eine Abbildung des musikalischen Heidelberg.

2 Diese Metapher wurde von Arthur Schopenhauer konkretisiert.

3 Vgl. Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich 1953.

4 Vgl. Joseph Görres, »Nachgelassenes Fragment zum Uhrmacher«, in Clemens Brentano, Joseph Görres, Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen, a. a. O., S. 61 ff.

5 Vgl. John Cage, *NOTATIONES*, New York 1969.

6 Morton Feldmann, »Zwischen den Kategorien (Between Categories)«, in *Essays*, hrsg. v. Walter Zimmermann, Kerpen 1985, S. 84.

7 In Clemens Brentano, Joseph Görres, Uhrmacher, Bärnhäuter und musikalische Reisen, a. a. O., S. 5 ff.

8 Vgl. Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1995.

9 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, ebenda S. 23 f.

10 Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.

11 Vgl. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hrsg. v. Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.

12 Vgl. Günter Metken, *Laut-Malereien. Grenzgänge zwischen Kunst und Musik*, Frankfurt a.M., New York, Paris 1995.

13 Joseph Görres, »Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten«, a. a. O., S. 148 f.

die extrapolation der musik in den raum

helga de la motte-haber

Stimmen am Himmel, wie wenn magische, unsichtbare Hände die Knöpfe von phantastischen Radios drehten, Stimmen, die sich ausbreiten, kreuzen, sich überlagern, durchdringen, sich brechen, sich zurückstoßen, sich zermalmen.

Espace sollte der Titel des Werkes sein, zu dem Edgard Varèse nur programmatische Worte und das ›hors d'œuvre‹ einer Etude hinterließ. Gedacht war an eine Zusammenarbeit mit Antonin Artaud, dessen Theater der Geräusche aber nicht als unmittelbare Anregung für die Vorstellung einer Musik im Raum gelten kann. Die Integration räumlicher Wirkungen in die Musik und die Extrapolation von Klängen in den Raum ist ein zentraler Gedanke in allen Werken von Varèse – daher hat er auch von spatialer Musik und von Klangkörpern gesprochen.

Trotz großer Innovation ist dieses Konzept auch der Tradition verpflichtet. Denn bis zum 18. Jahrhundert war Instrumentalmusik ein räumliches Ereignis. In der Folgezeit wurden jedoch bis zur Schwelle des 20. Jahrhunderts (Ausnahmen: Das berühmte Requiem von Hector Berlioz) so weit als möglich alle sichtbaren Ereignisse getilgt zugunsten eines durch die Musik geöffneten Herzensraumes, dessen Höhen und Tiefen von den menschlichen Gefühlen bestimmt waren. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts läßt sich bereits wieder eine Beschäftigung mit der räumlichen Dimension beobachten. Die eindrucksvollsten Werke aber schuf Varèse. Die sich bewegenden Klangkörper seiner Instrumentalwerke, die bereits den Eindruck einer perspektivischen Tiefe erzeugten, wurden mit **Deserts** (1954) und dem **Poème électronique** (1958) zu Ereignissen im Umgebungsraum.

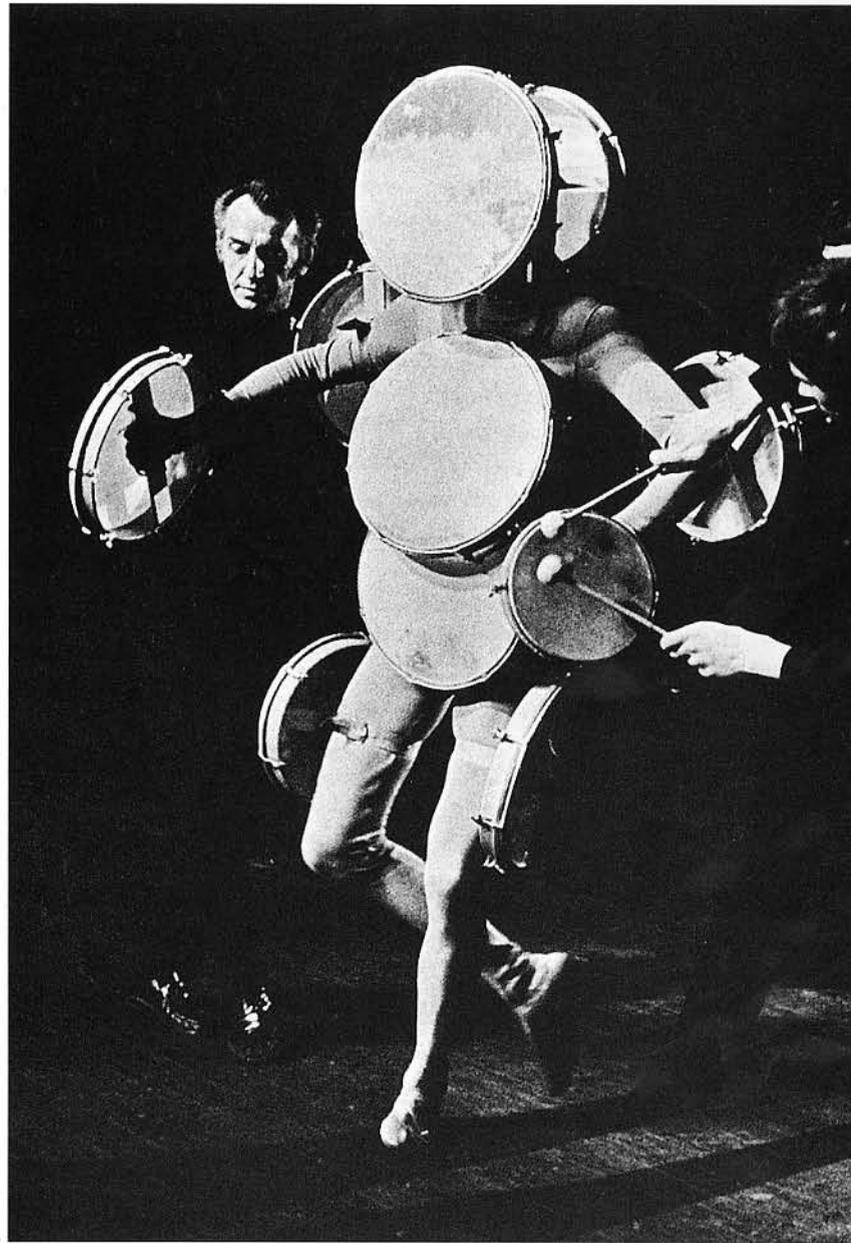
Seit den 50er Jahren nehmen Raumaspekte einen zentralen Platz im Denken von Komponisten ein. Oft wurden musikalische Strukturen in den Raum aufgeklappt. Das erleichterte im übrigen die Positionierung der Lautsprecher bei der elektroakustischen Musik. Die Wanderung von Klängen im Umgebungsraum hatte zugleich für den Hörer den Vorteil, die Disposition eines Stückes schneller erkennen und damit formalen Zusammenhängen folgen zu können. Bei den Avantgarde-Komponisten der 50er Jahre ist der Herkunftsort der Klänge durch die Struktur eines Stückes begründet. Der Raum wurde zur Hülle für das Klanggeschehen, er bot für die zunehmend offener werdenden musikalischen Formen einen Zusammenhang. Seine Differenzierung war jedoch in den vier Wänden eines Konzertsalles oft nicht hinreichend möglich. Daher wurde auch nach neuen idealen Räumen gesucht, oft die Utopie eines kugelförmigen Saales beschworen. Vor allem Karlheinz Stockhausens Komponieren wurde seit 1951 konsequent von dem Gedanken bestimmt, daß ›Raum-Musik‹ zu den zentralen ästhetisch neuen Gedanken des 20. Jahrhunderts gehört. Seit den **Gruppen für drei Orchester** (1956), dem **Gesang der Jünglinge** (1956) oder **Carré** (1960) bis hin zu den großen musiktheatralischen Werken der letzten Jahre konzipierte Stockhausen in seinen Werken vielfältig differenzierte Interaktionen des sichtbar architektonischen Raumes mit dem Hörraum. Raum ist auch für andere Komponisten ein ›Thema‹ geworden, das musikalisch gleichermaßen ›durchgeführt‹ wird wie Tonordnungen. Pierre Boulez hatte in **Poésie pour pouvoir** (1958) den Raum als Bewegung begriffen, die auf die innere Struktur des Stückes, eine spiralförmig geordnete Reihe, zurückgeführt werden kann. Unbefriedigt von den Tonbändern zog er dieses Werk zurück. Das Computerzeitalter bot ihm später bessere Möglichkeiten (z. B. in **Répons**), musikalische Strukturen in den sichtbaren Raum aufzuklappen, weil die zeitliche Struktur von rings herum angebrachten Lautsprechern leichter mit den im Raum verteilten Musikern abzustimmen ist.

Klänge, die sich im Raum bewegen, transformieren diesen in eine zeitliche Erfahrung. Luigi Nono hat solche fließende Veränderung zuweilen noch durch einen Standortwechsel der Musiker unterstützt. Damit werden die äußeren Bedingungen der Wahrnehmung in einen nicht mehr zu ortenden Klang verwandelt. Nono knüpfte bewußt an die venezianische Mehrchörigkeit an. Der Umgebungsraum war in den Anfängen der mehrstimmigen Instrumentalmusik ein wichtiges Mittel, um durch den antiphonischen Wechsel von Tutti und Solo-Gruppen (letztere auf den Emporen von San Marco aufgestellt) den Eindruck einer Form zu bilden. Man kann bereits diese um 1600 geübte Praxis als eine Verzeitlichung des Raumes bezeichnen.

An eine regelrechte Raumzeit wurde jedoch erst seit den Tagen gedacht, da sich die nicht-euklidische Mathematik popularisierte. Eine weitere wichtige Anregung boten die Untersuchungen von Jean Piaget, der die Abhängigkeit des Zeitsinns von der Raumschauung nachwies. Die von der Physik und der Psychologie dargelegten Wechselbeziehungen zwischen den fundamentalen menschlichen Anschauungsformen legten es nahe, nicht nur die Möglichkeit einer Verzeitlichung des Raumes zu reflektieren, sondern auch die einer verräumlichten Zeit. Bernd Alois Zimmermann hat als Resultat der kompositorischen Verfügbarkeit über den chronometrischen Ablauf von einer ›Kugelgestalt‹ der Zeit gesprochen, wobei auch er für seine **Dialoge** (1960), einem Werk für zwei Klaviere und Orchester, eine getrennte Aufstellung der Musiker im Raum forderte. In der Kugelgestalt gewinnen vergangene Zeiten (bei Zimmermann durch das Zitat) in der Gegenwart Präsenz. Der Begriff macht jedoch auch deutlich, wie sehr grundsätzlich jedes geschlossene Musikstück durch formale Rückgriffe der Zeit enthoben wirkt und zur Verräumlichung tendiert. Zu Recht hat man schon immer musikalische Form mit Architektur verglichen.

die identität von raum und zeit Klänge haben außer einer Höhe und Tiefe, außer einer unterschiedlichen Leuchtkraft auch regelrechte körperliche Eigenschaften. Sie können ›groß‹ und ›hohl‹, ›kompakt‹ oder ›spitz‹ wirken. Wenn sie leiser werden, scheinen sie sich zu einem fernen Fluchtpunkt zu bewegen. Obwohl solches Denken im Klang seit Dezennien das kompositorische Denken bestimmt, ist es heute erst in Ansätzen analytisch beschreibbar. Widerstände gegen eine Analyse bieten nicht nur gesampelte ›konkrete‹ akustische oder synthetisch produzierte Ereignisse, sondern auch Instrumentalwerke. Denn auch sie können ein Klanggeschehen und nicht nur Tonbeziehungen darstellen. So ist die distinkte Tonhöhe bei Iannis Xenakis, der im übrigen auf Piagets Theorie zurückgreift, um die Identität von räumlichen und zeitlichen Strukturen zu begründen, nicht mehr der Ausgangspunkt seines Komponierens. Architekturen werden entworfen, bei denen Tonpunkte vernetzt sind, sich in Scharen bewegen, Drehungen innerhalb eines Tonraums vollziehen. Dies bedeutet im übrigen, was auch schon in der Musik von Varèse der Fall ist (die ersten Takte von **Arcana** ausgenommen), daß der rhythmische Puls der Musik aufgelöst wird, stattdessen kann ein Gleiten, ein Dehnen, ein Stocken bis zum Stillstand stattfinden. Solche Musik kann, aber sie muß nicht mehr, in Noten notiert werden. Sie kann graphisch aufgeschrieben werden. Xenakis hat mit dem UPIC-System demonstriert, wie gut eine Graphik in elektroakustische Musik umgesetzt werden kann. Seine architektonischen Arbeiten beruhen auf denselben Prinzipien wie seine musikalischen Werke. In seinen **Polytopen** konnte Licht und Musik nach einer gleichen Struktur gespielt werden.

Beispielen verbinden sich allerdings bereits sehr unterschiedliche Auffassungen davon, welcher Art diese Funktion der Musik für den Raum sein soll – Charles Ives' utopisches Projekt der **Universe Symphony** sah Musiker vor, die auf den Hügeln verteilt spielen oder auf Flößen den Fluß entlang ziehen, um den symbolischen Gehalt der Natur aus seiner metaphorischen Bedeutung herauszulösen und konkret sinnlich zu machen. Der Lebensraum sollte musikalisch gestaltet werden, damit er seinen transzendenten Sinn enthülle. Lebensraum zu gestalten war auch die Absicht einer musikalischen Möblierung von Räumen, die Erik Satie 1917 zum ersten Mal erwog und 1920 mit drei Stücken realisierte. Er wollte eine klingende ›Tapete‹ (eines seiner Stücke verwendet diesen Begriff) schaffen, um den Alltagskomfort zu erhöhen. Es handelt sich – unabhängig von Satie – um eine Idee, die zu fundamentalen Veränderungen der Lebensbedingungen im 20. Jahrhundert geführt hat. Hintergrundmusik ist kaum noch aus unserem Alltag wegzudenken. Je stärker diese Idee aber durch die Kommerzialisierung ausgehöhlt wurde, umso wichtiger wurden die von den Künstlern entwickelten Alternativen. Eine rasche Entwicklung ist seit den 60er Jahren festzustellen, wobei zunächst Musik für Häuser, Landschaften oder Stadtteile geschaffen wurde, die meist noch durch spielende Musiker an ein Konzertereignis erinnert. In den Klanginstallationen jüngerer Datums gehen Musik und Raum durch technisch reproduzierte Klänge eine enge Verbindung ein. Diese Hörräume haben einen dem Ort angepaßten situativen Charakter. Sie sind oft auch von begrenzter Dauer. Für einen kurzen Zeitraum wird die Realität überformt. Noch schwingt in vielen neuen Arbeiten das Thema der wechselseitigen Transformation von Raum und Zeit mit. Vor allem aber zielt Musik für Räume heute darauf ab, neue Bedeutungen zu schaffen und neue Verhaltensformen zu ermöglichen. Der musikalisierte Raum wird dadurch zum Entwurf einer neuen Lebenswelt.



4

- 1 Edgard Varèse, *Poème électronique*, 1958
- 2 Handzeichnung von Iannis Xenakis zum Polytopen von Montreal, 1967
- 3 Karlheinz Stockhausen, aus: *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst anderer*, 1964
- 4 Mauricio Kagel, Spielplan: *Jungfräulichkeit, Trommelmann*, 6-8 Handtrommeln, einseitig bespannt, mit Riemen am Körper des Ausführenden befestigt

soundscape und akustische ökologie

r. murray schaffer

Im **Shi chi**, einer um 200 n. Chr. entstandenen chinesischen Schrift aus der Han-Dynastie, findet sich folgende verblüffende Bemerkung: »**Die Musik eines gut beherrschten Staates ist voller Frieden und Freude, und seine Regierung ist wohlgeordnet; diejenige eines Landes im Zustand der Instabilität zeigt dagegen viel Verstimmung und Ärger und seine Regierung ist ohne Ordnung; und die Musik eines sterbenden Landes ist traurig und ernst und sein Volk voller Schmerz.**«¹

In China glaubte man an die magische Kraft der Klänge, und so gab es sehr früh ein gut durchdachtes System, das den Zustand der Musik mit dem des Universums gleichsetzte. Kaiser Wuudih (141-87 v. Chr.) gründete das ›Amt für Musik‹, dem die Beaufsichtigung sowohl der Riten als auch der musikalischen Unterhaltung oblag. Da eine wesentliche Aufgabe dieses ›Amtes für Musik‹ in der Überwachung der musikalischen Stimmung aller Klänge bestand, gehörte es zum Kaiserlichen Amt für Gewichte und Maße. Dort wurde auch die ›Hang Chung‹, die ›gelbe Glocke‹ aufbewahrt, deren Grundton und Stimmung das Grundmaß für die Musik des ganzen Kaiserreiches darstellte. Während der Regierungszeit Wuudih's setzte sich auch der Konfuzianismus durch. Er prägte sehr lange die chinesische Gesellschaft, sein Einfluß auf das chinesische Denken reicht bis in die heutige Zeit. Die Philosophie des Konfuzius ist auf Ausgewogenheit und Gleichgewicht ausgerichtet, und Quellen belegen, daß man gerade in der Han-Zeit der Überzeugung war, Musik käme diesem Ideal am nächsten. In einem Lied etwa sollte mit jedem aufsteigenden Intervall ein absteigendes Intervall gleicher Größe in einer ›friedlichen und freudigen‹ Tonfolge korrespondieren, um eine geregelte Regierung sicherzustellen.

China befand sich damals in einer etwa 400 Jahre andauernden Periode des Wohlstandes, in der Kunst und Wissenschaft blühten. Mit dem Einfall der Tataren im 3. Jahrhundert fand sie ihr Ende im Chaos des Krieges, und erst nach der Rückkehr zu einer Ordnung, ab der Tang-Zeit im 6. Jahrhundert, finden sich wieder Quellen, die explizit von der Notwendigkeit der Erhaltung strikter musikalischer Stimmsysteme handeln.

Natürlich haben sich viele Philosophen und Theoretiker mit der Frage beschäftigt, ob und welche Musikregeln einer guten Regierung dienlich sein können (man denke z.B. nur an Platons **Staat**), doch geht das Beispiel aus der Han-Zeit weit über eine Theorie hinaus. Es ist ein praktiziertes System, das allen Beschreibungen zufolge gut funktioniert hat.

Auch heute gibt es zahlreiche moderne Studien, die sich mit dem Verhältnis von Musik und sozialem Leben beschäftigen (z.B. die von George Steiner, Harold Blum und Jacques Attali u. a.). Die meisten zeichnen ein düsteres Bild unserer Zeit, als Ära des Niederganges, deren Musik »viel Verstimmung und Ärger« aufweist. Es herrscht zweifellos viel ›Ärger‹ und ›Verstimmung‹ sowohl in der Kunstmusik wie in der Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts, und vergleicht man die heutige Musik mit der anderer Epochen, so kann sie einem schon fast psychotisch vorkommen.

Wenn ich mir Rockvideos ansehe, fühle ich mich häufig an Freuds provokative Interpretationen der akustischen Phantasien seiner Patienten erinnert. Er assoziierte viele Klänge wie heftiges oder unregelmäßiges Atmen, unwillkürliches Klopfen, Kratzen und Schlagen mit der Erinnerung an den Ur-Geschlechtsakt der Eltern. Die Klänge, die heute pubertierende Gitarristen erzeugen, scheinen ebenso wie die sie begleitenden Bilder genaue Darstellungen der von Freud beschriebenen Neurosen zu sein. Von Freud stammt auch der Hinweis auf

die ›Charavaria‹, einen Volksbrauch, bei dem die Hochzeit eines ungleichen Paares mit lauten Klangäußerungen begleitet wird. Auch das hielt Freud für eine Reflexion auf den Ur-Akt. In meiner Jugend brachte man Pfannen und Töpfe an dem Auto des Brautpaares an. In anderen Gegenden umringte man das Hotel, in dem das Brautpaar seine Flitterzeit verlebte, und lärmte die ganze Nacht mit Töpfen und Pfannen. Heute werden diese Demonstrationen sozialer Unzufriedenheit von weit spektakuläreren Ereignissen übertroffen: Rockkonzerten, Fußballspielen, Straßenkämpfen ... Sie vermitteln alle den Eindruck, daß wir in gefährlichen Zeiten leben und daß die Nachricht von unserer sozialen Verzweiflung der von uns selbst produzierten Klangumgebung² deutlich zu entnehmen ist.

Was ist ›soundscape‹, ›Klangumgebung‹? Es ist die klangliche Umwelt – all die Klänge, die im Alltag um uns sind. Musik ist ein Teil davon. Sie steht mit der Klangumgebung in einem speziellen Bezugsverhältnis – etwa wie das einer idealen oder reinen Widerspiegelung zum realen Gegenstand.

Dreißig Jahre sind vergangen, seit ich das erste Mal von der alten chinesischen Vorstellung über den Zusammenhang zwischen Musik und sozialem Wohlergehen Notiz nahm (es war in Hermann Hesses **Glasperlenspiel**). Damals begann ich mich zu fragen, ob nicht die ganze akustische Umwelt als eine große musikalische Komposition angesehen werden müßte, die sich ständig um uns herum entwickelt und in die wir alle einbezogen sind – nicht nur als Hörer, sondern auch als Aufführende und letztlich auch als Komponisten. Mit anderen Worten: Wir könnten unsere Klangumgebung entwerfen, genauso wie wir Stadt- oder Verkehrsplanung betreiben und das gesellschaftliche Leben eines Landes wirksam regeln.

Die Idee beruht auf der Überzeugung, daß Klänge nicht zufällig sind, sondern vorsätzlich und absichtlich erzeugt werden, um die Gesellschaft zu verändern. Das ist der Schlüssel zum Musiksystem der Han-Dynastie. Bewahre die richtige Stimmung der Klänge, um die gute Regierung und die wohlhabende Gesellschaft zu erhalten; laß' die Klänge sich verstimmen und erhalte als Ergebnis das Chaos.

So ergab sich die Notwendigkeit, Belege für den Einfluß der Klangumgebung sowohl auf das soziale wie auf das individuelle Leben zu sammeln. Wie beeinflussen die Klänge unser Verhalten? Was passiert, wenn sie sich ändern? Können Klänge in demagogisch-rhetorischem Sinne verwendet werden, und ist die Bevölkerung damit beeinflussbar? Kann das Verstimmen bestimmter Klänge ein gesellschaftliches Wertesystem oder sogar Kulturen zerstören?

Diese Fragen und Aufgaben standen am Anfang unseres Welt-Klangumgebungs-Projektes, das wir 1970 an der Simon Fraser University in Vancouver gründeten. Seither wird das Projekt in immer mehr Länder übernommen, denn immer mehr Forscher überdenken unsere Fragen und erforschen die Entwicklung und die Morphologie ihrer eigenen Klangumgebung. Wir untersuchten anfangs die meisten gewöhnlichen Klänge in der gleichen Weise, wie etwa Roland Barthes in seinem Buch **Mythen des Alltags** gewöhnliche Konsumartikel, z.B. Seifenpulver, oder Marshall McLuhan TV-Werbung erforschten. Wie hat das Telefon unser Verhalten beeinflusst? Es führte zu reduzierten schriftlichen Ausdrucksformen und erhöhte das Analphabetentum. Wir stellten die gleichen Fragen zu Radios, Rasenmähern, elektronischen Spielen... Worin besteht der Unterschied zwischen dem Ruf zum Gottesdienst, der bei den Christen durch Glocken erfolgt, und dem zur Fabrikarbeit durch eine Sirene? Wir notierten, wie bestimmte Klänge als Klangmarkierungen

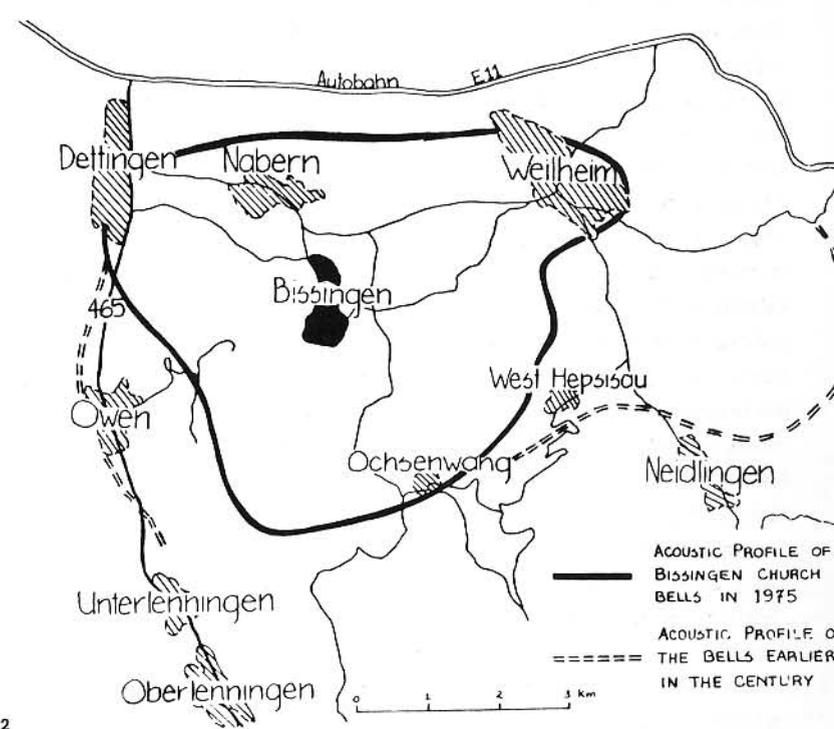
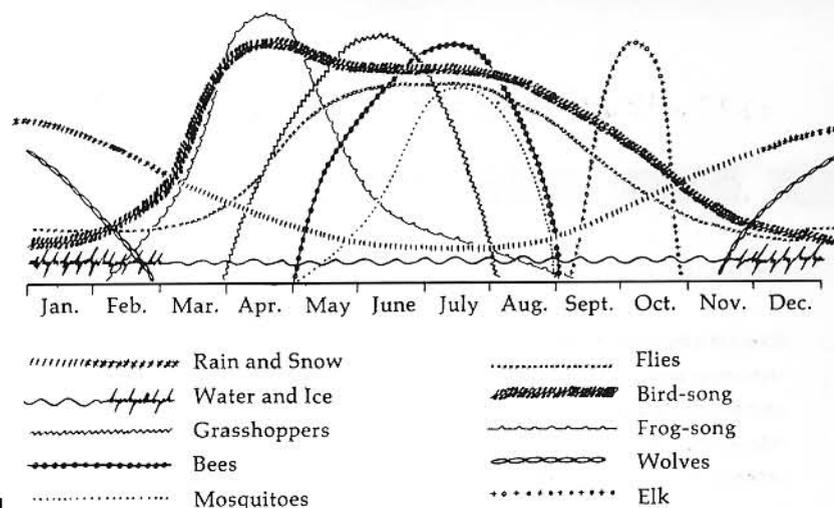
wirkten, die eine bestimmte Bevölkerung an ihre Traditionen binden. »Wenn ich das Nebelhorn am Point Atkinson höre, weiß ich, daß ich Zuhause bin«, sagte ein Einwohner von Vancouver. Wir notierten die Klänge, die die Menschen unbewußt wahrnehmen und nur dann bemerken, wenn sie nicht mehr ertönen. (In jeder Klangumgebung ist das Unbemerkte ebenso wichtig wie das Bemerkte.)

Wir untersuchten, wie die in verschiedenen Kulturen vorherrschenden Materialien (Stein, Beton, Holz, Glas, Bambus, Plastik, Papier) die Klangumgebung beeinflussen – wie etwa Klang in einem traditionellen japanischen Papierhaus in den leeren Raum eindringt und ihn gleichsam »möbliert«, während die dicken Fenster eines modernen Betongebäudes die Klangumgebung in zwei Hälften teilen: die innere, die den Raum nach dem Geschmack des Bewohners orchestriert, und die äußere, die zu einer akustischen Kloake verkommt. Wir führten mit Menschen aus verschiedenen Kulturen ausführliche Interviews und befragten sie nach klanglichen Vorlieben und Abneigungen. Warum zum Beispiel bevorzugen Asiaten Automobile mit höherer Motorenfrequenz, während Deutsche tiefes Wummern lieben? Oder warum schätzen Nordamerikaner Autohupen mit zwei, im Intervall einer großen oder kleinen Terz gestimmten Tönen, während Türken und einige Südamerikaner solche mit dem Intervall einer großen oder kleinen Sekunde favorisieren?

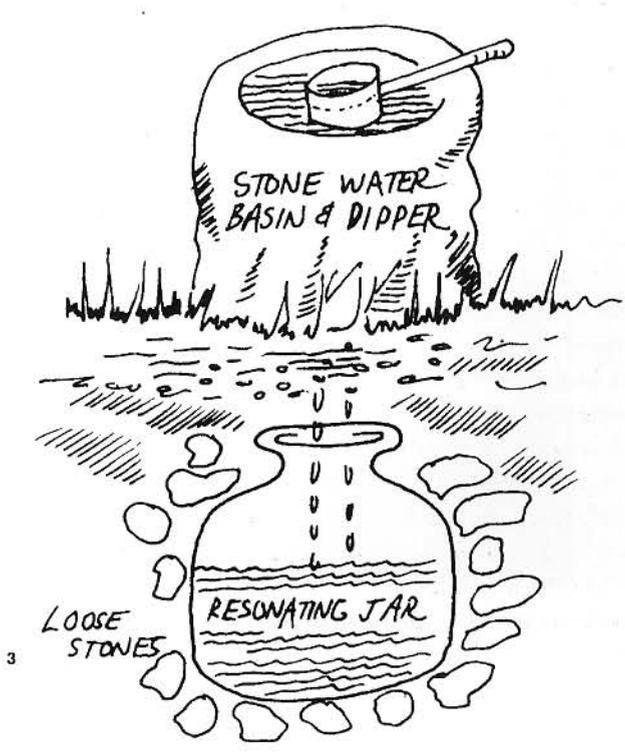
Aus allen Untersuchungen läßt sich zwar eine Tendenz zu zunehmender Standardisierung im Sinne einer »Weltkultur« ablesen, gleichzeitig gibt es aber noch signifikante Unterschiede bei den bevorzugten Klängen. Man kann sogar sagen, daß verschiedene Perzeptionsmodalitäten erkennbar sind. In einigen Kulturen wird vornehmlich fokussiert gehört, in anderen Kulturen scheint man mehr peripher zu hören – das heißt, die Menschen scheinen Klänge eher beiläufig aufzunehmen, als konzentriert zuzuhören. Während der Untersuchungen wurde auch deutlich, daß die Welt ein immer lauterer Ort wird. Natürliche Klänge und sogar viele menschliche Klänge werden immer häufiger von technisch erzeugten Klängen ersetzt. Akustische Umweltverschmutzung, die zuerst in den industrialisierten Ländern nachgewiesen wurde, ist heute zu einem weltweiten Problem geworden.

Als wir mit unseren Untersuchungen begannen, war das Wort »Ökologie« nicht sehr bekannt. Niemand interessierte sich für den Ausgleich zwischen lebenden Organismen und ihrer Umwelt. Doch als erste Beweise dafür vorlagen, daß ganze Bevölkerungen in Gefahr waren, ihr Gehör zu verlieren³, wurde schnell klar, daß – sollten keine Richtwerte für »akustische Ökologie« erlassen werden – die Menschen vielleicht eines Tages statt einer klingenden Umwelt nur mehr einen konstanten Piepton im Innenohr hören können.

Die Situation hat viele Länder dazu gezwungen, strengere Verordnungen nicht nur für existierenden Lärm, sondern auch für zukünftige technische Entwicklungen zu erlassen. Diese Verordnungen setzen Obergrenzen in Dezibel für den Lärm in Wohngebieten wie an Arbeitsplätzen. Sie führten zur deutlichen Lärmreduktion bei Flugzeugen, Lkws, Bussen und Baugeräten. Inzwischen



JAPANESE WATER HARP



- 1 **Zyklen der natürlichen Klanglandschaft an der Westküste von British Columbia (relative Lautstärken)**
- 2 **Akustische Profile (Reichweiten) der Bissinger Kirchenglocken in zwei Zeitperioden**
- 3 **Die japanische Wasserharfe, ein »Instrument« zur akustischen Gartengestaltung**

ist eine zunehmende internationale Übereinstimmung und Akzeptanz dieser Verordnungen (zum Beispiel vieler Nationen in der EG) zu beobachten, so daß wir in gewisser Weise Zeuge einer Wiederbelebung der Idee aus der Han-Dynastie sind, derzufolge ein harmonisches soziales Leben auch eine einheitliche ›Stimmung‹ der Klangumgebung erfordert.

Es gibt aber auch eine gegenläufige Entwicklung: In einer kapitalistischen Wettbewerbskultur werden immer Machtzentren sorgsam darauf bedacht sein, Klang aggressiv für ihre kommerziellen Interessen zu nutzen. Die Berieselung mit Klang ist eine übliche Verkaufsstrategie. Wenn wirtschaftliche Interessen durchgesetzt werden, können die Konsequenzen für die Klangumgebung aber auch weniger offensichtlich sein. Die Aufhebung der Geschwindigkeitsgrenze von 55 Meilen pro Stunde auf US-amerikanischen Highways ist ein Beispiel dafür. Dieses Gesetz, als Energiesparmaßnahme in den 70er Jahren eingeführt, wurde immer von der Ölindustrie bekämpft. Ihr war an größerem Energieverbrauch gelegen, nicht am Energiesparen. 1996 gab Präsident Clinton ihren Lobbyisten gegen den Widerstand der Umweltschützer nach. Die größte unmittelbare Folge ist ein höherer Lärmpegel auf den Highways. Auch ein Anstieg der Todesrate bei Unfällen ist abzusehen.

Bei längerer Überlegung merkt man, daß die meisten Klänge einem wie auch immer gearteten Besitzrecht unterliegen und daß der Einsatz von Klang zur Beeinflussung der Öffentlichkeit zu keiner Zeit so weit verbreitet war wie heute. Man könnte fast sagen, daß wir in einer Ära leben, in der unsere Ohren nicht nur unablässig profitorientierten Angriffen ausgesetzt sind, sondern schon

selbst zum Verkauf stehen. Man kann sich deshalb leicht eine total kommerzialisierte Welt vorstellen, die in Territorien aufgeteilt ist, innerhalb derer nur solche Klänge zugänglich wären, die wirtschaftlichen Interessen dienen. Diese Utopie ist in vielen Teilen der Welt längst Realität geworden, etwa dort, wo der Rundfunk von der Popmusikindustrie übernommen wurde. Alle anderen Musikstile wurden dabei zum Verstummen gebracht.

Besonders bedroht sind die natürlichen Klänge, denn sie haben nur einen geringen kommerziellen Wert. Dennoch kann man vom Rhythmus natürlicher Klänge am meisten lernen. Menschen sind biologische Wesen, keine mechanischen oder elektronischen Automaten. Wie alle biologischen Wesen benötigen wir abwechselnd Perioden der Ruhe und der Aktivität. Es gibt eine Zeit zu sprechen und eine Zeit zu schweigen. Diese stillen Perioden fehlen uns heutzutage, nicht nur für den Schlaf, sondern auch für die Reflexion, die Kontemplation — oder auch nur für einen Tagtraum.

Am interessantesten an der natürlichen Klangumgebung ist jedoch die Tatsache, daß sie keine Klänge enthält, die in der Lage wären, das Gehör zu zerstören.⁴ Gott hat sich als ein erstklassiger Akustikingenieur erwiesen. Was können wir vom Rhythmus und der Dynamik natürlicher Klänge lernen, das in den zukünftigen Entwurf einer gesundheitserhaltenden Klangumwelt eingehen kann? Die Beschäftigung mit dieser Frage ist nicht nur eine Aufgabe für Experten, sondern auch die öffentliche Erziehung. Ohren hat jeder, aber nur wenige können zuhören. Bis wir Unterrichtsprogramme für alle Kinder eingeführt haben, deren Ziel eine entwickelte Hörfähigkeit ist, werden kaum genügend Menschen zusammenkommen, die eine verbesserte akustische Umwelt verlangen und diese Forderung auch durchsetzen können.

Nur ein riesiges Programm zur Ohrenreinigung kann da noch helfen. Ein solches Programm würde den Menschen nicht nur die Gefahr von exzessivem Lärm verdeutlichen, sondern auch ihre Vorstellungskraft auf die Frage lenken, wie sie an der akustischen Gestaltung ihres Lebens und ihrer Kultur teilhaben können. In einer demokratischen Gesellschaft wie unserer sollten Entscheidungen, die unsere Umwelt betreffen, nicht von oben verordnet, sondern von einer engagierten Öffentlichkeit kollektiv getroffen werden.

Die Klangumgebung ist nicht statisch, sie wandelt sich ständig. Entweder kann sie sich auf schöne Weise verbessern oder aber zu abgrundtiefer Scheußlichkeit verkommen. Jede Gesellschaft hat die Klangumgebung, die sie verdient. Es ist an der Zeit, die Frage zu klären, welche wir verdienen.

Übersetzung aus dem Englischen: Martha Brech

1 Sources of Chinese Civilisation, zusammengestellt v. Theodore de Bary, Wing-tsit Chan und Burton Watson, New York 1960, S. 184.

2 Die genaue Übersetzung des von Schafer geprägten und im Englischen un-mittelbar verständlichen Begriffs ›soundscape‹ würde ›Klangschaff‹ lauten. Die verständlichere Übersetzung ›Klanglandschaft‹ erscheint jedoch an den Stellen des Artikels, in denen auf einen kleinräumigen Bereich Bezug genommen wird, im deutschen Sprachgebrauch übertrieben, weshalb hier generell die allgemei-nere Bezeichnung ›Klangumgebung‹ gewählt wurde (Anm. d. Übersetzerin).

3 So ist zum Beispiel Taubheit bei den Inuit das größte gesundheitliche Pro-blem. Es resultiert aus den mehrstündigen täglichen Fahrten mit motorisierten Schlitten in der Arktis.

4 Donnerschläge oder Wasserfälle gehören zu den lautesten Klängen, aber sie sind so selten und unregelmäßig, daß sie kaum ein Risiko darstellen können.



4 Yan Yi, Im herbstlichen Wald erleichtert pfeifen, China, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

klang(in der)landschaft –

sound(e)scape to open space

sabine breitsameter

möglichkeiten einer klangökologischen hermeneutik der sound art

Es erscheint auf Anhieb verlockend, den Begriff ›Soundscape‹, der von R. Murray Schafer Anfang/Mitte der 60er Jahre entworfen und publiziert wurde, auf die orts- und raumbezogenen akustischen Kunstformen der Moderne (Sound Art: Klanginstallation, Klangskulptur, akustische Performance etc.) anzuwenden. Schließlich meint Schafers ›Soundscape‹, zu deutsch ›Klanglandschaft‹¹, das Ensemble der Schallereignisse, aus denen sich eine Landschaft, ein Ort, ein Raum zusammensetzt, bezeichnet also die akustische Hülle, die den Menschen in seinem jeweiligen Alltag umgibt. Doch birgt ›Soundscape‹ weit mehr als die offenkundige Möglichkeit, schlagwortartig eine Analogie herzustellen zwischen ›natürlicher‹ Landschaft und künstlerisch gestalteten Klang-Räumen. Schafers Begriff ›Soundscape‹ spannt ein Netzwerk auf, welches das Hervortreten einer Sound Art im 20. Jahrhundert nicht als Abspaltung von der Musik formuliert, sondern als notwendige Neubestimmung des Verhältnisses von akustischer Empirie und kompositorischer Imagination.

Schafer prägte den Begriff nicht, um sich einem künstlerischen Phänomen anzunähern, sondern um den Gegenstand seines kritischen Interesses handhabbar zu machen, nämlich das akustische Erscheinungsbild unserer Welt, das er in Beziehung setzt zu ihrem ökologischen Zustand: Deren einstiger klanglicher Reichtum sei durch Verstädterung, Industrialisierung und Naturzerstörung nivelliert und vergrößert, so Schafer. Angesichts dieses Mangels an ›Hörenswürdigkeiten‹ habe ein Großteil der Gesellschaft das Ohr aus dem alltäglichen Wahrnehmungszusammenhang ausgekoppelt – so die zentrale These seiner ›Akustischen Ökologie‹.

Mit ›Soundscape‹ umfaßt Schafer nicht nur die (Klang-)Landschaft im Sinne des offenen Terrains unter freiem Himmel, vielmehr auch die akustischen Manifestationen geschlossener realer sowie virtuell-medialer Räume, und er geht noch weiter: »In gewissem Sinne ist Musik eine idealisierte Klanglandschaft, und Komponisten sind Leute, die man als Klangarchitekten bezeichnen könnte.«² Und: »Die vergangenen tausend Jahre der abendländischen Musik könnte man anhand der Geschichte von [...] geschlossenen Räumen darstellen.«

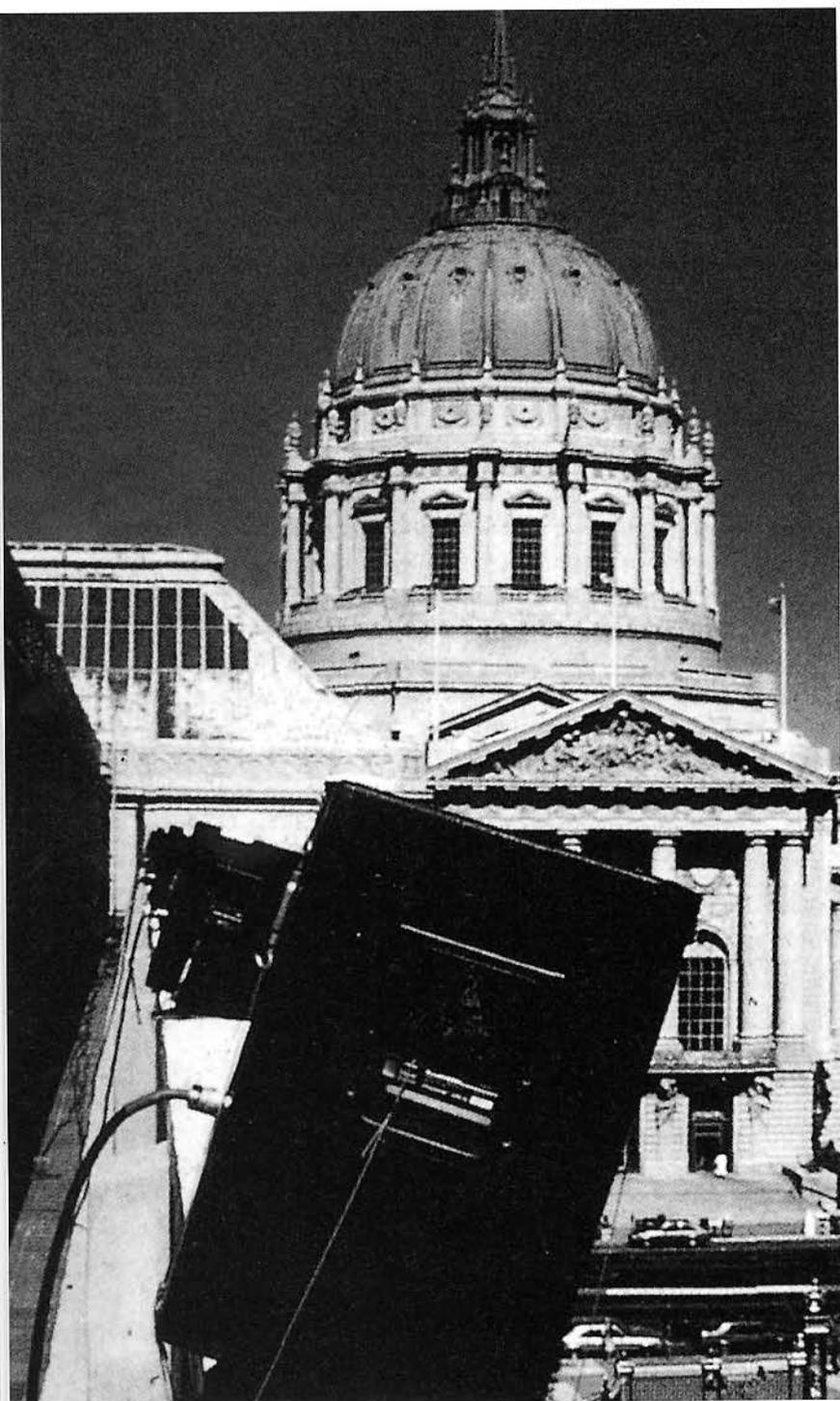
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begann das invariante Raumkonzept der Musik zu fallen, und sie öffnete sich dem ›Außen‹: mit den raumakustischen Inszenierungen öffentlicher Plätze, ja ganzer Städte der russischen Futuristen, mit Erik Saties Entwurf einer *Musique d'ameublement* und mit der Geräuschkunst der italienischen Futuristen. Luigi Russolo nahm in seinem Manifest *L'Arte dei Rumori* Schafers Ansatz vorweg, indem er die Einbeziehung des Geräuschs, also des ›Außen‹, in die kompositorische Substanz von der neuen Hörerfahrung herleitete, welche nunmehr die Dominanz der Maschine in der Klanglandschaft anbot.

Über das Verhältnis von gegebener Soundscape und gestalteter Sound Art soll auch im folgenden die Rede sein. Wenn ich mich dabei auf Werke im Außenraum beschränke (obgleich der Soundscape-Gedanke auch Innenraum-Arbeiten erschließt), so deshalb, weil die Wahrnehmung eines ›Open Air-Werks‹ oft zufällig, daher zunächst beiläufig und nicht von vornherein auf Kunstrezeption ausgerichtet erfolgt. Auch hierin spiegelt sich ein wichtiger Inhalt des Schaferschen Begriffsnetzes wider, nämlich die zwar aufmerksame, aber nicht vorab wertende oder kategorisierende Wahrnehmungshaltung, die er gegenüber der akustischen Landschaft nahelegt.

soundscape als sprache »Sobald man gewillt ist, sich seinen eigenen Ort wirklich intensiv anzuhören, wird man ein ganz anderer Mensch innerhalb dieses Ortes. Weil man dann jeden Klang wie ein Wort versteht. Und so sehe ich die ›Soundscape‹, die Klanglandschaft: Sie ist eine andere Art von Sprache, die wir haben.« – Das intensive Hineinhören in die Klanglandschaft, von dem Hildegard Westerkamp³ hier spricht, ist etwas, was wir im Alltag höchst selten üben. Spätestens seit Anfang der 60er Jahre gibt es zahlreiche Unternehmungen⁴, die das scheinbar Selbstverständliche der gegebenen Klanglandschaft den Automatismen des Überhörens zu entreißen suchen, um es als inhaltlich sowie ästhetisch bedeutungsvolles Zeichensystem wahrnehmbar zu machen. Solche akustische Aufmerksamkeit für das vermeintlich Banale läßt sich aber auch anders erzielen: Wenn die Normalität des Alltags (das angestammte, unbewußte Bezugssystem) von ungewohnten Schallereignissen durchbrochen wird, fördert dies durch die Differenzbildung beim Hörer die Neigung, sich dem Gewohnten, zumindest momentan, bewußt zuzuwenden. Diesen wahrnehmungspsychologischen Mechanismus macht sich ein Großteil der Sound Art als ästhetische Strategie zunutze.

Beispielhaft hierfür sind insbesondere Bill Fontanas Arbeiten. Sie beruhen im wesentlichen auf dem Prinzip der Klang-Übertragung: Fontana verpflanzt Klänge aus ihrer angestammten Landschaft an andere Orte. Seine **Klangbrücke Köln-Kyoto** etwa (1993), transportierte live per Satellit Klänge aus Kölns Stadtlandschaft nach Kyoto und umgekehrt. Zwei Tage lang ertönten unter freiem Himmel vor dem Museum Ludwig signifikante Schallereignisse aus der japanischen Hafenstadt⁵ und fügten dem Platz rätselhafte Klänge hinzu. Der Kontakt mit den schwer zu deutenden Elementen der fremden Klanglandschaft, machte erlebbar, wie unterschiedlich Umweltklänge wahrgenommen werden, je nachdem, ob deren Beziehung zur sichtbaren, vertrauten Welt bekannt ist oder nicht.

Auch Max Neuhaus' Installationen greifen in die gegebene urbane Klanglandschaft ein, allerdings siedeln seine Klänge nur knapp oberhalb der Hörschwelle, so auch seine wohl bekannteste Klanginstallation auf dem New Yorker Times Square (1977-95). Neuhaus arbeitet mit subtilen akustischen Irritationen, welche die existierende Klanglandschaft nicht durchbrechen, sondern allenfalls ›stören‹. Nur ein äußerst geübter Hörer wird sich dessen sicher sein, daß da etwas Fremdes inmitten des akustischen Alltags klingt. Der gewöhnliche Passant wird zunächst seinen Ohren nicht trauen und seine Wahrnehmung verwerfen; er wird zufällig ein anderes Mal den Ort durchschreiten, um dann, falls die Umgebungsgeräusche weniger stark sind, die von Neuhaus hinzugefügten Klänge umso deutlicher zu vernehmen: Und um wirklich sicher zu gehen, wird er konzentriert in die Klanglandschaft hineinkuscheln. Das Kunstwerk wird so Teil seines angestammten akustischen Bezugssystems. Bewußt kalkuliert Neuhaus mit ein, das Kunstwerk könnte untergehen oder den psychoakustischen Mechanismen des Überhörens anheimfallen. Denn nur durch diese Gratwanderung kann der von ihm beabsichtigte Prozeß wirksam werden: daß sich das Kunstwerk mit dem Alltag vermischt. Ob die Passanten es als Kunst wahrnehmen, ob als zufällige Anomalie des akustischen Alltags, oder ob sie es gar völlig überhören: all diese Haltungen hat Neuhaus in seiner Konzeption bedacht und mit einkalkuliert.



Bill Fontana, Landscape Soundings, Wien 1990, Klangskulptur auf dem Maria-Theresien-Platz in Wien

soundscape und akustische Identität Schafer konstatiert in seiner ›Akustischen Ökologie‹ eine weitgehende Nivellierung der Klanglandschaften. Dahinter steckt nicht, wie oft unterstellt wird, eine rückwärtsgewandte Verklärung von Naturgeräuschen, sondern die Aufmerksamkeit gegenüber einem akustischen Phänomen, das nahezu überall nachvollziehbar ist: Der Motorenlärm von Autos, Baumaschinen, Flugzeugen legt sich wie ein Schleier über die akustische Umwelt. Die Vielfalt der Geräuschfarben wird dadurch verdeckt, der akustische Horizont verengt und insbesondere ferne, feine Klänge werden der Wahrnehmung entzogen. Dies führt dazu, daß Orte, Räume und Landschaften ihre akustische Identität weitgehend verloren haben und von den Geräuschen der Technik überformt werden. Doch ist akustische Identität ein wichtiges Stück Lebensqualität: Man denke nur an den Berliner Winterfeldtmarkt, an die Piazza Navona in Rom, an den New Yorker Washington Square oder an das Meeresrauschen vor dem Hotelzimmer. Im Gegensatz dazu ist der New Yorker Times Square bar jeglicher akustischer Eigenheit. Neuhaus' Installation gab ihm jedoch etwas akustisch Unverwechselbares, was ihn von anderen Plätzen signifikant unterschied. Für fast jede Klanginstallation im öffentlichen Raum kann gelten, daß sie einem klanglich gesichtslosen Ort akustische Identität verleiht. Thematisch besonders ausgeprägt tritt uns dies in den Arbeiten des Berliner Künstlers Rolf Julius entgegen. Zum Beispiel die Arbeit **Lotus** aus dem Jahr 1988: Eine Uferböschung am Berliner Schlachtensee, an welcher der Passant ein intensives und an dieser Stelle ungewohntes Zirpen und Pulsieren vernahm. Wer länger verweilte, dem fiel die subtile Überschärfe der Klangfarben auf. Das, was da klingt, ist nicht Natur, so wurde einem schließlich bewußt. Aber die Tatsache, daß dieser Ort sich akustisch so unverwechselbar artikulierte, fesselte die Aufmerksamkeit vieler Passanten und animierte sie zum Bleiben. Julius' auf Dauer angelegte Klanginstallation für die Bremer Bürgerweide (1995) arrangiert im öffentlichen Raum prägnante Geräuschfolgen, die an die Stelle der einstigen akustischen Öde treten. Ähnlich wie Fontana oder Neuhaus durchbricht auch er die monotone Normalität. Doch statt dieser ästhetischen Qualitäten abzulauschen, formt er sie um zur neuen, zweiten Natur des Ortes, belebt ihn dadurch (denn das, was ›spricht‹, lebt) und macht ihn auf diese Weise für Anwohner und Passanten lebbar.

soundscape als Klangkörper Mittels einer Klanginstallation einem Ort akustische Identität zu verleihen, beinhaltet stets auch eine Interpretation des jeweiligen Ortes. So wie der Soundtrack eines Films die Aussage der Bilder unterstreichen oder verändern kann, so verwandeln installierte Klänge die Gegebenheiten des Alltags. Die künstlerischen Beispiele dafür sind zahlreich: Bruce Odlands und Sam Auingers **Garten der Zeiträume** (1991) versah verschiedenste Orte rund um das Linzer Schloß mit Musik- und Geräuschkompositionen, inspiriert von Akustik, Architektur, Geschichte und Landschaft dieses Geländes. Eine weitgehend intuitive, subjektive, vor allem sehr stimmungsvolle Inszenierung dieses Terrains. Auch die erwähnten Werke von Julius und Fontana tragen diesen Ansatz in sich. Allerdings kann man zwar einem Film beliebige Klänge und Geräusche unterlegen, nicht jedoch einer Landschaft: Ein zentraler Gedanke des ›Soundscape-Begriffskomplexes weist darauf hin, daß jede Landschaft die Schallereignisse formt, die sich in ihr abspielen – auch dies ein Aspekt akustischer Identität. Ein menschlicher Schrei im Gebirge manifestiert sich anders als derselbe

Schrei an einem Sandstrand. Schritte auf Beton klingen anders als Schritte auf Kies. Die Klanglandschaft ist auch ein physikalisch-architektonischer Komplex und kann je nach Beschaffenheit als ›Soundprocessor‹ fungieren. Jede Klanginstallation muß der Landschaft Rechnung tragen, in der sie aufgebaut werden soll, und darf nicht nur deren manifeste Klänge einkalkulieren, sondern ihre Dreidimensionalität. Jene stellt das akustische Potential dar, welches man aktivieren oder deaktivieren kann und das Nachhallzeit, Geräuschfarben und Rhythmik beeinflußt. Ein Beispiel hierfür ist Alvin Currans **Maritime Rites**, aufgeführt auf dem Tegeler See (Berlin), dem Lake Michigan (Chicago) und der Bucht von La Spezia (Italien). Curran nutzte für die (jeweils höchst unterschiedlich konzipierten) Inszenierungen den Umstand, daß Schall die weite, glatte Fläche des Wassers ungehindert passieren kann, ferner daß seine simultanen Klangaktionen auf dem Wasser (durch dessen Labilität) nicht fixiert waren, sondern auf der Fläche umhertrieben sowie vom Breitband-Rauschen der Wellen phasenweise gedämpft wurden. Die jeweilige Landschaftsarchitektur prägte das akustische Ergebnis.

Windharfen (z.B. Udo Idelberger, 1988) und Wasserharfen (z.B. Gordon Monahan, 1991) setzen Strömungen, die ja auch aus der plastischen Beschaffenheit der Landschaft resultieren, in Schall um. – Paul Panhuysens **String-Installations** (Seile, die er an ausgesuchten Orten aufspannt und mit seinen Händen zum Schwingen bringt) klangen, obwohl in Material und Konzeption kaum variabel, je nach Plastizität und den Eigengeräuschen der Umgebung höchst unterschiedlich. Unter günstigen Umständen schufen die Klänge selbst einen Raum: ein dynamisches dreidimensionales Gebilde, das sich immer wieder neu entfaltete und zusammenfiel.

Klang als Baustoff: vor allem der Österreicher Bernhard Leitner (u.a. **Ton-Tor**, Wien 1990) verwendet ihn gezielt als solchen. Gerade darin erfüllt sich ein wesentlicher Inhalt des ›Soundscape‹-Gedankens: daß Schall selbst ein Körper bzw. Raum ist, der, obwohl immateriell, kraftvoll wirken kann und nicht im Ungefähren und Flüchtigen verharrt – letzteres Vokabeln, mit denen die Marginalität des Klanglichen häufig legitimiert wird. Doch was bedeutsam und wirksam ist, kann eingesetzt werden, um die Umwelt zu gestalten und zu verändern. Kunst stößt hier an die Grenze zur angewandten Kunst, und der Sound Artist gerät zuweilen in Bereiche, die eigentlich einem Akustik-Designer, -Architekten oder -Stadtplaner zukämen.

1 Mehrfach ist versucht worden, Schafers Begriff ›Soundscape‹ ins Deutsche zu übertragen. ›Schallwelt‹ oder ›Lautsphäre‹ lassen die spielerische Zwanglosigkeit der englischen Analogie-Bildung zu ›Landscape‹ vermissen. Durchgesetzt hat sich ›Klanglandschaft‹ wohl nicht zuletzt deswegen, weil es besonders plastisch der geläufigen Vorstellung von der sichtbaren Landschaft die hörbare gegenüberstellt, ohne dabei das Alltägliche, ›Ungekünstelte‹, das in der englischen Vokabel mitschwingt, zu unterschlagen. Möglicherweise war Schafer nicht der erste, der den Begriff ›Soundscape‹ verwendet hat. Doch macht der wortspielerische Kern dieser Begriffsbildung, der quasi in der Luft liegt, die Frage nach der Urheberschaft des Begriffs müßig.

2 Interview mit Schafer vom 6.8.1993 in Banff/Kanada, veröffentlicht u.a. in meiner Radiosendung **Soundscares – Klanglandschaften**. Streifzüge durch den Dschungel der Akustischen Ökologie (SWF/SR 1994). Auch das folgende sowie das Zitat Hildegard Westerkamps ist in o.g. Hörfunksendung dokumentiert.

3 Die deutsch-kanadische Komponistin und Klangforscherin Hildegard Westerkamp war jahrelang wissenschaftliche Assistentin Schafers an der Simon-Fraser-Universität in Burnaby bei Vancouver.

4 Dazu zählen u.a. die von Schafer Mitte der 60er Jahre systematisierten Soundwalks, die Listen-Aktionen des damaligen Perkussionisten und heutigen Sound Artist Max Neuhaus 1966 in New York, eine Reihe von Sponti-Aktionen während der 60er und 70er Jahre sowie die Hörspaziergänge des Schweizer Klanggeographen Justin Winkler, die an Schafer anknüpfen.

5 Unter anderem der Fischmarkt von Kyoto, das Innere einer Wasserharfe, das Geschehen vor einem shintoistischen Tempelschrein etc. Umgekehrt waren auch charakteristische Klänge KÖlns auf einem Museumsvorplatz in Kyoto zu hören.

Die Künste gehören nicht nur in Spezialräume. Davon ging Max Neuhaus aus, als er 1974 programmatisch formulierte, was er bereits seit seinen Lecture Performances **Listen**¹ und den bis dahin realisierten Klanginstallationen praktizierte: **»Es interessiert mich nicht, ausschließlich für Musiker oder musikalisch eingeweihte Zuhörerschaften Musik zu machen. Mich interessiert, Musik für die Leute zu machen.«**²

Um an »die Leute« heranzukommen, blieb ihm nichts anderes übrig, als den Spezialraum »Konzertsaal« hinter sich zu lassen und sich in den öffentlichen Raum zu begeben – womit angedeutet ist, was der Begriff »öffentlicher Raum« hier bezeichnen soll: Es ist jener Raum, der ohne soziale Ausschlußmechanismen jeder Person gleichwertig zugänglich ist, in erster Linie die Straßen, Plätze, Verkehrsmittel und offenen Verwaltungsgebäude des Stadtgebietes. Museen und Konzertsäle gehören nicht dazu, denn vor deren Pforten stehen die unsichtbaren Hürden der Bildung und des Geldes.

Mit **Drive-in Music** verwirklichte Neuhaus 1967-68 als einer der ersten die Idee einer »Musik« für den öffentlichen Raum, die klanglich komplex ist, sich dem Passanten aber nicht aufdrängt.³ Entlang einer breiten Allee installierte er eine Vielzahl von Radiosendern mit geringer Reichweite, die alle auf derselben Frequenz zu empfangen waren. Durch unterschiedliche Klänge und Ausrichtungen der einzelnen Sender ergab sich so für den motorisierten Passanten mit entsprechend eingestelltem Autoradio je nach Geschwindigkeit und Fahrtrichtung eine individuelle Klangentwicklung.

Neuhaus handelte aus der Überzeugung, daß der Konzertsaal als musikhistorisch befrachteter Ort es nicht zuläßt, den Alltagsgeräuschen zu ästhetischer Anerkennung zu verhelfen. Der Skandal, den die Geräusche in der Musik von John Cage und anderen Komponisten dort verursachten, wurde seiner Ansicht nach deutlicher wahrgenommen als die Geräusche selbst. So begab er sich dorthin, wo die Geräusche schon waren, lenkte die Aufmerksamkeit auf sie und stellte ihre Qualität und Lebhaftigkeit heraus, indem er sie mit tonhaften, fast statischen Sounds klanglich kontrapunktierte.

Für **Water Whistle** installierte Neuhaus zwischen 1971 und 1974 mehrmals Geräte in öffentlichen Schwimmbädern: Wasserstrahle wurden durch kleine trichterförmige Öffnungen gepreßt und erzeugten dabei Töne, die nur bei untergetauchtem Kopf klar zu hören waren. Je nach Position innerhalb der Anordnung dieser Pfeifen hörte der paddelnde Besucher einen jeweils anderen Akkord oder auch nur einzelne Töne. Der Klang veränderte sich für den Hörer nur durch seine individuelle Bewegung, doch war da ja noch das Planschen der anderen Gäste, in Freibädern das Rauschen der Stadt und in Hallenbädern die spezielle Akustik des Raumes, die nun plötzlich als ästhetisches Hörbild zusammenwirkten. Verwundert äußerte sich der Komponist und Musikkritiker Tom Johnson in **Village Voice** über Neuhaus' Arbeit: **»[...] der Komponist hat noch nicht einmal den Versuch unternommen, melodisches oder rhythmisches Material zu präsentieren. Ich denke, seine Absicht ist, einfach eine außergewöhnliche Situation zu schaffen, in der die Leute die Klänge und das Wasser auf eine besondere Art erleben können.«**⁴

Dem Rezensenten zufolge hat sich Neuhaus vollständig vom Konzept der Komposition gelöst – ein Mißverständnis, das vielleicht nicht entstanden wäre, wenn Johnson folgende Erläuterung Neuhaus' gekannt hätte: **»Üblicherweise haben Komponisten die Elemente einer Komposition in der Zeit plaziert. Eine Idee, die mich interessiert, ist, sie stattdessen im Raum anzuordnen und es dem Hörer zu überlassen, sie in seiner eigenen Zeit zu plazieren.«**⁵

Es existiert sehr wohl eine »Komposition«, nur ist diese nicht zeitlicher, sondern räumlicher Art. Die Folgen dieser Entscheidung sind bahnbrechend: Indem auf eine vordergründige zeitliche Strukturierung, auf das Konzept »Anfang – Veränderung – Ende« und damit auf die Vorgabe einer Dramaturgie verzichtet wird, ist es an den Hörern, Anfang, Ende und Dramaturgie des Werks selbst zu bestimmen. Um Veränderung zu erleben, bewegen sie sich, agieren sie individuell, verhalten sie sich als Rezipienten und Interpreten zugleich.

individuelle spielräume Die Klanginstallation vereinigt die jeweils spezifischen, die bildende Kunst wahrnehmungspsychologisch von der Musik unterscheidenden Freiheitsmomente: Freie Perspektivwahl, Bewegungsfreiheit und unabhängige Bestimmung der Dauer und der Abfolge von Einzelwahrnehmungen des Rezipienten in der bildenden Kunst verbinden sich in der Klanginstallation mit der Musik als nicht materiell fixiertem, nicht greifbarem, nicht verlässlich dauerhaftem Kunstwerk. Dem Besucher ist zugleich räumliche und zeitliche Unabhängigkeit sowie großer individueller Spielraum bei der Erfassung und Deutung von Einzelelementen geboten. So entsteht ein komplexes Kommunikationssystem aus ineinander verschachtelten Wahrnehmungen und Ausdrucksformen.

Der Rezipient testet mögliche Reaktionen technischer und akustischer Komponenten der Installation. Diese Erfahrung ermöglicht es ihm, das Systemkonzept des Künstlers kennenzulernen, mit dem jener Vorstellungen von sozialer Relevanz in einer künstlerischen Analogie ausdrückt. Indirekt kommuniziert der Besucher dabei auch mit dem Künstler selbst: Der Rezipient handelt im Bewußtsein, daß seine Aktivität essentieller Bestandteil der »Musik« ist. Seine Bewegung ist gefragt, wird erwartet. Also stellt er Reaktionen auf das Kunstwerk als Mitteilungen an den Künstler in den Raum.

Die komplexe oder konzentrierte Reizsituation, die so in der alltäglichen Umwelt entweder nicht vorkommt oder kaum Beachtung findet, kann vom Rezipienten aber auch zur Stimulation des eigenen sensorischen Systems benutzt werden, um dessen Reaktionen zu studieren. Die eigene Wahrnehmung ist Objekt der Wahrnehmung, ist ein Gegenüber in einem kommunikativen Prozeß. Außerdem entsteht ein Kontakt zu den anderen Besuchern, mit denen er sich über die gemeinsame Erfahrung des Kunstwerkes durch Bewegung, Mimik und eventuell Sprache austauscht. Bedeutung wird in dieser Kommunikationsform, ganz ähnlich der alltäglichen Form der Interaktion im öffentlichen Raum, weniger direkt übermittelt und nachvollzogen als individuell konstruiert.

»In der Stadt zu leben bedeutet für den einzelnen, sich in einem Raum zu befinden, in dem alle Botschaften des Raumes zusammentreffen, und auch auf diese Botschaften zu reagieren, indem man sich mit den vielen Programmen und Mechanismen, die einen anziehen und sich einem aufdrängen, auseinandersetzt.«⁶

Mit dem Konzept der Klanginstallation wird betont, daß Sinn, wie ihn auch der Semiotiker Charles W. Morris versteht, »keine subsistente oder existente Wirklichkeit«, sondern »ein relationaler und funktionaler Komplex«⁷ ist. Bedeutung entsteht in der Klanginstallation zu großen Teilen erst im Prozeß der Kommunikation, ist weniger in einem Werk fixiert und baut daher weniger auf einem Grundwissen (wie etwa der Kenntnis einer musikalischen Sprache) als auf den unmittelbaren kommunikativen Aktionen auf. Wissen müssen die Besucher nur, daß sie im Hören, Sehen und Bewegen frei sind – und genau

dies setzen sie im öffentlichen Raum zu Recht als gegeben voraus, wodurch sich ihnen diese Kunst sehr leicht erschließt.

Eine empirische Untersuchung⁸ bestätigt diese These: Zufälliges Publikum einer Installation von Walter Fähndrich⁹ an einem Ausflugsziel bei Münster äußerte sich größtenteils sehr angeregt und positiv auf die überraschende Begegnung mit ›obskuren‹ Klängen. Auf die Frage aber, ob sie sich dieselben Klänge zuhause auf der Stereoanlage anhören würden, reagierten viele angesichts solch einer offensichtlich abwegigen Idee geradezu empört.

Die dargestellte Freiheit der Rezipienten im öffentlichen Raum herrscht aber nur dann, wenn die Installation die Funktion des Ortes nicht beeinträchtigt. Der Konzertsaal ist der Raum des Komponisten und des Virtuosen, die Hörer sind zu Gast und haben sich dementsprechend zu verhalten. Im öffentlichen Raum ist das Verhältnis umgekehrt: Hier ist der Künstler zu Gast im Raum der Öffentlichkeit. Sobald akustische Kunst im öffentlichen Raum in den Vordergrund gerückt wird, sobald die Benutzer des Raumes ihr nicht ausweichen können, wirkt sie, statt ein Angebot darzustellen, schnell belehrend und aufdringlich.

unterstützung von raumfunktionen Wie Neuhaus in seinen frühen Werken unterstreicht auch der in Berlin lebende kanadische Klangkünstler Robin Minard soziale Verantwortung als Antrieb für die Arbeit im öffentlichen Raum: »Installationen in öffentlichen Räumen zu machen, ist für mich auch eine gesellschaftliche Aussage. [...] Ich habe mir vor zehn oder elf Jahren gesagt, daß ich als Komponist auch für das tägliche Klangleben die Verantwortung übernehmen muß. Wenn ich das nicht mache, tun es nur die Leute von Muzak und von der Industrie.«¹⁰ Minard gibt Räumen durch seine Installationen leise, zusätzliche Klangcharakteristika, will dabei aber die Nutzer in dem jeweiligen Raum so leben lassen, wie sie es gewohnt sind. Weniger zu irritieren als dem Raum eine ›Klangnatur‹ zu geben, ist sein Ziel. Das kann durch eine unauffällige klangliche Einfärbung geschehen; seine Arbeit kann aber auch einen stärkeren Erlebnischarakter haben, indem sie den Raum durch Klangbewegungen artikuliert, seine Gestalt betont oder auch kontrapunktiert.

Sein Konzept der Unterstützung von Raumfunktionen verfolgt Minard auch an Orten, an denen ein Klangprojekt auf den ersten Blick unmöglich erscheint, weil dort absolute Ruhe als oberstes Gebot herrscht. **Klangstille** (1995) installierte Minard im Lesesaal der Mathematischen Fachbibliothek der Technischen Universität Berlin mit der Absicht, »... **Stille durch Klang zu erzeugen und damit eine Harmonie zwischen dem Werk und diesem Ort zu bilden**«¹¹. Das Konzept der leisen, mit dem Lichteinfall geringfügig variierenden hohen Zirpklänge ging auf: Die Bibliotheksbenutzer äußerten sich überwiegend positiv über die Installation und sprachen davon, daß sich ihre Konzentrationsfähigkeit durch den akustischen Eingriff verbessert hätte. Minards Konzept der »Musik für den öffentlichen Raum«¹² erfüllte hier über ihren autonomen ästhetischen Wert hinaus einen unmittelbar alltagsbezogenen Zweck, wurde genutzt, wurde im Gebrauch rezipiert.

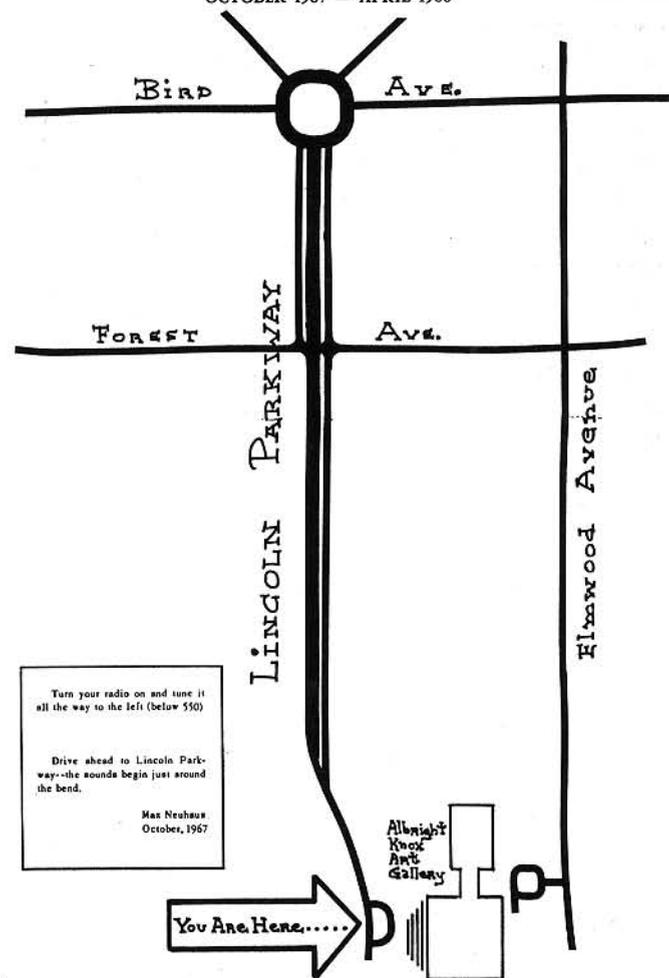
Gebrauch von Kunst oder Musik, das ist jener Teil der Kunstrezeption, der nicht auf das Freilegen einer abstrakten Struktur im Kunstwerk hinarbeitet, sondern daran orientiert ist, wie der Nutzer letztendlich mit der Kunst umgeht, wie sie als Teil alltäglicher Handlungen wahrgenommen, angeeignet und in das Lebensbild des einzelnen integriert wird.



State University of New York at Buffalo
Music Department
presents

DRIVE - IN MUSIC

OCTOBER 1967 — APRIL 1968



2

- 1 Der Lincoln Parkway in Buffalo im Bundesstaat New York, Blick nach Norden, 1996; der Umstand, daß die Bewohner von Buffalo sich vornehmlich im Auto durch ihre Stadt bewegen, ließ Neuhaus seine erste Klanginstallation zum Hören via Autoradio gestalten
- 2 Aushang zu Drive-in Music, 1967; auf einer Strecke von knapp 600 Metern entlang des Lincoln Parkway installierte Max Neuhaus in den Bäumen 20 leistungsschwache Radiosender mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Klängen, so daß sieben überlappende Zonen verschiedener Klangkomponenten entstanden. Die Klänge wurden in selbstgebauten Generatoren vor Ort synthetisiert und veränderten sich in Abhängigkeit von Umwelteinflüssen



3 Robin Minard, Klangstille, 1995, Klanginstallation mit 400 Hochfrequenz-Piezolautsprechern im Lesesaal der Mathematischen Fachbibliothek der Technischen Universität Berlin; links am Fenster ein kleiner Teil der »wuchernden« Klangquellen

- 1 Bei insgesamt 15 dieser »sound walks« (dt. in etwa: »Hörspaziergänge«) zwischen 1966 und 1976 stempelte Neuhaus den Teilnehmern das Wort »Listen« (dt.: »Höre«) auf die Hand und lief mit ihnen daraufhin durch unterschiedliche Geräuschfelder des jeweiligen Ortes.
- 2 Max Neuhaus, »Program Notes«, York University, Toronto 1974; zitiert nach Neuhaus, inscription – sound works volume I, Ostfildern 1994, S. 34.
- 3 Drive-in Music war Teil des genreübergreifenden Kunstprojekts »In City, Buffalo, 1967«, organisiert von Maryanne Amacher, die gerade fünf Monate zuvor mit CityLinks WBFO Buffalo 1967 ihre Karriere als Klangkünstlerin begonnen hatte. Die Veranstaltungen von »In City, Buffalo, 1967« – vom elektroakustischen Konzert bis zur Straßenbemalung in einer gemeinsamen Aktion von Amacher und Neuhaus – fanden alle an öffentlichen Orten statt und beinhalteten u. a. auch ein Klang-Environment von Amacher mit dem Titel Continuous Service, zu hören im Foyer einer Bank.
- 4 Tom Johnson, The Voice of New Music – New York City 1972-1982, Het Apollohuis Eindhoven, Eindhoven 1989, S. 121.
- 5 Max Neuhaus, »Program Notes«, a. a. O. (Anm. 2).
- 6 A.J. Greimas, »Sémiotique et sciences sociales«, Paris, 1976; zitiert nach Shuhei Hosokawa, »Der Walkman-Effekt« in Aisthesis, Leipzig 1990, S. 229-251, hier S. 239.
- 7 Charles W. Morris, Zeichen, Wert, Ästhetik, Frankfurt a. M. 1975, S. 126.
- 8 Imke Wedemeyer, Dissertation zum Thema Klanginstallation (in Vorbereitung), Universität Bremen, Veröffentlichung 1997.
- 9 Bei der Installation handelte es sich um Musik für Räume, eingerichtet 1993 am Bodendenkmal Wallburg Haskenau, einem Waldstück in der Nähe von Münster.
- 10 Robin Minard im Interview mit dem Autor, Januar 1995. Muzak ist der Firmenname des weltweit größten Anbieters von Hintergrundmusik und gleichzeitig Synonym für diesen »Musikstil«.
- 11 Robin Minard im Programmblatt zu Klangstille, November 1995.
- 12 Vgl. Robin Minard, Klangwelten – Musik für den öffentlichen Raum, Akademie der Künste, Berlin 1993.

aufwertung des »unraums« Mit Kunst im öffentlichen Raum wird die Forderung nach einer aktiven Gestaltung und damit Verbesserung dieses Lebensbereichs gestellt. Gerade jene öffentlichen Räume, die eher durchquert als genutzt werden, weisen ein Defizit an Inhalten auf. Qualität im Sinne von ästhetischen und intellektuellen Werten, die für den einzelnen bedeutsam wären, ist hier rar, weil die Gestaltung von Straßen und eines Großteils der städtischen Architektur primär von wirtschaftlicher Funktionalität bestimmt wird. Bereits in den 60er Jahren konstatierte R. Murray Schafer dieses Gestaltungsdefizit insbesondere für die klangliche Erscheinung der Städte. Der täglich durchquerte öffentliche Raum hat seine Funktion als zum privaten und beruflichen Bereich alternativer Kommunikationsraum weitgehend eingebüßt. Der öffentliche Raum ist totes Terrain.

Klangkunst kann in diesem »Unraum« ästhetische Gestaltung sein. Auf einer analytischen Ebene zeigt sich, daß sie vom System, vom Funktionsprinzip her eine Analogie zum öffentlichen Raum selbst darstellt. Mit der von ihrer Kommunikationsform ermöglichten Selbstbestimmung der Benutzer verkörpert die Klanginstallation nämlich ein Idealbild des Ortes ihrer Präsentation: der öffentliche Raum als offener Kommunikationsraum. Der durchschnittliche Passant, ohne Beziehung zu den fremden Menschen ringsum, gerät in eine unscheinbare und gerade deswegen so überraschende Erweiterung des gewohnten Umfeldes. Es entsteht Verblüffung, die bis dahin verschlossene Mimik weicht einer aufmerksamen menschlichen Regung, und was nun zwischen ihm und den anderen Anwesenden entstehen kann, ist – Kontakt. Die vielbeklagte Anonymität und Bedeutungslosigkeit des öffentlichen Raums können einem Moment menschlicher Nähe Platz machen; die fremden Leute und auch der Ort des Geschehens erhalten Bedeutung. Dieser Aspekt ist es, der die Klanginstallation zu einer Art Gebrauchskunst machen kann, als die sie aber nur im öffentlichen Raum funktioniert.

mediärer raum als öffentlicher raum Ganz anders muß gedacht werden, wenn auch der mediäre Raum als öffentlicher Raum verstanden wird. Während Fernsehen und Radio mit ihrem Prinzip der Informationsübertragung One-Way-Medien darstellen, bietet etwa das Internet Möglichkeiten einer wechselseitigen Kommunikation und damit auch einer Einflußnahme auf beliebige akustische Systeme – die sich z. B. als Heim-Klanginstallation unter der Kontrolle vieler vernetzter Benutzer gestalten ließen.

Der Computer am Internet bietet nicht nur ein Wiedergabesystem, wie es bei TV und Radio der Fall ist, sondern eine unbegrenzte Gestaltungswerkstatt, mit der sowohl konkrete Klänge als auch die Werkzeuge zu ihrer Bearbeitung und Herstellung, zur Komposition und sonstigen Steuerung ausgetauscht werden können: nach Anleitung dessen, der sie zur Verfügung gestellt hat, nach dem Konzept eines reinen Benutzers oder auch nach einem mehr oder weniger zufällig aufgebauten System von Teilnehmern.

Interessant an dieser Vorstellung einer »Net Installation« ist die Komplexität der die Gestaltung und Rezeption bestimmenden Kommunikation. Im Informationsaustausch des Internet entsteht durch die Gleichwertigkeit der Kommunikationspartner und die netzartige Struktur ein öffentlicher Raum par excellence. Ob dieser nun so langweilig wie jener vor der realen Haustür, noch viel öder oder vielleicht zu einem »Ort« neuartiger Formen der Kunstproduktion wird, hängt von jenen ab, die ihn bauen werden.

klangeraum und klanginstallation

volker straebel

klang im raum In seiner umfassenden Bestandsaufnahme des Einflusses zeitgenössischer technischer Entwicklungen auf die Musik **Toward A New Music. Music and Electricity** beschrieb Carlos Chavez 1937 Funktion und Wirkung des damals bereits fünfzig Jahre alten Phonographen zusammen mit Selbstspielklavieren unter der Überschrift ›Elektrische Instrumente zur musikalischen Reproduktion‹.¹ Zu selbstverständlich war noch die Vorstellung, daß ein Musik hervorbringendes Gerät eben ein Instrument sei. Andererseits verwies er bereits auf die »allgemeine Verbreitung von Musik im geographischen wie historischen Sinne, die nur durch den Phonographen erreicht«² werden könne. Mittels Tonträgern sei die Volksmusik fremder Kontinente ebenso leicht zugänglich zu machen, wie Einwohner kleinerer Städte nicht länger auf Sinfoniekonzerte verzichten müßten oder das Spiel bedeutender Interpreten für die Nachwelt konserviert werden könne.

In den 30er Jahren vollzog sich also eine Umdeutung der Schallreproduktion vom Instrument zum Medium. Der Hörer erlebt nicht mehr das Entstehen des Klangs in räumlicher und zeitlicher Gegenwart, wie dies in gewisser Weise bei mechanischen Musikinstrumenten noch der Fall ist, sondern versteht das Abspielen der Schallplatte (dem Betrachten eines Photos vergleichbar) als Verweis auf ein vergangenes Geschehen. So wurde die unverborgene Künstlichkeit des Wiedergabegerätes, dessen technische Beschränkung zu besonderen, ›mediengerechten‹ Arrangements und Kompositionen geführt hatte³, ersetzt durch die Illusion, einem Konzert beizuwohnen. Mit diesem ›Transportieren von Klängen‹ entwirft das Medium seine eigene Realität.⁴ Es entsteht eine Musik ohne Ort.

Beispiel solcher medialen Illusion ist die am 27. April 1933 von Leopold Stokowski als Tonmeister geleitete Drahtübertragung eines Konzertes des Philadelphia Orchestra nach Washington.⁵ Das Publikum saß dort in der Constitution Hall einer leeren Bühne mit verborgenen Lautsprechern gegenüber, hörte aber das Orchester »mit gleicher Lebendigkeit und Qualität, als säße es direkt vor ihm«⁶. Die zeitgenössischen Autoren beschrieben bei diesem Experiment, dessen Qualität diejenige von Radioübertragungen weit übertraf, allerdings nur die Trennung des Klangs von den Interpreten. Keine Beachtung fand hingegen, daß jede Tonwiedergabe einen »imaginären akustischen Raum«⁷ erzeugt, hier die Abbildung des Aufnahmeortes hinein in den Wiedergaberaum, den realen akustischen Raum des Hörers.⁸

Keinen solchen zu transportierenden Aufnahmeort schließlich kennt die im Medium selbst erzeugte elektroakustische Musik. Etabliert sie einen imaginären akustischen Raum, so ist dieser stets künstlich. Damit wird er allerdings auch, wie von Karlheinz Stockhausen in seinem **Gesang der Jünglinge** für vier um das Publikum herum platzierte Lautsprecher⁹ 1956 erstmals durchgeführt, zum Gegenstand der Komposition: »**Ich [habe] versucht, die Schallrichtung und Bewegung der Klänge im Raum zu gestalten und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis zu erschließen. [...]** Von welcher Seite, mit wievielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden: das alles ist für das Verständnis dieses Werkes maßgeblich.«¹⁰

Wenn solche Klangbewegungen jedoch über eine größere Anzahl von im Raum verteilten Lautsprechern wiedergegeben werden, fällt der künstliche, imaginäre wieder mit dem realen akustischen Raum zusammen. Die neun Lautsprecher von Karen Frimkess Wolffs Klanginstallation **The Keeper** aus

dem Jahre 1977 etwa¹¹ etablieren nicht mehr einen künstlichen Raum, sondern sind Teile der räumlichen Installation, die in festgelegter Abfolge synthetisch erzeugte Sirenenklänge wiedergeben. In der von der musikalischen Komposition sich lösenden Klanginstallation werden die Lautsprecher so wieder Instrumente, sie geben den elektronischen Klängen einen Ort im realen, vom Hörer frei begehbaren Raum.

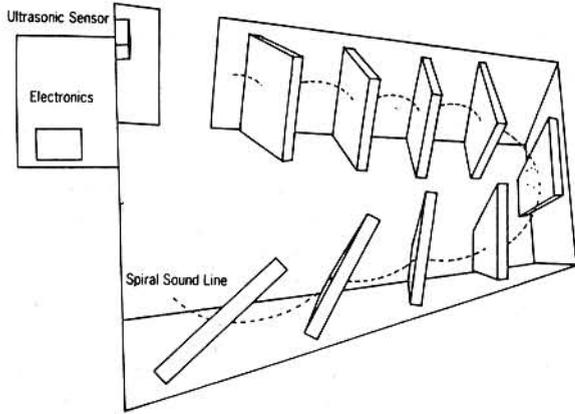
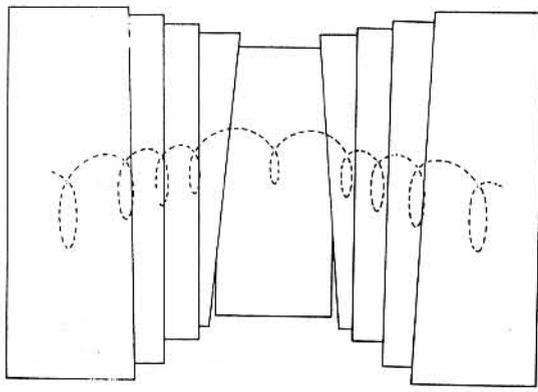
klanginstallationen zwischen performance und skulptur

Als in den 50er Jahren der Begriff von Plastik sich weitete hin zur »Möglichkeit, sich darin zu bewegen« (Joseph Beuys) und man den Ausstellungsraum nicht mehr nur als neutralen Behälter für Kunstwerke, sondern deren Anordnung selbst als künstlerisches Ganzes zu verstehen begann,¹² wurden die Grundlagen geschaffen für die Möglichkeit einer Klangkunst, die ihren Gegenstand weniger in der zeitlichen als räumlichen Organisation von Klängen sucht. »**Traditionellerweise haben Komponisten die Elemente ihrer Komposition in der Zeit platziert. Eine Idee, an der ich interessiert bin, ist sie stattdessen im Raum anzuordnen und es dem Hörer zu überlassen, sie in seiner eigenen Zeit zu platzieren**«¹³, formulierte 1974 Max Neuhaus, dessen **Drive-in Music** von 1967-68 als erste Klanginstallation überhaupt gilt. In der Folgezeit verfestigte sich der Begriff der Klanginstallation immer mehr auf solche idealtypischen Arbeiten¹⁴, wobei die fließenden Übergänge zu anderen Kunstformen aus dem Bewußtsein zu verschwinden drohen. Um dem entgegenzuwirken, soll hier die Klanginstallation ex negativo, von ihren Grenzen her, beschrieben werden.

Aus rein musikalischen Überlegungen heraus hatte Karlheinz Stockhausen 1960 die ›permanente‹ Aufführung oder Lautsprecherwiedergabe von Kompositionen, die der »Momentform« gehorchen, angeregt, »ganz gleich ob jemand zuhört oder nicht: die Hörer können kommen oder gehen, wenn es sie danach verlangt und wann sie wollen«¹⁵. Diese Werke verzichteten auf eine musikalische Entwicklung mit Höhepunkten und Finalwirkungen, und zwingen so dem Hörer nicht mehr ihre Zeit auf. Die ihnen angemessene Rezeptionshaltung ist derjenigen von bildender Kunst ähnlich, bei der »die Dauer der Betrachtung nicht vom Bild oder von der Skulptur bemessen wird wie bei einem Musikstück, sondern dem Betrachter freisteht«¹⁶.

Den Übergang von solchen potentiell unendlichen Aufführungen hin zur Klanginstallation hat La Monte Young mit seinem **Dream House** vollzogen. Seit 1969 verwendete er diesen Titel für Konzerte, die in einem Klang- und Licht-Environment stattfanden und über eine sehr lange Zeitspanne andauerten. Pläne, für das **Dream House** ein Gebäude einzurichten, in dem Musiker leben und permanent spielen sollten, scheiterten an den Kosten. Es wären etwa 80 Musiker nötig gewesen, um ein solches ›ewiges‹ Konzert aufrechtzuerhalten. Daher entwickelte Young zusammen mit Marian Zazeela schließlich das Konzept einer Klanginstallation mit elektronischen Klängen, »to keep the Dream House running«¹⁷.

Solcher Annäherung der Musik an die bildende Kunst in der Klanginstallation steht mit der Integration auditiver Elemente in die Skulptur die umgekehrte Bewegung gegenüber. Zu Beginn der 50er Jahre hatte unter anderem Allan Kaprow immer mehr Fundstücke in seine Gemälde integriert. Diese ›action-collages‹ wurden immer größer und raumgreifender. Einige Teile »**ragten weiter und weiter von der Wand weg in den Raum hinein und beinhalten mehr und mehr hörbare Elemente: Klänge von Türsummern, Glocken,**



1



Spielzeuge, etc.¹⁸. Seine nächste Ausstellung verwandelte die Galerieräume in ein Environment, in dem »jede Stunde fünf im Raum verteilte Tonbandmaschinen für etwa 15 Minuten elektronische Klänge spielten, die [er] komponiert hatte«¹⁹.

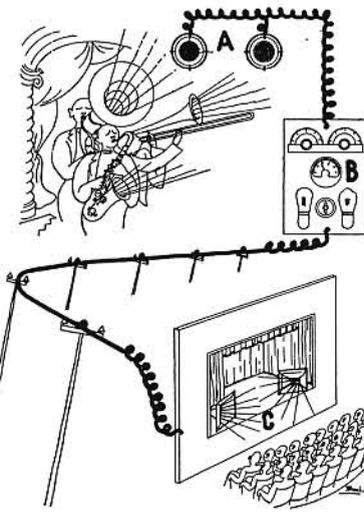
Kaprows Beschreibung des klanglichen Anteils seines Environments läßt sich bereits auf spätere Klanginstallationen übertragen. Auch er komponiert nicht Musik, sondern Klänge, die, statt live erzeugt zu werden, aus Lautsprechern erklingen. Es gibt keinen Aufführenden, der die Tonbandgeräte bedient, und sollte man das Ein- und Ausschalten doch beobachten können, so ist dies zumindest nicht von Bedeutung, hätte keinen Performance-Charakter. Außerdem sind die Wiedergabegeräte im Raum verteilt, und der Besucher ist frei, sich zwischen ihnen zu bewegen. Er mag so lange in dem Environment verweilen, wie es die Öffnungszeiten der Galerie zulassen.

Doch war dies für Kaprow nur eine Zwischenstufe: **»Ich sah sofort, daß jeder Besucher des Environments ein Teil dessen war. [...] Und so gab ich ihm Beschäftigungen, wie etwas zu bewegen, Schalter zu benutzen – nur wenige Dinge. Besonders zwischen 1957 und 1958 führte dies zu einer mehr [partiturhaft] festgelegten Verantwortung für diesen Besucher. Ich bot ihm mehr und mehr zu tun an, bis sich daraus das Happening entwickelte.«**²⁰

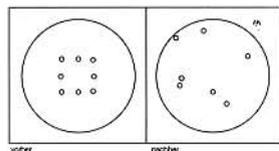
Die interaktive Installation vermittelt somit formal wie historisch zwischen Environment, Klanginstallation und Happening²¹. Am Schnittpunkt dieser drei Sparten stehen Arbeiten wie Jens Brands **Tisch** für Resopaltisch, Hartfaserplatte, fünf Baßlautsprecher, fünf Glasgläser, Elektronik und Performer von 1994.²² Die Aufgabe des Performers beschränkt sich hier auf das Ein- und Ausschalten eines Klangtisches, dessen geölte Tischplatte mittels tiefer Frequenzen zum Schwingen gebracht wird. Durch die Vibration bewegen sich auf dem Tisch stehende Gläser, stoßen klirrend aneinander und erreichen schließlich den Rand der Tischplatte, von der sie herunterzufallen drohen. Die Aufführung endet, wenn ein Zuschauer eingreift und ein Glas auf den Tisch schiebt, um es vor dem Zerbrecen zu bewahren, oder ein Glas auf dem Boden aufschlägt.

Obwohl der Performance-Charakter dieses Stückes minimal ist, handelt es sich bei seiner Umsetzung stets um »Aufführungen« von etwa 40 Minuten Dauer. Der Besucher bestimmt das Geschehen, wenn er auch nicht in der gewohnten Weise zeitlich oder räumlich ordnend eingreift. Die Interaktion ist möglich, sie ist aber nicht nötig, damit überhaupt etwas geschieht, und der Zuschauer wird auch nicht zu ihr aufgefordert. Trotzdem endet die »Performance« immer seinetwegen: weil er eingegriffen oder weil er sich der Verantwortung entzogen hat. Wegen der äußerst langsamen Bewegung der Gläser dominiert der tiefe Klang, der jedoch nicht zu lokalisieren ist.²³ So sperrt sich das Stück gegen jede Kategorisierung.

Die idealtypische Klanginstallation kennt keinen Aufführenden. Die Arbeit des Künstlers beschränkt sich hier auf den Aufbau der Installation. Doch auch in



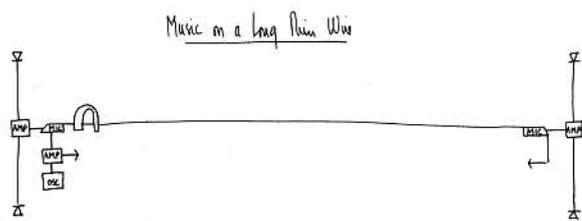
"Tisch"
für Tisch, Hartfaserplatte, 5 Basslautsprecher, 5 Gläser, Computer & Performer, (1994)



Ein runder, weißer Tisch (110 cm im Durchmesser) und 8 im Quadrat (30 x 30 cm) angeordnete Gläser.
Die Tischplatte ist eingölt. In einem der Tischbeine verschwindet ein dicker Kabel.
Der Performer schaltet eine Klangquelle ein. Er über das Kabel mit dem Tisch verbunden ist, auf dem Tisch entlagt ein kaum hörbar tiefer Schwingen. Die Tischplatte und die Gläser vibrieren.
Sehr langsam verschieben sich die Gläser in Richtung Tischrand,
abund zu stößen sie auf dem Weg aneinander und klirren eine Weile.
Nach 30 bis 40 Minuten erreicht ein Glas den Tischrand.
Durch das Glas auf den Boden kann es sich nach ca. 10 Minuten und mehr über dem Abgrund halten.
Weil es nicht zurückgeschoben wird es herunter und zerbricht, wird es zurückgeschoben beendet der Performer die Aufführung
(unter der lediglich lose aufgelegten Tischplatte befindet sich 5 Basslautsprecher)

original: 1994 by Jens Brand

2/3



Music on a Long Thin Wire

Behind a long metal wire (the music wire or equivalent) across a performance space. After both ends to the top edges of the tops of tables or other furniture platforms and fixtures. Head with clamps, holding together one phrasing of the music-making device. Next fill ends of the wire to the supports of the amplifier, forming a resonant coupling loop. Instant wood, metal, or other resonant bridges under the wire at both ends. Set a long magnet clamp on the table at one end, effect the height of the wire so that it passes directly between the poles of the magnet. Attach microphones to the bridges and route them through amplifiers to loudspeakers.

Keep the wire with a some wire oscillate, causing it to vibrate from the interaction between the current in the wire and the magnetic field across it, in ways determined by the frequency and amplitude of the driving signal and the length, size, weight and tension of the wire.

Pick up the sounds of the vibrating wire with the microphones on the resonant bridges and amplify them in stereo returning through the loudspeakers.

Adjust the wire so that the modes of vibration are visible to viewers.

4

Alvin Lucier

- 1 Karen Frimkess Wolff, **The Keeper, Diagramme, Tinte auf Papier, 1977**
- 2 **Wired Transmission of Music – A. microphones; B. amplifier; C. loudspeaker; aus: Carlos Chavez, Toward A New Music. Music and Electricity, 1937**
- 3 **Jens Brand, Tisch, Partitur, 1994**
- 4 **Alvin Lucier, Music on a Long Thin Wire, Partitur, 1977**

dieser Hinsicht ist die Grenze zwischen Klanginstallation und Performance fließend. Schließlich sind Arbeiten denkbar, die in beiden Sparten realisiert werden können, wie Alvin Lucier einmal betonte: »**Mein Problem ist zu entscheiden, welche Werke installiert und welche aufgeführt werden sollten.**«²⁴ Als Beispiel mag seine **Music on a Long Thin Wire** für Tongenerator und elektronisches Monochord von 1977 dienen, deren gespannten Draht er zunächst – der heute veröffentlichten Partitur gemäß – zusammen mit verschiedenen Improvisatoren in Konzerten zum Schwingen brachte. Erst später richtete Lucier dieses Stück als Klanginstallation ein. Auch ohne künstliche Einwirkung verändert sich die Spannung des Drahtes immer wieder geringfügig, was zu äußerst langsamen klanglichen Veränderungen führt.²⁵

Der lange, durch den Raum gespannte Draht markiert außerdem den Übergang zwischen Klanginstallation und Klangskulptur. Lucier betont ausdrücklich den visuellen Aspekt, wenn er den Draht so beleuchtet, daß »seine Schwingungsweisen für den Betrachter sichtbar werden«²⁶. Damit wird die Herkunft der Klänge transparent, der Draht wird als Instrument vorgestellt. Wie eine Plastik kann die Anordnung an verschiedenen Orten aufgebaut werden, ein enger Raumbezug wie bei der Klanginstallation existiert nicht.

Daß Bill Fontana den Begriff Klangskulptur auch für Klanginstallationen gebraucht, zeugt erneut von der Schwierigkeit, die Klangkunst präzise in Sparten zu differenzieren. »Klangskulptur« betont die Körperhaftigkeit von Klängen, ihre skulpturale Eigenschaft »Raum zu besetzen«²⁷. Wiederkehrendes Konzept von Fontanas Arbeiten ist dann auch die Übertragung von Umweltklängen an einen anderen Ort, etwa von der Brooklyn Bridge zum Vorplatz des World Trade Center in New York (**Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge**, 1983). Die so entstehende »Konfrontation zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren«²⁸ führt beim Rezipienten nach anfänglicher Irritation unweigerlich zur Imagination des unsichtbaren, nur akustisch vermittelten Raumes.

Während sich Fontana beim Erzeugen eines imaginären akustischen Raumes übertragener realer Klänge bedient und durch deren Wiedererkennbarkeit akustische Räume assoziativ visualisierbar macht, etabliert Martin Supper in **Stehende Wellen** (1986)²⁹ eine reale akustische Geographie. Angeregt von La Monte Youngs Klang-Environments mit Sinustönen, nutzt Supper in seiner immer wieder modifizierten Installation das Phänomen der stehenden Wellen. Dabei wird von einem in die Wand eingelassenen Lautsprecher eine Sinusschwingung gegen die genau parallel gegenüberliegende Wand des Raumes abgestrahlt, wobei die Entfernung zwischen den Wänden ein ganzzahliges Vielfaches der Wellenlänge beträgt. So entsteht eine Totalreflexion, und es bilden sich feste Wellenberge und -täler aus. Geht der Besucher nun durch den Raum, hört er an den Wellenbergen den Sinuston am deutlichsten, während dessen Lautstärke auf dem Weg zum Wellental hin abnimmt, wo er ganz verschwindet.

Hier heben sich nun die eingangs erörterten Konzeptionen des akustischen Raumes in elektroakustischer Musik und Klanginstallation dialektisch auf. Die entstehende Klang-Geographie ist weder Produkt einer realen Bewegung von Klängen (Bewegung zwischen im Raum installierten Lautsprechern), noch wird sie aufgespannt in einem künstlichen imaginären Raum (Illusion von Bewegung in Stereo- oder Quadrophonie), sondern sie ist »plastisches« Resultat des Zusammenspiels einfachster Raum- und Toneigenschaften. Der Raum selbst wird Instrument.

- 1 Carlos Chavez, **Toward A New Music. Music and Electricity**, aus dem Spanischen übersetzt von Herbert Weinstock, New York 1937, Reprint New York 1975. Alle Übersetzungen aus dem Englischen vom Autor.
- 2 Ebenda, S. 77.
- 3 Vgl. Charles Weyl, »The Orchestra On The Air« in **Modern Music** 8, 1930, 3, S. 20-24.
- 4 Vgl. Max Bruinsma, »Notes of a Listener« [1985] in **Sound by Artists**, hrsg. v. Dan Lander und Micah Lexier, Toronto 1990, S. 89-96, hier S. 89.
- 5 Leopold Stokowski, »New Vistas in Radio« in **Atlantic Monthly** 155, 1935, 1, S. 1-16, hier S. 7.
- 6 Chavez, a. a. O., S. 86.
- 7 Gerald Bennet, »Imaginäre Räume« in **Musik und Raum**, hrsg. v. Thüning Bräm, Basel 1986, S. 91-94, hier S. 92.
- 8 Auf Seiten der Ingenieure war man sich dieses Phänomens schon früh bewußt. Vgl. etwa Robert M. Morris und George M. Nixon, »NBC Studio Design« in **Journal of the Acoustical Society of America** 8, 1936, S. 81 ff.
- 9 Ursprünglich war ein fünfter Lautsprecher an der Saaldecke vorgesehen.
- 10 Karlheinz Stockhausen, »Musik im Raum« [1958] in ders., **Texte**, Bd. 1, Köln 1963, S. 152-175, hier S. 153.
- 11 Karen F. Wolff, »Drawing with Sound« in **Leonardo**, 24, 1991, 1, S. 23 ff., hier S. 25.
- 12 Armin Zweite, »Prozesse entlassen Strukturen, die keine sind. Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von Joseph Beuys« in **Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte**, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, Bd. 1, hrsg. v. Heiner Bastian, München 1988, S. 69 ff., hier S. 69.
- 13 Max Neuhaus, »Program Notes« [York University Toronto, 1975] in ders., **Sound Works**, Ostfildern 1994, Bd. 1, S. 34.
- 14 Diese Definition hat Golo Föllmer in seiner Studie **Klanginstallation und öffentlicher Raum**, Magisterarbeit TU Berlin, 1995, S. VII-X, rekonstruiert.
- 15 Karlheinz Stockhausen, »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Ausführungsdauer, Werkdauer und Moment« [1960] in ders., a. a. O., S. 189-210, hier S. 205.
- 16 Ebenda, S. 192.
- 17 William Duckworth, »Conversation with La Monte Young und Marian Zazeela« in ders., **Talking Music. Conversations**, New York 1995, S. 209-265, hier S. 253-255.
- 18 Allan Kaprow, »A Statement« in **Happenings. An illustrated Anthology**, hrsg. v. Michael Kirby, New York 1965, S. 44-52, hier S. 45.
- 19 Ebenda, S. 46.
- 20 Ebenda.
- 21 Einer Begriffsregelung von Richard Kostelanetz folgend, unterscheidet sich **Happening** von **Performance** dadurch, daß die Aktionen im ersteren Fall nicht festgelegt sind. Der Besucher kann an ihm teilhaben, es wird ihm nicht etwas vorgeführt. Vgl. Richard Kostelanetz, **The Theatre of Mixed Means**, New York 1968, S. 7.
- 22 Die Erweiterung um einen Computer der Fassung von 1994-95 bleibt hier unberücksichtigt.
- 23 Tiefe Klänge lassen sich nur sehr schwer orten, und die Lautsprecher sind in diesem Aufbau für den Betrachter nicht sichtbar.
- 24 Alvin Lucier, »There are all these things happening. Thoughts on installations« [1994] in ders., **Reflections. Interviews, Scores, Writings**, hrsg. v. Gisela Grone-meyer und Reinhard Oelschlägel, Köln 1995, S. 520-535, hier S. 520.
- 25 Ebenda, S. 524-528.
- 26 Alvin Lucier, **Music on a Long Thin Wire**, 1977, Verbalpartitur, letzter Satz.
- 27 Bill Fontana, »The Relocation of Ambient Sound« in **Daidalos** 17, Sept. 1985, S. 104-107, hier S. 104.
- 28 Golo Föllmer, »Interview mit Bill Fontana am 18.3.95 in Paris« in ders., a. a. O., S. 90-96, hier S. 90.
- 29 Erstmals installiert unter dem Titel **Kymatochoros** (vgl. Burghard Engel, **Licht**, und Martin Supper, **Klang**, »Kymatochoros« in **Lichtjahre**, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien 1986, S. 428-429), seit 1989 als **Stehende Wellen** (vgl. »Irton«, Katalog, hrsg. von der Berliner Gesellschaft für Neue Musik 1994, S. 19-25).

wasser und die auflösung des mediums

douglas kahn

new york um die jahrhundertmitte 1952, ungefähr ein Jahr nachdem Jackson Pollock aufgehört hatte zu tropfen, begann John Cage zu gießen. In den 41 »events« von **Water Music** – Cages erstes Stück, mit dem er sich »dem Theater zu- und von der Musik abwandte«¹ – kam auch eine Entenpfeife zur Verwendung, die in eine Wasserschüssel geblasen wurde, sowie zwei Behälter zum Aufnehmen und Gießen von Wasser. Historisch betrachtet setzte dies eine Entwicklung der Avantgarde fort, die mit Luigi Russolos **Geräuschkunst** begonnen hatte, in der außermusikalische Klänge als Mittel zur Erneuerung der westlichen Kunstmusik dienten.² Cage hatte außerdem »irgendwoher die Vorstellung bekommen, daß die Welt aus Wasser, Erde, Feuer usw. zusammengesetzt ist, und hielt es für nützlich, sich auf das Wasser zu konzentrieren«³. Er fertigte dann »eine Liste von Dingen an, die Wasser beinhalten und theaterwirksam sein würden ... unterwarf alles dem Zufall und setzte es zusammen«⁴. Ein einfacher Vorgang: Water Music führte unwiderruflich den Gebrauch realer Wassergeräusche – Wasser wird nicht tonmalerisch von Musikinstrumenten nachgeahmt – in die westliche Kunstmusik ein. Diese war, im Gegensatz zu vielen anderen Musikkulturen der Welt, ganz besonders ausgetrocknet und nur langsam wieder zu bewässern. Und was noch wichtiger war: das alles stand stellvertretend für ein umfassenderes Zusammentreffen von Klang, Aufführung und Wasser/Flüssigkeit in der Kunst der 50er Jahre, das seinerseits von der Auflösung der klar bestimmten Grenzen des Objekts und dem Zusammenbruch disziplinärer Zwänge begleitet war.

Die nächste Künstlergeneration – lärmend, feucht und voller Tatendrang – hatte den Hintergrund verschiedener Disziplinen und Medien, arbeitete in Zwischenräumen und innerhalb manch weiterer Verbindungen. Viele der Künstler waren sehr interessiert an Cages Ideen, besonders diejenigen, die sich mit Happenings und Fluxus beschäftigten. Sowohl Allan Kaprow als auch George Brecht entwickelten ihre Ideen von Happenings bzw. Fluxus-Events, als sie in den späten 50er Jahren Cages Klasse für »Experimentelle Komposition« an der New School for Social Research in New York besuchten. Dort wurden Performances schriftlich aufgezeichnet, um sie im Klassenraum selbst stattfinden zu lassen, wobei sogar die Fliesen des Fußbodens ein korrespondierendes graphisches Element zu den notierten Aktionen bereitstellen konnten. Solche austauschbaren Quadrate spielten in Cages eigenen Werken eine entscheidende Rolle: In seiner Komposition **Sixteen Dances** (1950) benutzte er große Tabellen zur Erstellung der Partitur (die später als ein theatralisches Moment in Water Music wieder erscheinen sollten); diese machten Cage erstmals auf die Möglichkeiten aufmerksam, die in Zufallsoperationen sowie in der Zurücknahme auktorialer und expressiver Elemente von Kunstwerken liegen. So brachte eine Verfahrensweise, die von einem Komponisten in Zusammenarbeit mit einem Tänzer entwickelt worden war, die bildenden Künstler Kaprow und Brecht dazu, sich verstärkt notierten Performances zuzuwenden: Kaprow, indem er Performances und Objekte räumlich entwickelte; Brecht, indem er Wortpartituren auf Karten schrieb, um sie per Post an die unbestimmten Orte zu schicken, an denen das tägliche Leben der Menschen stattfindet. Außerdem schufen diese beiden bildenden Künstler neuartige Zugänge zum Klang. Auch wenn man ihre frühe Entwicklung untersucht, stellt man fest, daß, obwohl in den ausgehenden 50er Jahren entscheidende Momente im Umkreis von Cage in Erscheinung traten, viele dieser Ideen von Flüssigkeit, Performance, Zusammenbruch der Disziplinen

und Medien – und ganz besonders vom Zufall – bereits in der ersten Hälfte des Jahrzehnts neben anderen neuen Anregungen entstanden waren, nämlich in Pollocks geistigem Umfeld, wenn nicht durch Pollock selbst.

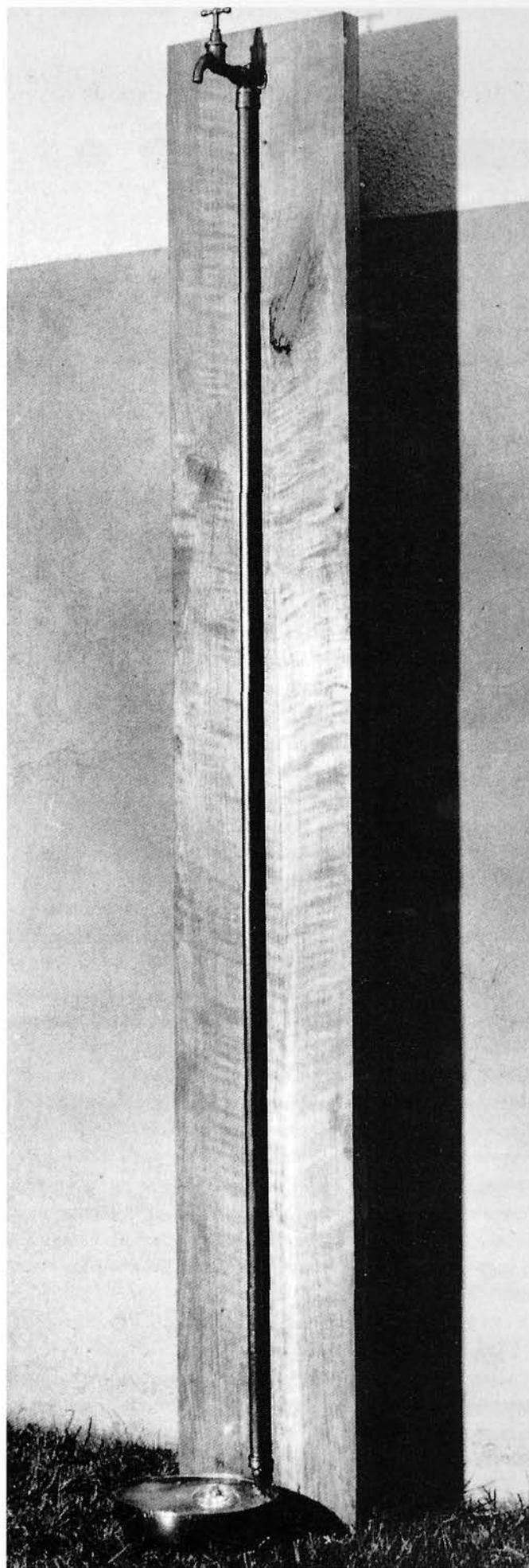
Vieles in der Pollock-Rezeption konzentrierte sich auf eine kurze Äußerung, die in der ersten und einzigen Ausgabe von **Possibilities** (Winter 1947-48) veröffentlicht worden war. Die Überlegungen kreisten um die Bedeutung von zwei »in«. Das erste erschien im Zusammenhang eines Vergleichs, den er zwischen seiner eigenen Art, auf dem Fußboden zu malen, und den Sandmalereien amerikanischer Eingeborener zog: »**Auf dem Fußboden ist es mir bequemer. Ich fühle mich näher, mehr als Teil des Gemäldes, ich kann ja auf diese Weise um es herumgehen, von allen vier Seiten arbeiten und buchstäblich im Gemälde sein.**« Das zweite hatte stärker psychologische Bedeutung: »Wenn ich drin bin, bin ich mir nicht bewußt, was ich tue.«⁵ Cage, dessen Geringschätzung Pollocks wohlbekannt war, antwortete auf Umwegen (und ohne Namen zu nennen) in seinem Artikel **Forerunners of Modern Music** (1949). Für ihn lege etwa die »Dinghaftigkeit einer Arbeit« (etwa eines Gemäldes) »unüberwindliche Hindernisse in den Weg zur unmittelbaren Begeisterung«⁶. Stattdessen feierte er den »magnetischen Draht«, der für »synthetische Musik« verwendet wurde: eine Kunst, die man leicht auslöschen und verändern konnte (im Gegensatz zur »Musique concrete«, die immer noch auf Plattenspielern erstellt wurde), ein Kompromiß zwischen dem dauerhaft fixierten (und getrockneten) Charakter des Objekts (der Malerei) und der Kurzlebigkeit von Aufführungen. Cages praktische Erfahrung mit magnetischem Tonband bei der Herstellung von **Williams Mix**, einem anderen Stück aus dem Jahre 1952, ließ ihn sogar aufgezeichnete Klänge als zu sehr objektbezogen betrachten. Der Grund jedoch für Cages Kontroverse mit Pollock stand in Zusammenhang mit dem verbreitetsten Sprachbild unseres Jahrhunderts, das sich auf Wasser und Hören bezieht – musikalische Zeit als fließendes Wasser: nämlich daß die Möglichkeit der Bewegung in der Zeit nicht nur die Auflösung der Objekte mit sich bringt, sondern auch die Ausräumung der »Hindernisse auf dem Weg zur unmittelbaren Begeisterung«. Viele hätten Cage widersprochen und stattdessen darauf hingewiesen, daß die Ausführungsaspekte von Pollocks »dripping« eine tiefgreifende Destabilisierung des Objekts darstellten. Es ist wichtig, sich in Erinnerung zu rufen, daß hier Vorstellungen der Performance unangemessen auf Malerei übertragen wurden, wobei der Aufführungscharakter die Heiligkeit des Objekts bedrohte, sowie auf Musik, die ja keine Gegenstände als solche hatte und über eine entwickelte Aufführungspraxis verfügte. In diesem Sinne stellte Pollocks »dripping« eine Auseinandersetzung zwischen dem Ausführenden und dem auflösbaren Objekt dar, die die Aufmerksamkeit weg vom Gemälde als Objekt auf den Akt des Malens hin lenkte (was zudem oft mit Jazzimprovisation in Verbindung gebracht wurde). Dies kann man Cages bemerkenswertem Beitrag zur Performance gegenüberstellen: seinem berühmten Stille-Stück **4'33"**, ein weiteres Stück aus dem Jahre 1952 und sicherlich eines der einflußreichsten Kunstwerke der 50er Jahre. Bei der musikalischen Aufführung, in der Aktivität alles ist, tut der Pianist fast nichts.

Und dennoch: Genau wie das Zurücknehmen der musikalischen Klänge die Musikalisierung aller Klänge zur Folge hatte, so führte die Unterdrückung der musikalischen Aufführung schließlich zur Ausdehnung der Performance auf Theater, Konzept und Alltagsleben; beides folgte aus Cages Absicht, sich aus dem Kunstwerk zurückzuziehen, damit das Kunstwerk überall sonst sein

konnte. Somit zerstörte einerseits Pollocks ›action‹ das Objekt, während andererseits Cages theaterwirksames Denken die Bühne öffnete für die aufführungsbezogene Auseinandersetzung mit einer ganzen Reihe von Objekten. Kaprow verstand Pollocks ›in‹ hauptsächlich als ein Phänomen des Eintauchens (mit den dazugehörigen Wasser-Assoziationen): als eine Räumlichkeit, in der seine eigenen Assemblagen von den Wänden weg als Environments in den Raum gestellt wurden, und als ein psychologisches Delirium, wobei die Spuren von Pollocks eigener performativer Hingabe (bekannt geworden durch Hans Namuths Photographien und seinen Film, die Pollock beim Malen zeigen) und selbst die Größe der Gemälde dazu dienten, den Betrachter zu umfassen. **»Wenn Jackson Pollock davon sprach, im Werk zu sein, während er malte, war das insofern wahr, als er mitten in den Farbpfützen stand, die er gerade ausgegossen hatte, während andere dadurch entstanden, daß er sich herumbewegte. Mit ein bißchen Anstrengung könnte sich ein Betrachter vor dem fertigen Gemälde in den gleichen Zustand des Eintauchens einfühlen.«⁷**

Während Kaprow in Cages Klasse begonnen haben dürfte, Performances schriftlich zu fixieren, stammte sein Begriff von Performance bereits von Pollock und der Idee der Aktion, wie sie in Harold Rosenbergs berühmtem Aufsatz **The American Action Painters** von 1952 eingeführt worden war. (Rosenberg leitete seinen Begriff von ›Aktion‹ aus einer Übersetzung des deutschen Dadaisten Richard Huelsenbeck ab, die in derselben Ausgabe der **Possibilities** erschienen war wie Pollocks Äußerung.) Kaprow bemerkte: **»Meine Studien bei Cage folgten einer Richtung, die ich einige Jahre zuvor eingeschlagen hatte, als ich mit den Auswirkungen beschäftigt war, daß ›action-painting‹ – besonders von Pollock – nicht zu mehr Malerei führte, sondern zu mehr Aktion.«⁸** Das galt zu dieser Zeit gleichermaßen für zahlreiche Künstler, die entlang der Linie von ›action-painting‹ zur Performance arbeiteten wie Georges Mathieu, Yves Klein, der Wiener Aktionismus, die Gutai Gruppe und Nam June Paik mit seiner ›action music‹. Aktion löste in jeder Hinsicht die Grenzen des Objekts der Malerei auf. Als ein Ergebnis hiervon schien sich der Vorrang der Aufmerksamkeit zu verlagern: War sie einst darauf gerichtet, was an einem Gemälde abgeschlossen war, bewegte sie sich nun zeitlich rückwärts, darauf hin, was während des Malprozesses selbst in Erscheinung trat. Dementsprechend wurde Farbe wieder flüssig. Vor Pollock erwartete man von einem Bild, daß es trocknet.

Pollocks Umgang mit Raum, Performance und Flüssigkeit war zentral für Kaprows Verständnis von Klang in seinen eigenen Arbeiten. In Namuths Film, in dem Pollock von unten aufgenommen wurde, während er auf eine dicke Glasscheibe malte, beobachtete Kaprow, wie der Raum über der Glas-/Leinwandebene durchgezogen war mit Farbschleifen und -linien, die verzerrt in der Luft hingen, ehe sie durch ihren Fall auf der Oberfläche fixiert wurden. Er zog eine Parallele zwischen diesen zarten, in die Luft skizzierten Quasi-Objekten und der Natur der Klänge. Ebenso verglich er die Fähigkeit des Klanges, einen Effekt zu produzieren (als käme etwas aus der Wand heraus), mit dem Effekt, der durch die ›Grenzenlosigkeit‹, die schieren Ausmaße von Pollocks Gemälden erreicht wird. Kaprow, der bereits früher von der Malerei zu einer ›action collage‹ gewechselt hatte, begann 1956 damit, »Summer und Klingeln« in seine Arbeit einzubeziehen, die »zu einzelnen Zeitpunkten erklangen, etwa durch den Eingriff eines Zuschauers, der eine Lichtschranke durchquerte oder einen Knopf drückte. Sie waren Teil von Assemblagen und begannen,



1 George Brecht, Drip Music – Fountain, 1963/70; Eichenbohle, senkrecht, mit Wasserhahn und Leitung in Bronze sowie Auffangschale in Messing, Höhe 2 m, Sammlung Wolfgang Feelisch, Remscheid

aus der Wand zu wachsen.«⁹ Darüber hinaus war es die Art und Weise, wie Klang aus der Wand in den Raum hineinstrahlte und ihn füllte, die erstmals die Möglichkeiten von Environments nahelegte. »Ich fühlte mich danach, so schnell wie möglich in die Welt hinauszugehen, in der diese Dinge vorkamen. Das war besser, als sie zu illustrieren oder flache Reliefs zu machen, was es letztlich ja war. Mit all den Klängen darin war es für mich klar, daß ich schnell vorwärts kommen und den ganzen Raum zur Assemblage machen konnte, ich konnte Leute sich darin bewegen und verschiedene Dinge tun lassen ... Dies wurde das ›Environment. Das geschah 1957.«¹⁰

Ende 1957 wollte Kaprow Klang intensiver in seine künstlerische Arbeit integrieren, um, wie er seinem Freund George Brecht sagte, ein »noisician« zu werden, denn er »war eher am Geräuschaspekt von Klang interessiert als an seinem musikalischen Aspekt«¹¹. Brecht überredete ihn, mit Cage Kontakt aufzunehmen, und nach ihrem ersten Treffen, bei dem er einige einfache Tonbandtechniken kennenlernte, beschloß Kaprow, sich in Cages Klasse einzuschreiben. Kaprow entwarf sein erstes Happening im Zusammenhang mit dieser Klasse; angeregt wurde er hierzu sowohl von Cages Beschreibung des theaterartigen Stückes, das er 1952 (seinerseits inspiriert von Antonin Artaud) am Black Mountain College komponiert hatte (heute bekannt als das ›erste‹ Happening), als auch von den Zusammenkünften mit Künstlern aus der Stadt, die in Kaprows Bauernhaus und auf dem nahegelegenen Grundstück des Bildhauers George Segal stattfanden.

1959 veröffentlichte Kaprow das Skript **Something to take place: a happening** und veranstaltete **18 Happenings in 6 Parts**; beide gebrauchten oder sahen den Gebrauch von Klang in vielfältiger und für diese Zeit einzigartiger Weise vor. Das Script schloß ohne Rücksicht auf Technik und Ausführung Dinge ein wie: langweiliger Klang, »tiefer Klang (ungefähr siebzehn Hertz, den Boden beben lassend)«, Klang, der bei der Ausführung einer Aufgabe erzeugt wird, »wilder, andauernder Lärm«, »kurzes Atemgeräusch... Wandel in knackende, beinahe tonhöhenlose Rhythmen« und »ALTER MANN SCHREIT wütend, sich wild in alle Richtungen wendend, und wird von Klängen unmöglich hoher Frequenz begleitet, die über die Lautsprecher aus jeder Ecke des Raumes kommen, einer nach dem anderen«¹². Natürlich gab es für Kaprows räumlichen Aufmarsch von Klängen schon einen Vorläufer in den angeordneten Lautsprechern von Cages **Williams Mix**, während seine Vorliebe für das Eintauchen ihre vollständige akustische Sättigung erst im Werk von La Monte Young und dem ›Theatre of Eternal Music‹ finden sollte.

Während man für Kaprow zeigen kann, daß seine psychisch-räumliche Vorstellung des Eintauchens unmittelbar mit den Wasser-Sprachbildern verbunden war, werden bei George Brecht die Verbindungen zwischen Wasser und Klang in unterschiedlichen Stücken deutlich, wohl in keinem so sehr wie im vielleicht charakteristischsten Fluxus-Event, **Drip Music**, dem Stück, das Brecht zum zweitberühmtesten ›dripping‹-Künstler gemacht hat.

Drip Music (Drip Event)

Für ein- oder mehrfache Aufführung

Eine tropfende Wasserquelle und ein leeres Gefäß sind so angeordnet, daß das Wasser in das Gefäß hineinfällt. Zweite Version: tropfen.

1957 schrieb Brecht den Aufsatz **Chance-Imagery**, in dem er die Rolle des Zufalls in Wissenschaft, Mathematik, Philosophie und Kunst skizzierte und einen

ganzen Abschnitt Pollock widmete, den er zu dieser Zeit als denjenigen Künstler betrachtete, der den Zufall in seinen ›dripping‹-Gemälden oder, wie Brecht sie nannte, »Zufallsgemälden von ungefähr 1947-1951«¹⁴ am besten einbezog. Er dachte, daß Pollocks »Verzicht auf bewußte Kontrolle«, während er im Gemälde ist, Material und Technik in einen Zustand zufälligen Fließens entließe: »die unendliche Zahl veränderlicher Größen, die den Lauf flüssiger Farbe beeinflussen [...] die Viskosität, Dichte, das Fließverhalten der Farbe in jedem Augenblick«. Diesen Prozeß übertrug er zur selben Zeit auf seine eigenen Zufallsgemälde, die er in einer Art Batik-Technik anfertigte, indem er ein zusammengeknülltes Bettlaken sich mit Tinte vollsaugen ließ. Bei ihrer ersten Begegnung war Cage von Brechts Zufallsgemälden beeindruckt, und Brecht erkannte rasch, als er später im selben Jahr Cages Klasse besuchte, daß Cage und nicht Pollock den raffiniertesten Zugang zum Zufall entwickelt hatte.

Brecht entsprach dem neuen Künstlertypus, der sich frei zwischen verschiedenen künstlerischen Verfahrensweisen bewegte und sie zu einer neuen Poetik zusammenschmolz. Wie bei vielen anderen Künstlern lagen zahlreiche seiner Quellen außerhalb des eigentlichen Bereiches der Kunst. Als er bei Johnson & Johnson als Chemiker arbeitete, wurde er unter anderem mit der Entwicklung und dem Test von Tampons beauftragt. Daraufhin entstand eine Arbeit, die er **Burette Music** nannte und von der ein direkter Weg zu der in Cages Klasse aufgeführten **Drip Music** führt: In ihr ist eine Anzahl kleiner Büretten im verdunkelten Klassenraum zufällig verteilt, dem System der nummerierten Fußbodenplatten folgend, und so eingerichtet, daß sie ganz langsam tropfen – wie er in sein Notizbuch schrieb »Events in sound-space. (J.C.)«¹⁵. Innerhalb der Tradition westlicher Kultur sah er die bestmögliche Verbindung von Kunst und Wissenschaft in der Alchimie – eine Praktik, die viele Verbindungen zu Flüssigkeit bietet mit ihren Destillaten, Tinkturen und Wässerchen, mit ihrer Jungfrauenmilch, ihren Lebenselexieren und Jungbrunnen. Was die östliche Kultur betrifft, beschäftigte er sich bereits lange vor seiner Begegnung mit Cage begeistert mit Zen und allgemein mit dem Buddhismus, in erster Linie anhand der Schriften D.T. Suzukis. Vielleicht ist ihm die Passage über Klang und Wasser in Suzukis **Living by Zen** (1949) aufgefallen – eines der vielen zu dieser Zeit erhältlichen Zen-Bücher in englischer Sprache –, in der das Tropfen die »gegenseitige Verschmelzung der unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen« verdeutlicht (eines der Hauptanliegen Brechts), die »den Gegenstand des Satori bildet ...«¹⁶.

Wenn du mit den Ohren siehst

Und mit den Augen hörst,

Wirst du niemals Zweifel hegen:

Wie natürlich fällt der Regen

Wenn er aus der Traufe tropft!

Nach Suzuki bezeichnen die vertauschten Sinneswahrnehmungen »die Transzendenz der Sinnes- und Verstandeswelt sowie den Eintritt in einen Zustand der Dinge, der vor der Unterscheidung von Licht und Dunkel, gut und schlecht, Gott und seiner Schöpfung liegt.« Schon vor ihrer Begegnung mit Cage hatten sich sowohl Brecht als auch Kaprow in Artikeln die Frage nach möglichen Zen-Aspekten bei Pollock gestellt.

Das Geräusch tropfenden Wassers war das entscheidende Zeichen, daß die Schleusen geöffnet wurden. Es gab die 60er Jahre hindurch eine Flut wasserbezogener Happenings und Fluxus-Stücke, von denen viele mit Geräuschen

arbeiteten, und einen Schwall gleichermaßen feuchter und geräuschvoller künstlerischer Arbeiten, der international unvermindert anhält. Eine bemerkenswerte Änderung war jedoch, daß Wasser nicht mehr länger als träges künstlerisches Material verwendet wird, sondern daß aufgrund wachsender ökologischer Zwänge seine Geräusche immer politischer geworden sind. Uns bleibt die Frage, was die Strömungen und Auflösungserscheinungen der 50er Jahre bedingt hat.

.30

DUCK WHISTLE IN
BOWL OF WATER
(AS LONG AS BREATH HOLDS -
BUT NOT PAST 52.5)
mf

1.185



.....

2 John Cage, *Water Music*, 1952

Übersetzung aus dem Englischen: Gregor Schmitz-Stevens

- 1 Michael Kirby und Richard Schechner, 'An Interview with John Cage' in *Tulane Drama Review*, Bd. 10, Nr. 2, Winter 1965, S. 60.
- 2 »...Ich verwendete Klänge, die aus musikalischer Sicht zu dieser Zeit verboten waren. Man konnte zu dieser Zeit mit jedem modernen Komponisten sprechen, und ganz gleich, wie aufgeklärt er war: er hätte es abgelehnt, banale musikalische Klänge zu verwenden.« Ebenda, S. 61.
- 3 Ebenda, S. 60.
- 4 William Benson Fetterman, *John Cage's theatre pieces: Notations and performances*, Dissertation, New York University 1992 (Ann Arbor: U.M.I., Number 9222877), S. 95.
- 5 Jackson Pollock, 'My Painting' in *Possibilities 1*, Winter 1947-48, S. 78-83.
- 6 John Cage, 'Forerunners of Modern Music' in *Silence*, Middletown, 1961, S. 62-66. Cage war der Musikredakteur von *Possibilities*.
- 7 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1966, S. 165. Siehe auch Allan Kaprow 'The Legacy of Jackson Pollock' in *Essays on the Blurring of Art and Life*, hrsg. von Jeff Kelley, Berkley 1993, S. 4. *Legacy* wurde 1956, im Sterbejahr Pollocks, geschrieben und zwei Jahre später veröffentlicht.
- 8 Allan Kaprow, 'In Response', ein in *Tulane Drama Review* (10, 4 [T 32]) veröffentlichter Brief, nachgedruckt in *Happenings and Other Acts*, hrsg. von Mariellen R. Sandford. New York 1995, S. 219 f.

- 9 Unveröffentlichtes Interview mit Ellen Zweig (circa 1984), das seine Teilnahme an Cages Klasse an der 'New School' behandelt. Frau Zweig lieh mir dankenswerterweise ihre Tonbandaufzeichnungen.
- 10 Interview mit Ellen Zweig.
- 11 Interview mit Ellen Zweig.
- 12 Allan Kaprow, '18 Happenings in 6 Parts/the skript' in *Michael Kirby, Happenings*, New York 1965, S. 53-66.
- 13 Der Kritiker John Perrault beschrieb einmal Youngs Performance von *Map* als »beinahe unerträglich lautes, tiefhöriges elektronisches Brummen ... Zunächst schien es sogar so, als sei es zu gefährlich, den Saal zu betreten, weil der Klang schmerzhaft laut war, selbst als die Türen geschlossen waren. Das Eintreten war wie ein Schlag ins Gesicht mit einem heißen Windstoß oder so, als ob man einen Raum voller Salzwasser betrat und entdeckte, daß es überraschenderweise noch möglich war zu atmen.« (*Village Voice*, Februar 1968).
- 14 George Brecht, 'Chance Imagery' in Henry Martin, *Book of the Tumbler on Fire*, Mailand 1978, S. 148.
- 15 Brecht schrieb die Bemerkung auf die zweite Seite seines Notizbuchs für Cages Klasse. George Brecht, *Notebooks (I-III)*, hrsg. von Dieter Daniels, Köln 1991. Siehe *Notebook I* (Juni-September 1958), S. 4.
- 16 Daitos 'thirty-one syllables' in Daisetz T. Suzuki, *Living by Zen*, Tokyo 1949, S. 184.

musik- und zeitstrukturen in der neueren architektur

Musik ist Zeitkunst, sie entwickelt sich in der Zeit; Architektur ist zeitunabhängig. Jedoch erschließt sich ein Gebäude erst nach und nach, jeder neue Blickwinkel bedingt ein anderes räumliches Erlebnis.

So kommt man über Raum und Zeit zu einer Gemeinsamkeit, die dem Gedanken einer universalen Harmonie zwischen Architektur und Musik im traditionellen abendländischen Denken eine weitere Dimension hinzufügt: die der Bewegung im Raum.

Architektur definiert die Bewegung im Raum und wird durch sie lesbar. Architektur, meist als statisch und dauerhaft beschrieben, erlangt hier eine asynchrone Dimension, die sich dann offenbart, wenn man ein Gebäude benutzt, betritt – in dem Moment also, in dem man ihre konkrete Materialität in Besitz nimmt. Daß diese dynamische Komponente Einfluß auf die Entwurfsarbeit von Architekten vor allem in jüngerer Zeit nimmt, mögen die folgenden Ausführungen belegen.

synthese von raum, klang und licht

Das *Poème Electronique* von Le Corbusier, Iannis Xenakis, Edgard Varèse (1958): »Nicht einen Pavillon werde ich für Sie entwerfen, sondern ein elektronisches Gedicht und ein Gefäß, welches dieses Gedicht enthält; Licht, Farbe, Rhythmus und Klang, die zu organischer Synthese vereint sind.«¹ Diese Antwort erhält die Firma Philips 1956 von Le Corbusier auf ihre Anfrage, den Firmenpavillon auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel zu bauen. Philips hat für die Ausstellung geplant, statt einer Produktpräsentation dem Publikum mit einer Raum-Farb-Licht-Musik-Aufführung das Potential und technische Know-how der Firma vorzuführen. Für die Realisierung sind neben Le Corbusier als Architekt zunächst Benjamin Britten für die Musik und Ossip Zadkine für die Ausstattung vorgesehen.

Einmal dazu entschlossen, den Auftrag anzunehmen, gilt Le Corbusiers Interesse jedoch bald weniger der architektonischen Ausprägung des Pavillons als vielmehr dem audiovisuellen Spektakel, welches im Innern des Bauwerks

das Publikum vom technischen Können der Firma Philips überzeugen soll. Er beansprucht, die Aufführung selbst zu gestalten; weiterhin legt er mit Varèse den Komponisten seiner Wahl fest.

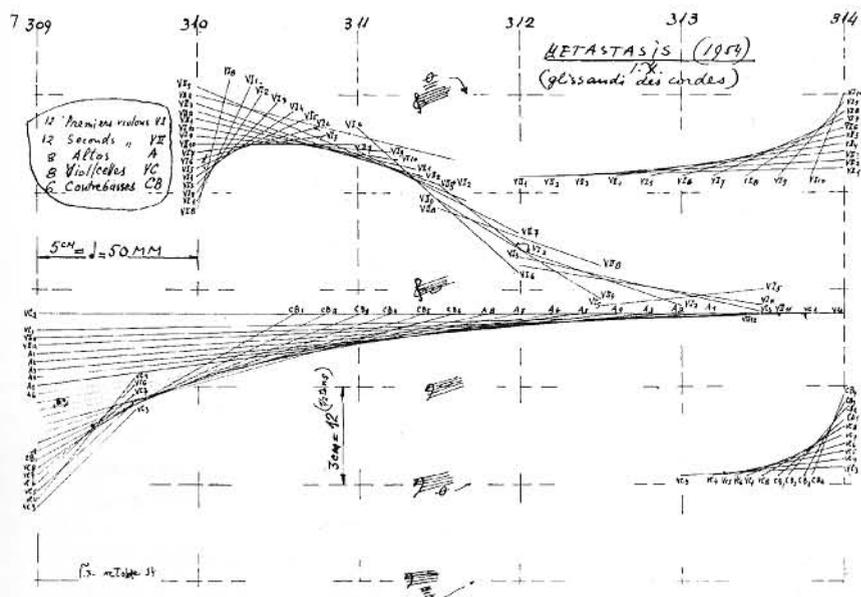
Für Le Corbusier ist das Projekt vornehmlich als Synthese künstlerischer Produktion interessant – im Juni 1956 schreibt er an Varèse: »Ich schlage vor, einen Pavillon zu bauen [...], dessen Äußeres nur aus Gerüsten besteht und dessen raison d'être sein Inneres ist. Dieses Innere wird in absoluter Dunkelheit liegen. Alle acht Minuten werden sechs- bis acht-hundert Menschen den Raum betreten oder verlassen. Also soll ein Ereignis von acht Minuten Dauer entstehen und diese Aufführung wird rein »elektrischer« Natur sein... eine Kreation der Modernen Zeit, ein elektrisches Zauberwerk.«²

Le Corbusiers Plan sieht einen magenförmigen Grundriß vor, dessen Ein- und Ausgangsmündungen den reibungslosen Zu- und Abfluß einer relativ großen Besuchermasse ermöglicht. In seinen Aufzeichnungen finden sich vor allem Skizzen, die er zur Aufführung des *Poème Electronique* anfertigt. Die konkrete architektonische Umsetzung des Pavillons allerdings überläßt Le Corbusier vornehmlich seinem damaligen Mitarbeiter Xenakis. Xenakis, Ingenieur und Komponist, entwickelt über dem vorgegebenen Grundriß eine räumliche Komposition aus gekrümmten Regelflächen. Sie entsteht aus der Notationstechnik seiner Komposition *Metastasis*. In dieser sieht Xenakis Tonflächen vor, die durch Glissandi der Saiteninstrumente erzeugt werden. Die Parameter, die diese Tonflächen festlegen, trägt er in ein Koordinatensystem aus Tonhöhe und -dauer ein: die Gestalt der graphischen Notation wird zum Ausdruck der dynamischen Kräfte, welche sie bestimmen (Abb. 1).

Aus den hyperbolischen Paraboloiden der Tonflächen der musikalischen Komposition wird die Außenhaut des Pavillons; die innerhalb der gekrümmten Flächen verlaufenden Geraden, aus denen sie aufgebaut sind, bilden die Zugglieder der vorgespannten Betonkonstruktion. Die Parameter musikalischer Komposition – Frequenz, Timbre, Lautstärke, Dauer – wandeln sich zu architektonischen: Raumfolge, Proportion, Konstruktion; und das daraus entstehende Volumen wird zur Hülle, an der sich Licht, Farbe, Rhythmus und Klang des *Poème Electronique* ausdrücken (Abb. 2).

Der Bezug zwischen musikalischer und architektonischer Komposition und dem in ihr stattfindenden Ereignis, ist nicht allein numerisch-linearer Natur, wie er im pythagoreischen Weltbild und seiner Verbindung von Musik und Architektur hergestellt wurde. Die innere Logik oder Struktur der Teile weist sie vielmehr als Einzelpunkte innerhalb einer Matrix aus, die zueinander in komplexe, mehrdimensionale Beziehungen treten: Dabei bestimmt nicht das Einzelobjekt und seine spezifische Ausprägung (als Bauelement, Einzelklang, Bild oder Farbe) die Gestalt der Komposition, vielmehr läßt die Beziehung der Einzelemente innerhalb des Notationsfeldes diese als Gesamtsystem wirksam werden. Dabei sind Parameter und Einzelpunkte jeweils voneinander abhängig.

Mittels dieser inneren, »strukturellen« Verbindung gelingt es Le Corbusier, Varèse und Xenakis, der Aufführung aus Licht, Klang und Bildern eine architektonische Hülle zu geben, in der sich dieses Ereignis nach außen manifestiert. Ist es Le Corbusiers besonderes Interesse, mit dem *Poème Electronique* eine Synthese verschiedener Kunstgattungen und ihrer technischen Umsetzung zu erreichen, so gelingt es seinem Mitarbeiter Xenakis, der musikalischen Bestimmung des Gebäudes Gestalt zu verleihen.



die zeitliche dimension der architektur

The Manhattan Transcripts – Entwicklung einer Notation von Bernard Tschumi (1978).

Der Gedanke des Ereignisses, welches in der Architektur neben Programm und Bewegung form- und raumbildend wirkt, wird von Tschumi als Ausgangspunkt seiner Arbeit formuliert: »Der architektonische Raum ist kein passiver Raum, sondern ein Raum in Erwartung.«³

In seinem Manifest **The Manhattan Transcripts** entwickelte er eine Notationstechnik, in der Ereignisse neben architektonischem/urbanem Raum und Bewegung simultan festgehalten werden. Dabei wird Bewegung als abstrakte Graphik aus Linien und Pfeilen notiert oder aber mit Hilfe ganzer Körper, die sich durch den Raum bewegen und dabei Schneisen in Volumen schneiden oder volumetrische Bewegungskörper erzeugen. Räume werden mittels axonometrischer Zeichnungen, Grundrisse oder Schnitte notiert, Ereignisse durch Photographien festgehalten. Sie werden außerdem collagiert, um den Eindruck der Ausschließlichkeit eines einzigen möglichen Ereignisses oder Blickwinkels an einem Ort zu vermeiden (Abb. 3).

Durch das gleichwertige Nebeneinander von Bewegung, Raum und Ereignis wird die Abhängigkeit der räumlichen Wahrnehmung von einer aktuellen Situation demonstriert und der architektonische Raum gleichsam mit »Ereignis aufgeladen«. (Abb. 4)

»Der Zweck der dreiteiligen Notation (Ereignis, Bewegung, Raum) ist es, den Aspekt des Erlebnisses und der Zeit einzuführen – Momente, Intervalle, Abfolgen – sie alle beeinflussen die Erfahrung der Stadt. Die Notation ist aus der Notwendigkeit heraus entwickelt, die Konventionen architektonischer Darstellung zu hinterfragen: Grundrisse, Schnitte, Axonometrien, Perspektiven.«⁴

Das Ereignis macht das Erleben von Raum zu etwas Zeitlichem, es beschreibt aber auch einen Umkehrpunkt, ein Momentum des Schocks, der Turbulenz und Orientierungslosigkeit. Es markiert eine radikale Veränderung räumlichen Erlebens, nicht allein quantitativer, sondern auch qualitativer Art. Anders als Raumprogramm und funktionale Zuordnungen ist das Ereignis nie vorherbestimmbar, es tritt ein – parallel zur geplanten Nutzung, indifferent oder konträr zu ihr: Das Ereignis aktiviert den geplanten Raum.

die aktivierung des raumes Diese »Eventualisierung«⁵ des Raumes findet sich seit den 80er Jahren in der Arbeit von europäischen und nordamerikanischen Architekten, etwa bei dem zitierten Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Greg Lynn, Zvi Hecker und Donald Bates. Auf unterschiedlicher formaler Ebene versuchen sie, der Dynamik von räumlichem Erleben gerecht zu werden.

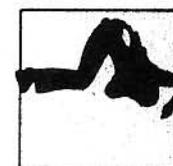
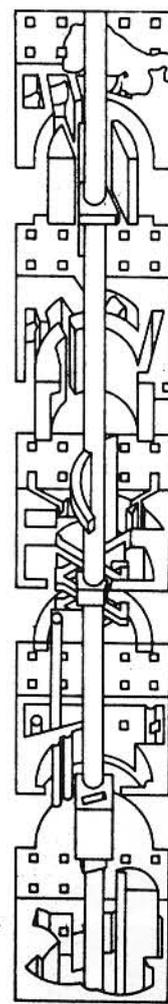
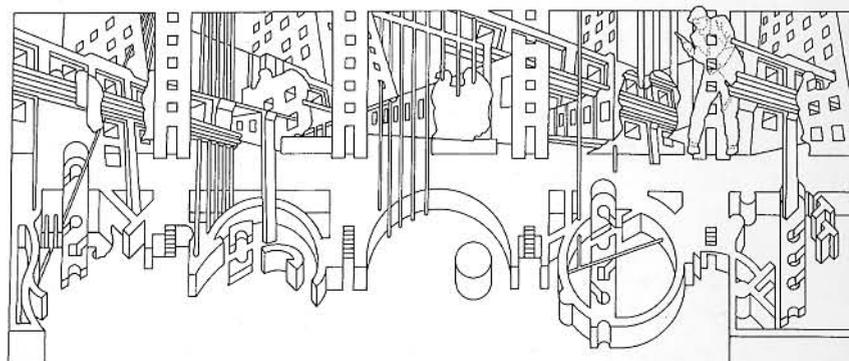
Die »Aktivierung des Raumes« verschiebt den Standpunkt des Betrachters, sie verschiebt aber auch den Standpunkt des Architekten: Räume gewinnen mehr Dimensionen, als es ihnen Funktion und Konstruktion allein zuweisen.

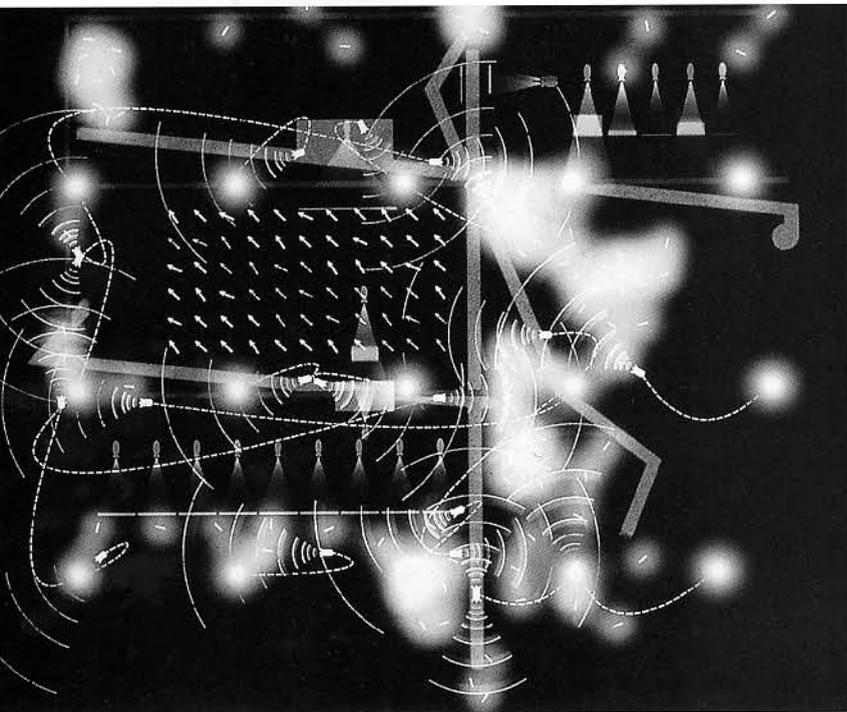
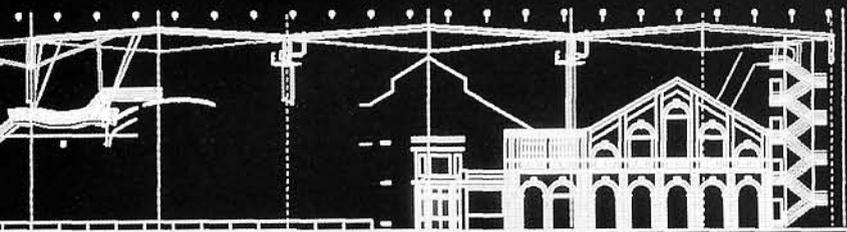
1 Iannis Xenakis, *Notation für Metastasis*, 1954

2 Iannis Xenakis und Le Corbusier, *Philips Pavillon*, Brüssel, 1958

3 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, *Der Turm/Der Fall*, 1978, London 1994

4 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, *Der Block*, 1978





5 Ihre spontane, sinnliche Präsenz ist nur teilweise plan- und vorhersehbar – sie kann immer nur als Ausschnitt einer Fülle möglicher Konstellationen dargestellt werden.

In welcher Verfassung lassen Komponisten ihre Hörer zurück – in welcher Architekten ihre Nutzer?

Welche Vorbildung provoziert welche Assoziation und Gefühlsregung im Hörer – welche konkrete Situation bestimmt den Raum für den Nutzer im Moment seiner Wahrnehmung und besetzt ihn auf weiteres?

Um auf solche Fragestellungen reagieren zu können, wird der Entwurf als Prozeß begriffen, in dem entwurfsabhängig unterschiedliche Parameter ermittelt werden, die als Einflußfaktoren letztendlich Form und Gestalt des geplanten Baus bestimmen. Sie dienen der Entwicklung einer Organisationsform, deren strukturelle Eigenschaften die Konstellation von Raumfolgen und -größen, Proportion, Zugänglichkeit, Bewegungsräumen und städtischem Kontext bestimmen. Aber auch Benutzerfrequenz und -profil, Materialien, Lichtführung, baukonstruktive Fügung etc. können durch sie in Beziehung gesetzt werden, bevor sie ihre konkrete Umsetzung finden. Es wird also ein Konzept entwickelt, das sich als offenes, dynamisches System an Organisationsformen aus Bereichen wie etwa der Musik, der Biologie, Ökonomie und Sprache orientiert. Sein inneres Beziehungsgefüge wird übertragen, die Belegung mit spezifischen Eigenschaften der konkreten Aufgabe angepaßt. Dadurch entsteht ein Prozeß, der kontinuierlich zwischen der Erfüllung der gewählten Parameter und der Poetik der Form bzw. der sinnlichen Erlebbarkeit des Baus pendelt.

6

die konkrete umsetzung

Projekt I: Kulturzentrum Le Fresnoy, Tourcoing, Frankreich, von Bernard Tschumi (1992)

Über eine vorhandene Industriehalle wird als neue Haut ein Dach gebaut. Ereignisse und Bewegungsströme sind die Parameter, die Position und Dimension der Räume diktieren. Architektur entsteht aus dem Verfolgen und Interpretieren der Bewegungs-, Klang- und Lichtströme, die für das Gebäude vorausgesehen werden. Der Zwischenraum von neuem Dach und altem Gebäude entsteht ohne eigentliche Planung des Architekten und bleibt ohne ausgewiesene Nutzung frei für die Inbesitznahme durch seine jeweiligen Nutzer (Abb. 5, 6).

Projekt II: Wettbewerbsprojekt Cardiff Bay Opera House, Wales, von Greg Lynn (1994)

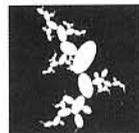
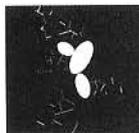
Eine organische Struktur aus der Biologie wird zur Systematik für die Bildung von Räumen. Ausgehend von einer auf dem Bauplatz vorgefundenen Form entwickeln sich Großräume mit Abzweigungen, die über ein konstruktives und ein Wegesystem verbunden sind. In der Vielschichtigkeit seiner Zugänge und Orientierungen nimmt der Bau die umgebende Landschaft in sich auf und verschmelzt sie zu einer komplexen Geometrie (Abb. 7, 8).

Projekt III: Wettbewerbsprojekt Musicon Bremen von Daniel Libeskind (1995)

Das Gebäude wird gebildet aus den Volumina sich durchdringender Rechteckkörper, die auf dem Bauplatz aus den verschiedenen Richtungen der Stadt aufeinandertreffen. »Insgesamt verstrebt das Musicon die funktional und atmosphärisch unterschiedlichen Stadtbereiche und macht sich zum Ort ihrer lebendigen Durchdringung und Verdichtung.«⁶ In Räumen unter-

7

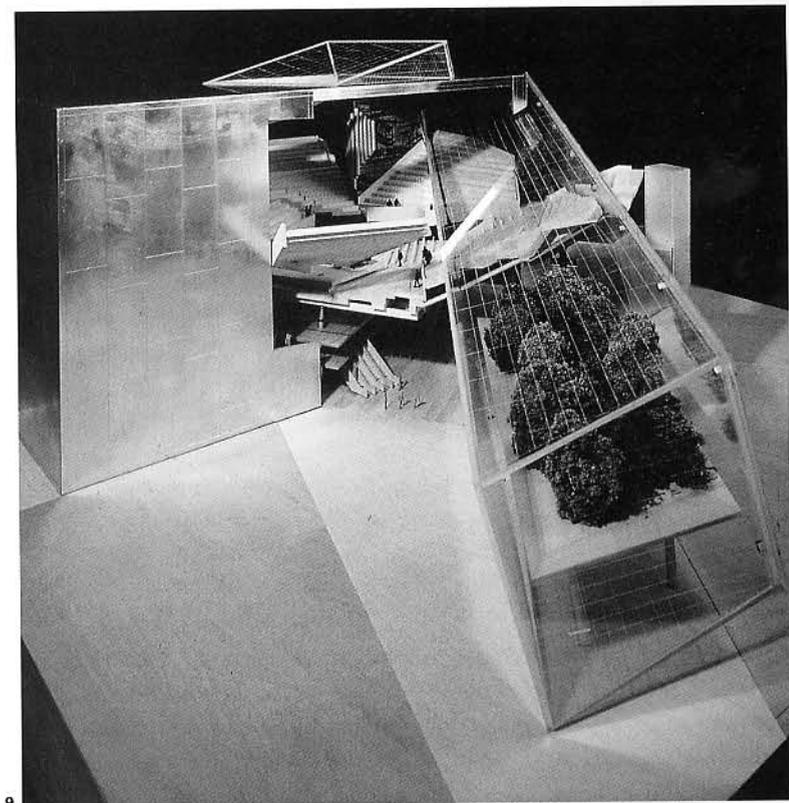
- 5 Bernard Tschumi, Kulturzentrum Le Fresnoy, Tourcoing 1992; Schnittdarstellung
- 6 Bernard Tschumi, Kulturzentrum Le Fresnoy, 1992 »Nachtsicht« des 2. Obergeschosses – Licht- u. Bewegungsdiagramm
Mitarbeiter: Françoise Gillet, Tom Kowalski, Yannis Aezopos, Henning Erhardt, Douglas Gauthier, Jean-François Erhel, Véronique Descharrières, Vincent Thevenon, Paul H. Huchard, Louis Choulet, Echologos
- 7 Greg Lynn, Cardiff Bay Opera House, 1994; Sieben Generationen Abzweigungen
- 8 Greg Lynn, Cardiff Bay Opera House, 1994; Luftansicht der Polypenkörper
Mitarbeiter: Edward Keller, Gregg Pasquarelli, Kim Holden, Chul Kong, Michael McInturf, Robert Vertez
- 9 Daniel Libeskind, Musicon Bremen, 1995; Modellfoto
Mitarbeiter: Robert Claiborne, Dietmar Leyk, Jason Payne, John Coho, Rebecca Cotera, Elisabeth Govan, Gavin Hutchinson, Bernd Lederle, Daniel McFarland, Elke Motzkus, Uli Neumann, Chris Perry, Lucas Steiner, Delia Teschendorff, Jens Wodzak, Ove Arup Acoustics
- 10 Daniel Libeskind, Musicon Bremen, 1995; Verstrebung und Durchdringung der unterschiedlichen Stadtbereiche



schiedlicher Materialität und Proportion beherbergt das Gebäude nicht nur das Auditorium und dessen Nebenräume, auch städtische Funktionen wie Läden, Ausstellungsflächen, Foyers und Restaurants finden hier ihren Platz. So kommt die Stadt ins Gebäude, das Gebäude wird zum lebendigen Teil der Stadt (Abb. 9, 10).

Firmitas, Utilitas und Venustas (Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit) sind die Kategorien, die der römische Architekturtheoretiker Vitruv im 1. Jahrhundert v. Chr. zu den Grundlagen der Architektur erhob. Sie waren innerhalb eines hellenistisch geprägten Weltbildes entwickelt, in der die Architektur neben Musik, Philosophie und der Poesie einen privilegierten Platz unter den Künsten einnahm.⁷

Unter den veränderten Vorzeichen einer komplexen, sich ständig wandelnden Welt versuchen die erwähnten Architekten mit ihren Arbeiten das Selbstverständnis von Architektur als Disziplin innerhalb eines kulturellen Systems neu zu bestimmen. Gebäude werden dabei nicht mehr als hierarchisch organisierte unbewegliche Ikonen einer repräsentativen Ordnung betrachtet, sondern vielmehr als Organismen, die anpassungsfähig auf örtliche Besonderheiten und unvorhergesehene Anforderungen reagieren können. Vergleichbar den changierenden Bezugssystemen der modernen Musik lassen ihre vielfältigen Verknüpfungen die Baukunst zum lebendigen Ausdruck einer Gesellschaft werden, die sich beständig wandelt und neu definiert.



1 Le Corbusier, *Le Poème Electronique* (1958) aus: Xenakis, Nouritza Matossian, London 1986, S. 110.

2 Le Corbusier, *Brief an Edgard Varèse*, 12. Juni 1956, aus: ebenda, S. 128.

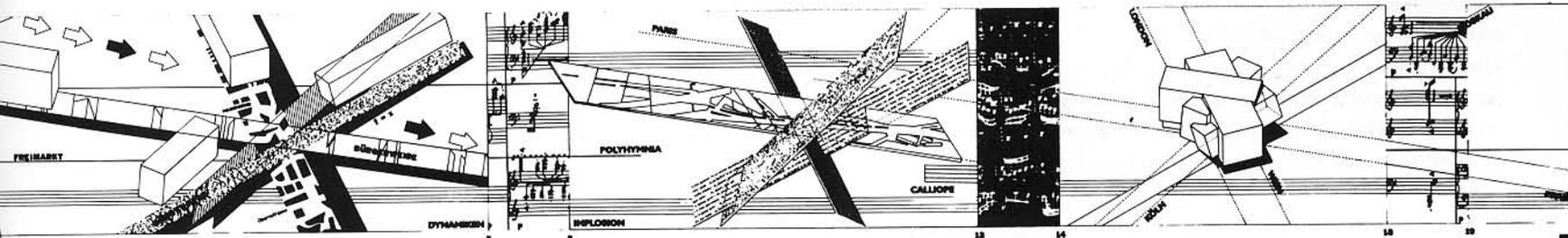
3 Bernard Tschumi, *Die Aktivierung des Raumes*, Interview in Arch+, Dez. 1993, S. 70 f.

4 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, London 1994, S. XXIII.

5 Vgl. »events«: engl. Ereignis.

6 Kristin Feireiss, *Galerie Aedes* (Hrsg.), *Neue Architektur für Bremen*, Daniel Libeskind: *Musicon*, Berlin 1996.

7 Paul v. Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie – Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982, S. 16 ff.



1:500 LAGEPLAN

Seit John Cage und der anschließenden Entwicklung von Fluxus, Happening und Performance in den 50er und 60er Jahren finden sich in den Künsten zahlreiche neue Formen, die die alten Dada-Ideen von der Integration der Kunst in die Lebenspraxis weiter entwickelt haben. Man bedient sich dabei explizit solcher Formen, die sich – gewissermaßen ästhetisch immanent – die Möglichkeiten der Kunst selbst zunutze machen, um die Kunst in die Lebenspraxis zu integrieren. Sie reflektieren die Voraussetzungen und Verfahren, mit denen die zum fetischhaften Kunstwerk erstarrte traditionelle Kunst in eine Praxis aufgelöst werden kann, die die alten Trennungen von Kunst und Leben sowie von ästhetischem Subjekt – sei es Künstler, Interpret oder Rezipient – und ästhetischem Objekt – dem traditionellen Werk – nicht mehr ohne weiteres akzeptiert. In diesen neuen Kunstformen wird der Rezipient in eine Situation hineingestellt, die nicht mehr auf Rezeption von Kunst, sondern auf ein bewußtes Erfahren einer konkreten Situation als sinnlich wahrnehmbare Realität abzielt.

die konkrete situation So präsentiert die neue Form des musikalischen Environments die Totale einer empirischen Situation. In ihr können alle Elemente und Aspekte von realen Situationen gestaltet werden. Es können alle Dimensionen der Realität ebenso wie alle Formen der Wahrnehmung sowie schließlich auch ihre Beziehungen untereinander thematisiert werden. Zu nennen sind die Aspekte der visuellen, räumlichen, haptischen, architektonischen Gestaltung, der historischen oder funktionalen Bestimmtheit des Ortes. Sie können mit dem Ort, an dem die Installation plziert ist, mit seiner Geschichte oder mit seiner Funktion zusammenhängen oder einen weiteren Bestandteil der Arbeit des Künstlers darstellen. Deshalb schließen sich die musikalischen Elemente solcher Klangskulpturen nicht mehr zu einem mehr oder weniger kompakten musikalischen Beziehungsgefüge zusammen. Sie bilden vielmehr eine Dimension innerhalb des ganzen komplexen Ensembles. Während Klanginstallationen die empirische Situation thematisieren und sie gewissermaßen in die Komposition hineinnehmen, wird das akustische Material, das in einer Installation Verwendung findet, nicht mehr allein musikalisch gestaltet. Die stringente Organisation musikalischer Beziehungen der traditionellen Musik ist so weit gelockert, daß die nun gewissermaßen atomisierten Klänge und Geräusche ungehindert Beziehungen zu anderen Aspekten der empirischen Situation entfalten können. Die elementaren Bestandteile solcher Ensembles finden sich exemplarisch in Joe Jones **Music Machines**: Es sind Objekte, die Klänge erzeugen.

zwischen den traditionellen gattungen Wie bei allen ästhetischen Medien beruht die Rezeption auch bei dem neuen Genre der Klanginstallation auf dem Versuch, eine Arbeit als Ganze in ihrer intentionalen Struktur zu erfassen. Verlauf und Charakter der Rezeption von Kunst kann insofern immer als Reflexion der Besonderheiten einer Kunstform beschrieben werden.

Von herkömmlicher Konzertmusik unterscheiden sich Klanginstallationen in mehrerer Hinsicht. Am auffälligsten sind sicherlich die Veränderungen in der räumlichen und zeitlichen Dimension sowie in der Form der Klangerzeugung. Im Vergleich zur traditionellen Musik sind Klanginstallationen außerdem um verschiedene Elemente erweitert. Denn diese musikalischen Ensembles sind nicht eindeutig der Musik zuzuordnen, da häufig auch Elemente und Formen

der bildnerischen, architektonischen oder skulpturalen Gestaltung eine wichtige Rolle spielen. Nicht zufällig arbeiten in diesem Bereich viele bildende Künstler, die dem visuellen Moment ihrer Arbeiten große Beachtung schenken. Insofern besetzt diese neue musikalische Gattung einen Bereich zwischen den traditionellen Kunstformen.

Die Form der Klanginstallation beruht auf den Möglichkeiten der in unserem Jahrhundert entstandenen Verfahren, Klänge künstlich zu erzeugen, zu speichern und wiederzugeben. Zum Einsatz kommen heute verbreitete moderne Abspielgeräte, die Musik selbst wird entweder akustisch oder elektrisch erzeugt, dann oft noch weiter bearbeitet und schließlich mit Hilfe von Magnettonverfahren oder digital gespeichert.

Mit den neuen musikalischen Reproduktionsverfahren sind diese musikalischen Ensembles nicht mehr auf die Aufführung im Konzertsaal angewiesen, der Ort für musikalische Environments ist frei wählbar. Klangskulpturen finden sich im Freien ebenso wie in geschlossenen Räumen, im öffentlichen Raum oder in Kunstgalerien. In einer Kunsthalle kommen sie ähnlich wie im Konzertsaal gewissermaßen pur zur Geltung. In allen anderen Fällen modifiziert der Ort auch den Charakter der Klanginstallation. Auf viele Künstler üben außerdem gerade solche Orte, die – wie etwa aufgegebene Fabrikhallen – ihre ursprüngliche Funktion verloren haben, aber in ihrem Charakter weiterhin durch ihre ehemalige Funktion geprägt sind, oft eine starke Faszination aus, die ihre Kreativität stimuliert.

veränderungen der wahrnehmung Mit der Klanginstallation ist nicht nur ein neues musikalisches Genre entstanden, sondern zugleich auch eine völlig neue Wahrnehmungssituation, für die insbesondere die große Freiheit des Rezipienten charakteristisch ist, die es ihm erlaubt, seine Annäherung an das ästhetische Geschehen in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht weitgehend selbst zu strukturieren. Die Freiheiten des Rezipienten sind Folge von Unbestimmtheitsstellen in diesen musikalischen Ensembles. Solche Unbestimmtheitsstellen haben in der Kunst häufig einfach die Funktion, dem Rezipienten eigene Anschlüsse an das Wahrgenommene zu ermöglichen.¹ So entsteht bei musikalischen Environments, indem vieles oft gar nicht als Element eines intentionalen Beziehungsgefüges interpretiert werden kann, der Eindruck einer Ähnlichkeit mit ganz alltäglichen Situationen. Offen bleibt bei Klanginstallationen aber auch, welche Dimension der empirischen Situation sie unbestimmt lassen. Bei Hans Ottos **Atemobjekt** wird der Hörer die allmähliche Verschiebung in den Phasen des Ein- und Ausatmens genau verfolgen: Während er unter den Lautsprechern sitzend den Blick frei schweifen lassen kann, läßt dieses Objekt doch viele andere Aspekte der Situation unbestimmt.

Die Veränderung der Aufführung betrifft vor allem die zeitliche Dimension. Die Verwendung künstlicher Mittel der Wiedergabe des Klangs hat mit der Aufführungssituation auch die Rezeptionsformen grundlegend verändert. Da keine Interpreten mehr gebraucht werden, die zu einer ganz bestimmten Zeit zusammenkommen, um eine Komposition zu präsentieren, das musikalische Environment vielmehr meistens ständig bespielt wird, läßt sich im Gegensatz zum üblichen Konzert, das dem Publikum ein musikalisches Gebilde mit Anfang und Ende und einer bestimmten inneren Gestalt präsentiert, häufig keine eindeutige zeitliche Gestalt erkennen. Die Komponisten verwenden in ihren Arbeiten meistens Endlosschleifen. Schon beim Kompositionsprozeß spielen

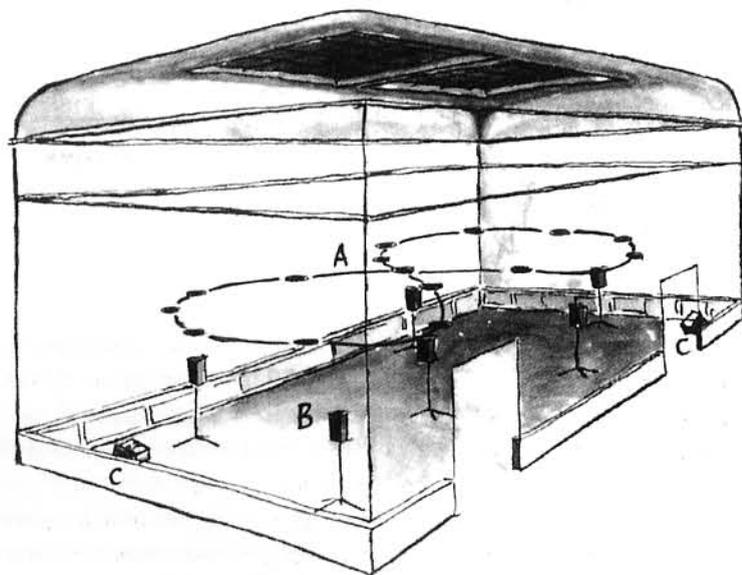
deshalb Aspekte der zeitlichen Folge und Gerichtetheit eine geringere Rolle als sonst. Statt dessen werden vielfach solche Aspekte der Musik betont, mit denen sich statische Wirkungen erzeugen und Zustände charakterisieren lassen. Musikalische Environments sind oft permanent in Betrieb – manchmal für unbestimmte Zeit, häufig jedoch für eine bestimmte Zeitspanne von mehreren Tagen oder Wochen. Gewöhnlich können sie – auch innerhalb bestimmter Öffnungszeiten – jederzeit aufgesucht werden.

Ein gutes Beispiel für die besondere zeitliche Situation, die solche musikalischen Environments auszeichnet, ist Cages *Essay*, das er 1987 auf der »documenta 8« in Kassel präsentierte. Dort liefen ohne Unterbrechung auf unabhängig voneinander installierten und jeweils mit einem Lautsprecher verbundenen Kassettenspieler 36 verschieden lange Endlosschleifen. Die musikalische Situation ergab sich aus der Überlagerung dieser verschiedenen Klangquellen. Der Effekt dieser Zeitstruktur war genau kalkuliert. Programmatisch präsentierte Cage eine Musik, bei der während der Gesamtdauer der Ausstellung keine Wiederholung einer musikalischen Konstellation zustandekam. Der Hörer befand sich in einem musikalischen Prozeß, dessen Anfang und Ende er nicht kannte, weshalb er ihn auch nicht als ein Ganzes erfassen konnte.

Der wichtigste Aspekt in der zeitlichen Struktur des Hörens, das Fehlen zeitlicher Gerichtetheit, ergibt sich direkt aus der Zeitstruktur dieser Musik. Wie sich die Rezeption in Folge des Fehlens eines zeitlich gerichteten musikalischen Zusammenhangs verändert, zeigt der Vergleich mit der traditionellen musikalischen Rezeption, die Carl Dahlhaus in Reaktion auf Cages Kritik am musikalischen Werkbegriff in ihren subtilen Anforderungen an den Rezipienten und seine ästhetischen Synthesis-Fähigkeiten beschrieben hat.² Wie Roman Ingarden unterscheidet Dahlhaus zwischen dem materiellen Artefakt und dem ästhetischen Objekt, das, da es nur in der Rezeption präsent ist, immer virtuellen Charakter besitzt. Das musikalische Bewußtseinsobjekt hat jedoch geradezu prekären Charakter, da die Musik selbst materiell, also akustisch, nie als Ganzes präsent ist (es setzt sich aus einer Folge von einzelnen akustischen Ereignissen zusammen, von denen jedes zeitlich ephemeral ist, also im Moment seines Erklingens bereits verlöscht³), während sie, um ihren Werkcharakter zu entfalten, ihres zeitlichen Moments entkleidet und in ein räumliches Vorstellungsobjekt transformiert werden muß.

Dagegen geht es bei Klanginstallationen, deren musikalisches Beziehungsgefüge gelockert ist und die außer dem musikalischen Aspekt auch andere Dimensionen der empirischen Realität thematisieren, nicht um Abstraktion von der empirischen Situation wie bei der Werkrezeption. Die Rezeption beruht zwar weiterhin auf dem Versuch, die intentionale Struktur des Ganzen zu erfassen, doch dieses kann nicht von der empirischen Situation abstrahiert werden, diese ist vielmehr ein Moment seiner Struktur.

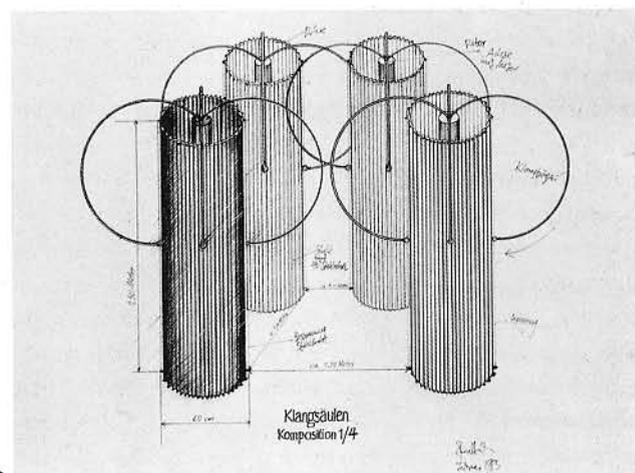
Dies zeigt auch der Blick auf die räumliche Qualität solcher Environments, die sich ebenfalls deutlich von der traditionellen Konzertsituation unterscheidet. Dahlhaus zufolge entsteht das musikalische Werk im 18. Jahrhundert mit der räumlichen Trennung von Musikern und Publikum im bürgerlichen Konzert. Denn damals wurde die Musik von ihren Funktionen isoliert und konnte nun zum ersten Mal autonom gedacht werden. Im Gegensatz dazu stellen musikalische Environments den Besucher meist mitten ins Geschehen, das sich innerhalb einer räumlichen Anordnung von einem oder mehreren Lautsprechern sowie möglicherweise auch aus visuell gestalteten Objekten entfaltet.



1



2



3

- 1 Sabine Schäfer, sound warp, fruits of columbus, 1992; aus: TopoPhonic Zones, 1994
- 2 Hans Otte, Atemobjekt, 1972
- 3 Edmund Kieselbach, Klangsäulen, Komposition 1/4, 1985; Projektzeichnung, Stahlrohr und Klaviersaiten-Stacheldrähte, Höhe jeweils 150 cm, Durchmesser 60 cm

In dieser Anordnung kann er sich frei bewegen, die verschiedensten Positionen erproben und ihre Besonderheiten auf sich wirken lassen. Er kann so auch konkrete räumliche Aspekte von akustischen Vorgängen verfolgen und erforschen. So sind viele Arbeiten von Alvin Lucier Untersuchungen zum räumlichen Verhalten von Klängen.

Auf der anderen Seite gibt es Installationen, die, wie viele Arbeiten von Christina Kubisch, eigens für einen bestimmten Raum konzipiert sind und seine besonderen Eigenschaften zum Sprechen bringen sollen. Aber der Platz für den Hörer kann auch, wie etwa bei Bernhard Leitners **Klangliege**, exakt markiert sein. Doch auch wenn der Raum nur als Ort der Realisierung einer Komposition benötigt wird, müssen seine spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten bei der Realisierung einer Installation berücksichtigt werden. Bei Klanginstallationen können alle Aspekte unserer Wirklichkeit angesprochen sein. Neben den vom Künstler gestalteten Elementen können auch vielfach Aspekte der Umgebung direkt oder indirekt Thema werden. Eine Konzentration der Aufmerksamkeit, wie aus dem traditionellen Konzert bekannt, in dem der Hörer allein der akustischen Dimension Beachtung schenken mußte und die Musik auch ohne weiteres von den Geräuschen der Umgebung unterscheiden konnte, wäre diesem Genre und seinen Zielsetzungen unangemessen.

Eine Besonderheit sind Environments im öffentlichen Raum. Diese lösen oft unbeabsichtigte Rezeptionsprozesse aus. Mit solchen Installationen treten die Künstler aus dem klar abgegrenzten institutionellen Kunstbereich heraus und gehen gewissermaßen auf die Betrachter zu. Es sind, wie oft in der Kunst, kleine Irritationen, die aus einem öffentlichen Raum Orte ästhetischer Erfahrung machen können, wenn es gelingt, mit ihnen die Aufmerksamkeit auf das sonst nur flüchtig Wahrgenommene zu lenken, das allzu bekannt schien und dann plötzlich seine Fremdheit zu erkennen gibt.

sinnliche wirklichkeit Die empirischen Situationen, in denen Klanginstallationen präsentiert werden, bilden nicht mehr wie im traditionellen Konzert nur eine notwendige Bedingung für Aufführung und Rezeption eines Werks, sondern sind selbst zentraler und unverzichtbarer Gegenstand der künstlerischen Arbeit. Bei den subtilen und zurückhaltenden Arbeiten von Rolf Julius, die unsere Wahrnehmung der Umgebung völlig verändern können, ohne in diese direkt einzugreifen, erscheint dieser Aspekt besonders gelungen. Der Rezeptionsprozeß kann als ein Geschehen beschrieben werden, das der einzelne Besucher in seinem zeitlichen Verlauf wie in seiner räumlichen Struktur weitgehend selbst bestimmt. Er reagiert auf die gestaltenden Eingriffe des Komponisten, der die Besonderheiten der Phänomene in ihrer sinnlichen Qualität thematisiert. Der Hörer setzt sich zu den verschiedenen Phänomenen in Beziehung und erkundet ihre ästhetische Qualität. Die Rezeption wird so zu einem Prozeß des Entdeckens unserer sinnlichen Wirklichkeit.

Ganz im Sinne von Cage, für den alle akustischen Ereignisse musikalisches Material und alle sinnlich wahrnehmbaren Ereignisse entsprechend ästhetisches Material werden können, ermuntern die neuen musikalischen Environments zum Entdecken der Mehrdimensionalität unserer Realität. Dafür braucht es vor allen Dingen Aufmerksamkeit und Zeit. Oft ist es ein völlig gelassenes, kontemplatives und fast meditatives Verhalten, durch das die Elemente einer Installation zum ›Sprechen‹ gebracht werden. Solche Erfahrungen vermittelt etwa La Monte Youngs **Dream House**, bei dem mehrere Räume akustisch

wie optisch in eine einzige, intensive und in sich changierende ›Farbe‹ getaucht zu sein scheinen. Je länger man in diesen Räumen verweilt und sich auf die Situation einläßt, desto deutlicher und intensiver wird die innere Struktur dieser ›Farben‹ mit allen ihren Vibrationen.

Bereits Kant hatte darauf aufmerksam gemacht, daß Interesslosigkeit die Bedingung für ästhetische Erfahrungen ist.⁴ In unserem Jahrhundert haben sich nicht nur Künstler, sondern auch Theoretiker von Walter Benjamin bis zu Arnold Gehlen mit der Interaktion zwischen den Phänomenen und unserer Haltung ihnen gegenüber befaßt. In Situationen, die von Handlungszwängen frei sind, sagt Gehlen,⁵ kann sich die Wahrnehmung ungehindert entfalten und das Auffällige und Einzigartige an ihren Gegenständen entdecken.

Verliert sich die Wahrnehmung in diese Entdeckung ihrer Gegenstände, dann legt sie deren ästhetisches Potential frei. Es bedeutet nichts anderes als die Möglichkeit von lustvoll erlebten sinnlichen Wahrnehmungsprozessen. Dagegen hat Benjamin ausgehend von Baudelaire's Theorie der ›correspondance‹ und Prousts Überlegungen zu Bergsons Begriff der ›durée‹ versucht, an der Interaktion zwischen unserer Wahrnehmung und den Dingen die Funde der ›mémoire involontaire‹ in den Vordergrund zu rücken, die den Dingen Aura verleiht. Nach Benjamin kommt dieser Aspekt in dem Moment zum Zuge, in dem der Blick sich mit der Erwartung verbindet, »von dem (Gegenstand) erwidert zu werden, dem er sich schenkt«⁶.

Klanginstallationen zeigen, wie die Kunst in unseren Alltag einzudringen vermag. Indem sie sich mit alltäglichen Elementen vermischen und von diesen immer weniger unterscheidbar werden, sollen sie die künstlerische Intention vergessen machen. Deren Spur verliert sich im Dschungel der Wirklichkeit, mit dessen Farbigkeit die musikalischen Environments spielen. Sie legen uns eine Haltung und einen Blick, eine Art des Zuhörens und Zusehens nahe, der das Wahrgenommene selbst transformiert, so daß jenes offensichtlich wird, worin seine Besonderheit besteht und was die Aufmerksamkeit lohnt. ›Interesslosigkeit‹ wird gerade in Klanginstallationen für den öffentlichen Raum dadurch provoziert, daß die gewohnte Wahrnehmung unterlaufen oder irritiert wird. In Momenten der Irritation greifen die Strukturen unseres gewohnten instrumentellen Verhaltens nicht mehr. Denn frei von Interesse meint auch ohne Interesse an einem Nutzen, der aus den Dingen zu ziehen wäre.

1 Vgl. Wolfgang Iser, ›Die Appellstruktur der Texte‹ in Rainer Warning, **Rezeptionsästhetik**, München 1975, S. 248 f.

2 Vgl. Carl Dahlhaus, ›Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik‹ in **Neue Zeitschrift für Musik** 1, 1969, 1978, S. 18-22; ders., ›Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs‹ in **Schönberg und andere**, Mainz 1987, S. 279-290.

3 Deshalb kommt der Partitur in der Musik gerade im Hinblick auf ihren Werkcharakter eine besondere Bedeutung zu.

4 Vgl. Immanuel Kant, **Kritik der Urteilskraft**, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1975, 2, S. 116 f.

5 Vgl. Arnold Gehlen, ›Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen‹ in ders., **Anthropologische Forschung**, Reinbek 1961, S. 104-126; ders., ›Über einige Kategorien des entlasteten, zumal ästhetischen Verhaltens‹ in **Studium Generale**, 1950, S. 54-60.

6 Vgl. Walter Benjamin, ›Über einige Motive bei Baudelaire‹ in ders., **Charles Baudelaire**, Frankfurt am Main 1974, S. 142.

musik performance kunst

barbara barthelmes/matthias osterwold

»Music isn't just what you hear or what you listen to, but everything that happens.«

George Brecht

Der Begriff der Performance – unter musikalischem Blickwinkel – umfaßt, wenn man sich an den Chronologien und tabellarischen Übersichten zu Geschichte und Entwicklung dieser noch jungen Kunstform orientiert¹, historisch so weit auseinanderliegende Ereignisse wie die lautpoetische erste Dada-Soirée im Cabaret Voltaire in Zürich (1916) und Laurie Andersons Multimedia-Show-Pop-Kunstwerk **United States** (1979-82), so unterschiedliche Ereignisse wie die frei wählbaren **Piano Activities** von Philip Corner, aufgeführt beim ersten Fluxus-Festival 1962 in Wiesbaden, und die strenge, fast wissenschaftlich-experimentelle **Music for Solo Performer** (1965) von Alvin Lucier, oder das subtile, installative **Konzert für eine längere Zeit – Lichtmusik Nr.3** von Julius und das allegorisch-erotische, hochtheatralische Stück **La Montée au Ciel** von Étant Donnés, die letzteren wurden gezeigt auf der ›documenta 8‹ (1987) in Kassel.

Performance – der Begriff taucht in den frühen 70er Jahren auf und wird seitdem immer inflationärer gehandhabt – ist die sich »im Undefinierten definierende« Kunstform.² ›Performance‹ scheint eher zu bezeichnen, was nicht gemeint ist, nicht (bloß) bildende Kunst, nicht (bloß) Theater, nicht (bloß) Musik etc. »Dieses Wort... wird auf jede künstlerische Darbietung angewendet, in der Akt und Geste der Aufführung einen Wert an sich darstellen und Anlaß zu besonderer ästhetischer Beurteilung geben... Die Performance versteht sich als lebendiges Geschehen in einem und für einen bestimmten Moment.«³ Diese knappen Formeln umreißen den gemeinsamen Nenner und Kern einer großen Bandbreite künstlerischer Ausdrucksformen.

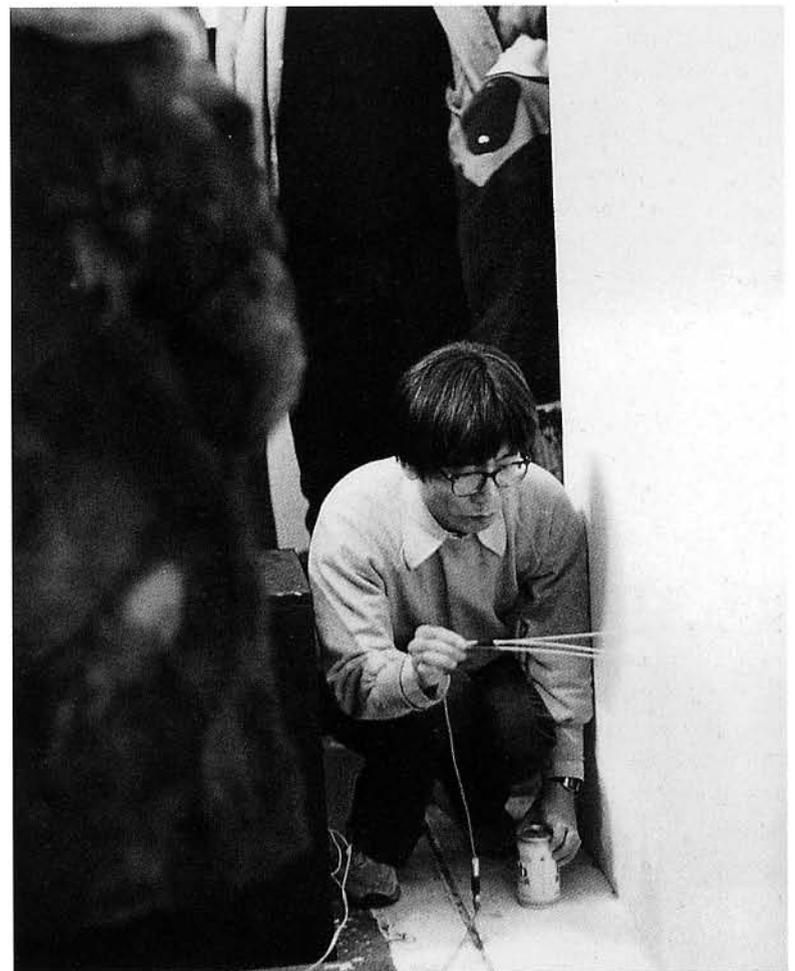
In der Performance werden keine Werke im traditionellen Sinn realisiert. Das Werk entsteht nicht mehr im Verborgenen, um dann als fertiges Produkt dem Publikum übereignet zu werden. Performance ist Handlung, ist in Handlung umgesetzte Idee – insoweit trägt sie Züge der Konzeptkunst; sie entsteht und besteht im Augenblick ihrer Ausführung; sie ist der Prozeß ihrer Realisation. In der ›Performance‹ kommt zum Tragen, was die Linguistik unter dem Begriff ›Performanz‹ als Antonym zur ›Kompetenz‹ versteht:

»'Performanz' vollzieht sich im Hier und Jetzt, sie ist je einmalig, sie ist nicht nur Wort oder Satz (sprachliche erkennbare und wiederholbare Form), sondern Stimme, Atem, Geste, Mund, Ohr, Auge. Sie umfaßt das unaufhebbare Individuelle, Persönliche, Physische in jedem Sprechen; die Spuren eines (lebendigen) Körpers in der Sprache und die Spuren der Sprache in einem Körper.«⁴ Performance setzt auf die Unmittelbarkeit, die Präsenz der künstlerischen Aktion im Hier und Jetzt. Sie stellt nichts dar, sie ereignet sich. Insofern ist sie theatral, aber kein Theater. Performance hinterfragt nicht nur die Grenzen der Kunstgattungen, sondern löst sie radikal auf, sie ist Intermedia-Kunst schlechthin. Mit diesen Eigenschaften liegt der Ursprung der Performance-Art in der futuristischen und dadaistischen Aktion; ihre Genese ist in den Aktionen oder Events der Happening- und Fluxus-Bewegung vorgezeichnet.

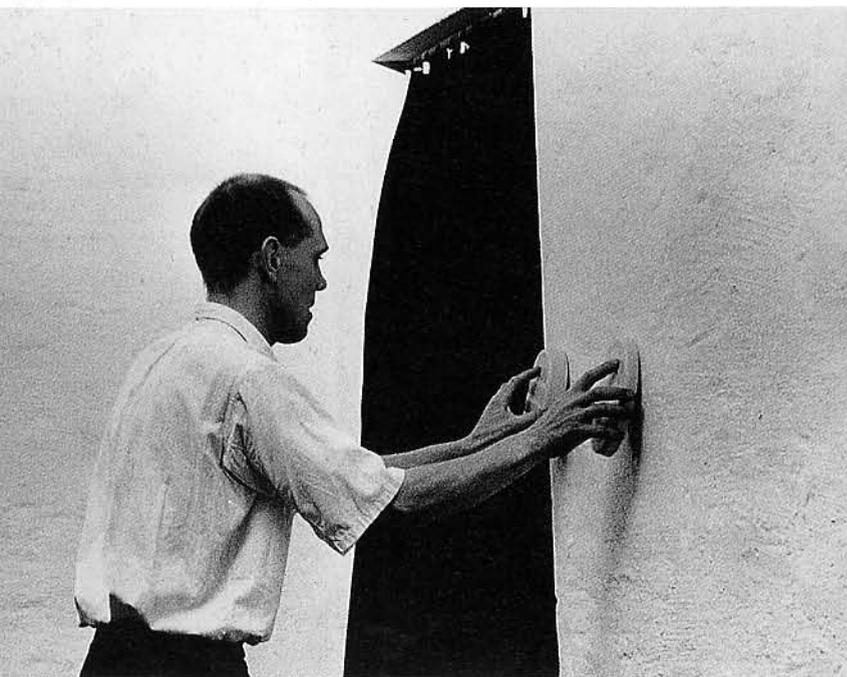
Schon 1952 hatte John Cage in dem legendären am Black Mountain College aufgeführten **untitled event**⁵ wesentliche Grundlagen zu den Kunstformen sowohl des Happenings wie auch der Performance gelegt. An dem Ereignis

waren gleichzeitig bildende Künstler, Musiker, Dichter, Sprecher, Tänzer und ein Hund in jedweder Form von Aktivität und mit allen möglichen Materialien wie Dias, Filmen, Schallplatten, Wassertropfen etc. beteiligt. Die Aufstellung der Stühle für das Publikum war enthierarchisiert. Für Cage war dieses Ereignis, seinem Konzept der »inclusiveness« folgend, sowohl Musik – weil strukturierte, bemessene Zeit – als auch Theater – in der Simultanität selbständiger Ereignisse – als auch Raumkunst – in der Festlegung auf einen bestimmten Ort. »Music is an oversimplification of the situation we actually are in. An ear alone is not a being; music is one part of theatre... Theatre is all the various things going on at the same time.«⁶

Unterscheidet sich Musikperformance von Performance? Selbstverständlich ist das, was Musikperformance genannt wird⁷, in allererster Linie Performance. Bezogen auf andere spartenbezogene Performancetypen betont der Begriff der Musikperformance das Musikalische in der Performance. Dieses liegt zum einen natürlich in der Einbeziehung von Klang und in der Visualisierung des Klanggeschehens, wesentlicher aber ist das Moment der zeitlichen



1 Music Expanded, Takehisa Kosugi bespielt zur Eröffnung des Zyklus ›Musik am Sonntagnachmittag‹ die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit elektrisch verstärkten Mikadostäbchen, 30.10.1983



Strukturierung von Ereignissen und Handlungen. Als musikalisch kann beschrieben werden, was in der Zeit stattfindet, auch ohne daß Klänge auftreten.⁸ Klänge können imaginiert werden, sind ohnehin schon überall vorhanden.

Aus der Sicht der tradierten Musikästhetik und ihrer Aufführungspraxis erscheint der Begriff ›Musikperformance‹ zunächst tautologisch, denn jede Musik muß, damit sie erklingt, aufgeführt, ›performt‹ werden (und die Darbietung eines Meisterpianisten wie Alfred Brendel bietet zweifellos einen hohen Performance-Wert). Um spezifisch von Musikperformance sprechen zu können, muß die Aufführung selbst im Vordergrund stehen, nicht das (abgeschlossene) Musikstück, das aufgeführt wird. Die Musikperformance basiert auf einem erweiterten Musikbegriff, wie er oben skizziert wurde. In seinen Rahmen fallen auch neuartige, an den Performer individuell gekoppelte Spieltechniken auf konventionellen Instrumenten, die Verwendung musikfremder Gegenstände als Instrumentobjekte oder beispielbarer Klangskulpturen, schließlich die Einbeziehung anderer Medien wie Malerei, Film, Video, Fotografie, elektronische Medien, Sprache/Text usw.⁹

Bekanntlich gilt in der überkommenen Ästhetik der europäischen Kunstmusik und ihrer Ideologie des Materialbegriffs der schriftliche Text (›écriture‹), die Aufzeichnung in Gestalt der Partitur als das eigentliche Werk. Die klangliche Realisation ist per se Reproduktion, lediglich Vergegenwärtigung; das Werk ist unwiederholbar nur auf der sekundären Ebene der Interpretation. Die Musikperformance, wie die Performance überhaupt, realisiert sich als Kunstwerk dagegen erst im Moment der Aufführung. Sie lebt in der erinnernden Erzählung, in der mündlichen Überlieferung, in Gestalt sekundärer Dokumente fort. Schriftlich fixierte Aktionsanweisungen, Skizzen zum Klangmaterial, graphische Notate, soweit vorhanden, gehören zum Werk, sind aber nicht das Werk selbst. Die (Musik-)Performance insistiert auf Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, sie widersetzt sich der Reproduktion, sie beharrt in der flüchtigen Gegenwart der Aufführung auf der Unablösbarkeit von Künstler und Werk. Damit ist der ›Composer-Performer‹ der typische Träger der Musikperformance. Das klassische Schema der Vermittlungskette Komponist – Werk – Interpret – Publikum ist aufgelöst zugunsten einer direkteren Konstellation zwischen Künstler und Publikum. Indem der Wahrnehmungsvorgang Bestandteil der Performance wird, übernimmt das Publikum eine aktive Rolle, die gelegentlich bis zur unmittelbaren Mitwirkung reichen kann.

performance improvisation Die musikalische Praxis der Improvisation und die Performance teilen sich die Charakteristika der Präsenz des ausführenden, ›solistisch‹ agierenden Künstlers, der Identität des Aufführenden mit dem Urheber und der Realisation des Werks im Moment der Aufführung. Improvisatorische Verfahren sind in viele Musikperformances eingebettet, in der Performance gleichsam aufgelöst. Dennoch sind sie nicht schlechthin mit ihr gleichzusetzen, ebensowenig wie der Improvisator mit dem Typus des Composer-Performers gleichgesetzt werden kann. In der (Composer-)Performance tritt das konzeptuelle Moment hinzu, die als Handlung realisierte Idee. Improvisation erhält im Kontext der Musikperformance eine weniger expressive, eine nicht-intentionale, desubjektivierte Färbung.

Der japanische Musiker Takehisa Kosugi vertritt ein Konzept von Improvisation, von dem er selbst sagt, daß es sich grundlegend von der »orthodoxen klassischen Improvisation, wie sie in der indischen Musik oder im Jazz«¹⁰ betrieben wird, unterscheidet. Beeinflußt von Fluxus und von Cage, bedeutet Impro-

vision für ihn ein schlechthin unvorhersehbares Ereignis. Sein Geigenspiel versteht er als ein spontanes Seismogramm einer inneren, ad hoc gebildeten Vorstellung – eine Art musikalisches »action painting«. Der Künstler als absichtsvoll handelndes ästhetisches Subjekt steht nicht mehr im Vordergrund, er überläßt sich vielmehr einem sich wie von selbst organisierenden Fluß des musikalischen Geschehens. Damit vertritt er eine Arbeitsweise, die der Unbestimmtheit bei der Improvisation den Vorrang läßt und die »weder vorgedachte Muster an den Gegenstand heranträgt, noch den Gegenstand durch eine apriorische Vor-Bestimmung in die eine oder andere Richtung lenkt.«¹¹ Das Charakteristische an Kosugis Performances besteht darin, daß die gewissermaßen durch ihn hindurch hervorgebrachte Musik auf visuellen, haptisch-gestischen Vorstellungen beruht. Im Unterschied zu Improvisationen, die nur auf rein innermusikalischen Prozessen basieren, faßt er akustische Vorgänge als plastische Klangobjekte auf.

Auch die von Pauline Oliveros aus meditativen Techniken entwickelten Kompositionsverfahren orientieren sich teilweise an visuellen Momenten. Ausgehend von den **12 Sonic Meditations**, die Anleitungen zur Selbsterfahrung durch Klänge darstellen, ergeben sich ihre folgenden Kompositionen durch das Zusammenfügen solcher klangmeditativer Übungen. Auch ihre Solo-Auftritte mit dem Akkordeon sind solche Meditationen im und mit Klang. Dabei stellt sie sich »selbst zu Beginn eine Aufgabe oder setzt sich ein Bild, um sich vom Bewußtsein zu befreien, und dann läßt sie die Klänge gleichsam absichtslos aus sich und dem Akkordeon herausquellen«¹².

performance körper maschine In der Geschichte der Performance-Kunst ist die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper durchgängig ein zentrales Thema. Die Zuspitzung des Moments der Präsenz auf das Körperliche, der demonstrative Einsatz des Körpers bis an seine physischen und psychischen Grenzen findet sich auch vielfach in der Musikperformance,¹³ ebenso die Einbringung des Körpers in einen von Elektronik und Automatisierung gekennzeichneten Kontext und seine Erforschung mit Hilfe technischer Apparaturen.

In seiner Klangaktion **Kostrument** trägt der niederländische Composer-Performer Harry de Wit einen Overall aus Gummi, in den an Händen, Armen, Beinen und Oberkörper Kontaktmikrofone eingearbeitet sind. Auch in seinem Mund befindet sich ein Mikrofon. Während der Performance bearbeitet de Wit seinen Körper exzessiv und sehr musikalisch mit Schlägen. Die über die Mikrofone aufgenommenen Schläge und Körpergeräusche werden teilweise elektronisch »tonalisiert« und sehr laut verstärkt. Die Lautsprecher sind so im Raum verteilt, daß das Publikum sich buchstäblich im »Klang-Körper« de Wits zu befinden scheint.

Der australische Performance-Künstler Stelarc¹⁴ erweitert seinen Körper zur hybriden Mensch-Maschine: Er schließt ihn an Kontrollapparaturen der Intensivmedizin an und verstärkt akustisch deren Signale: Sensoren für Herzschlag (EKG), Gehirnwellen (EEG), Muskeltonus (EMG), Muskelbeugung, Puls, Blutfluß (Doppler-Flußmessung), Atem (CO₂) u. a. m.; er ergänzt ihn durch die Prothese einer »Dritten Hand«, die durch Bauchmuskelkontraktionen elektronisch gesteuert wird, während der andere Arm durch Stromstöße von 30 bis 50 Volt zu unwillkürlichen Bewegungen stimuliert wird; Stelarc's Körper interagiert mit einem Roboterarm, der ihn mit einer Videokamera »scanned« bzw. beobachtet. In dieser kybernetischen Anordnung steuern Körperfunktionen



- 2 Z'ev jongliert klingende, aus dem Flugzeugbau stammende Titanium-Röhren auf der Bühne des Hebbel-Theaters, Berlin, 13.1.1984
- 3 Sven-Åke Johansson bespielt die Wände des Instituts Unzeit in Berlin mit Plastik-Butterbrotdosen aus DDR-Produktion, 6.6.1985
- 4 Harry de Wit, Kostrument

und Bewegungen Klänge, Licht, Prothesen und Roboter, während sie ihrerseits von technischen Apparaturen kontrolliert und beeinflusst werden – der schockierte Besucher erlebt den Tanz eines Androiden des 21. Jahrhunderts, er erlebt die Invasion der Technik in den Körper, den Übergang von der Präsenz in die Absenz des Physischen. Beunruhigend unklar bleibt, ob der Mensch die Apparatur oder diese ihn steuert.

In der krassen Demonstration der Entgrenzung und Aushöhlung des Körpers durch Technik lebt ein Moment wieder auf, das durch die historische Distanz zu den einstmals skandalösen Aktionen der Dadaisten, Futuristen, Surrealisten und Fluxisten weitgehend verloren gegangen ist, das »épater le bourgeois«: der Protest, der Anti-Kunst-Charakter, die Provokation, auf die mit Ablehnung, Abscheu oder Verdrängung reagiert wird.

Ungleich stiller und poetischer, aber von untergründiger Dramatik geprägt ist die **Music for Solo Performer** (1965) von Alvin Lucier. Es handelt sich um eine Performance, bei der über EEG-Kopfhautelektroden die Alphawellen des menschlichen Gehirns gemessen und über einen Wandler hörbar gemacht werden; Alphawellen steuern zudem über entsprechende Schaltvorrichtungen Perkussionsinstrumente und vorproduzierte Tonbänder. Alphawellen entstehen aber nur bei Verzicht auf jegliche willkürliche Bewegung und vorsätzliche geistige Aktivität.¹⁵

Über die Integration von computergestützten interaktiven Systemen ist »Musizieren« als taktiles, physisches Erleben, in dem der direkte Bezug von Körperbewegung und Klangproduktion hergestellt ist, in neuer Weise möglich geworden. Beispielhaft dafür sind die am STEIM in Amsterdam eigens für einzelne Performances bzw. Performer entwickelten elektronischen Instrumente, wie **The Hands** von Michel Waisvisz (vgl. auch die elektronischen Hände von Laetitia Sonami und Mark Trayle), der **Sweatstick** von Ray Edgar, der »elektronische Bogen« oder die »Badminton-Schläger« von Jon Rose, der »Gürtel« und die »Schuhe« von Marie Goyette. Bei all diesen Instrumenten handelt es sich um Midi-Controller, die bei Goyette in einen Gürtel und in Step-Schuhe eingebaut wurden, bei Waisvisz die Form von Handgriffen mit Tastatur haben und bei Edgar die eines in der Mitte durch eine Spiralfeder biegsamen Aluminiumrohrs, auf dessen beiden Teilstücken eine Tastatur verschiebbar befestigt ist. Die Performance mit diesen Instrumenten, die entfernt noch an das Spielen des Theremins oder des Croix Sonore (frühe Beispiele elektroakustischer Instrumente) erinnern mag, wird zu einem Tanz, in dem der Performer die Musik durch Bewegungen hervorbringt und umgekehrt spezifische technische Bedingungen bestimmte Bewegungen erfordern.

performance live elektronik Die genannten Beispiele von Musikperformance als einer technisch erweiterten Körper-Kunst haben den Einsatz von Elektronik in der Live-Performance gemeinsam, einige von ihnen in Form von Feedback-Konfigurationen.¹⁶ Der erste, der einen allgemein zugänglichen elektronischen Apparat in die Live-Performance einführte, war John Cage mit **Imaginary Landscape No.1** (1939), einem Stück für zwei Schallplattenspieler, Testschallplatten, Klavier und Schlagzeug. David Tudor gehörte zu den ersten Komponisten, die für ihre Musik eigene, sozusagen hausgemachte elektronische Schaltkreise und elektronisch-mechanische Objekte bauten. Cage und Tudor wurden so zu Schrittmachern der Live-Elektronik in der Musik, die in den 60er Jahren besonders in den USA rasche Verbreitung fand. Ihre Technologie wurde oft in wichtigen Teilen von den Künst-

lern selbst entwickelt (und fand manchmal Eingang in die industrielle Produktion). Dieser Trend hin zur Live-Elektronik mit relativ einfachen, preiswerten Bauteilen hat neben technischen Voraussetzungen auch ästhetische ebenso wie kultur-ökonomische und politische Ursachen. Er wendet sich gegen die als hermetisch und steril empfundene elektro-akustische Musik der 50er und 60er Jahre, die in teuren, mit Technik vollgestopften Studios entstand. Auf Tonträger gebannt erreichte sie nur als »Lautsprechermusik« ihr Publikum; sie eliminierte den ausführenden Musiker und unterband die direkte Kommunikation mit dem Publikum ebenso wie die Kommunikation der Musiker untereinander im kollektiven Prozeß der Aufführung von Musik. Demgegenüber war die Ausrüstung der live-elektronisch arbeitenden Composer-Performer nicht nur relativ erschwinglich, sie war zudem klein, flexibel, mobil, transportfähig; sie konnte zum Publikum gebracht werden. An Universitäten, in Galerien, Lofts und Ateliers entstand ein Netzwerk neuer, alternativer Aufführungsorte jenseits der etablierten Musikinstitutionen und Konzertsäle. Die ideologische Betonung kollektiver Prozesse in den 60er Jahren schlug sich nieder in der Gründung einer Reihe von live-elektronischen Formationen, die eine Schrittmacherfunktion ausübten: Sonic Arts Union (Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma), Composer Inside Electronics (David Tudor, John Driscoll, Phil Edelstein, Martin Kalve, Linda Fischer, Bill Viola u. a.), Musica Elettronica Viva (Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Frederic Rzewski u. a.), Gentle Fire (Hugh Davies, Stuart Jones u. a.). Auch AMM aus London (Keith Rowe, Eddie Prevost, Lou Gare, Lawrence Sheaff, Cornelius Cardew, später Christopher Hobbs, John Tilbury u. a.) oder das Stockhausen-Ensemble (Peter Eötvös, Johannes Fritsch, Alois Kontarsky u. a.) in Köln integrierten live-elektronische Elemente in ihre Arbeit.

Die Performance mit Live-Elektronik ist experimentell, sie erweist sich als erfinderisch, innovationsfreudig und offen hinsichtlich des instrumentalen Repertoires. Konventionelle akustische Instrumente und die menschliche Stimme werden in ihrem natürlichen oder elektronisch transformierten Klang ebenso einbezogen wie industriell gefertigte elektronische Instrumente. Sehr viel schneller als in den großen elektronischen Studios wird hier die neue Technologie der PC-Computer musikalisch nutzbar gemacht. Zahllose hybride elektronisch-mechanische Instrumente, oft im Grenzbereich zur Klangskulptur und zur Klanginstallation gelegen, werden erfunden und selbst gebaut. Musikfremde Gegenstände und Materialien werden als »objets trouvés« einbezogen, konventionelle technische Apparate und elektro-akustische Medien (z. B. Schallplatten, alte Radios, Lautsprecher) werden von Künstlern zweckwidrig eingesetzt und entfalten so unerhörte, frappierende musikalische Eigenschaften.¹⁷

Richard Lerman, Klangforscher und -experimentator, zeigt innerhalb der Werkgruppe **Self Built Audio Transducers** Installationen und Performances, in denen verschiedene Stoffe und Gegenstände wie Kupfer, Messing und Bronzescheiben, Aluminiumfolie, Geld, Kreditkarten, Materialien aus Papier usw. zu funktionalen Mikrofonen verwandelt werden, die in der Übertragung und Verstärkung äußerer Impulse ihre spezifischen Materialeigenschaften hörbar machen. In **Music for Plinkies and Straws** (1985) bringt er sogar Strohhalme durchaus melodios zum Klingen.

In dem performten Environment **Rainforest** von David Tudor (1968/73) funktionieren Fundstücke und Alltagsobjekte als Lautsprecher; in **Sounds and the Machines That Make Them/Multiple Machine Matrix** von Gordon

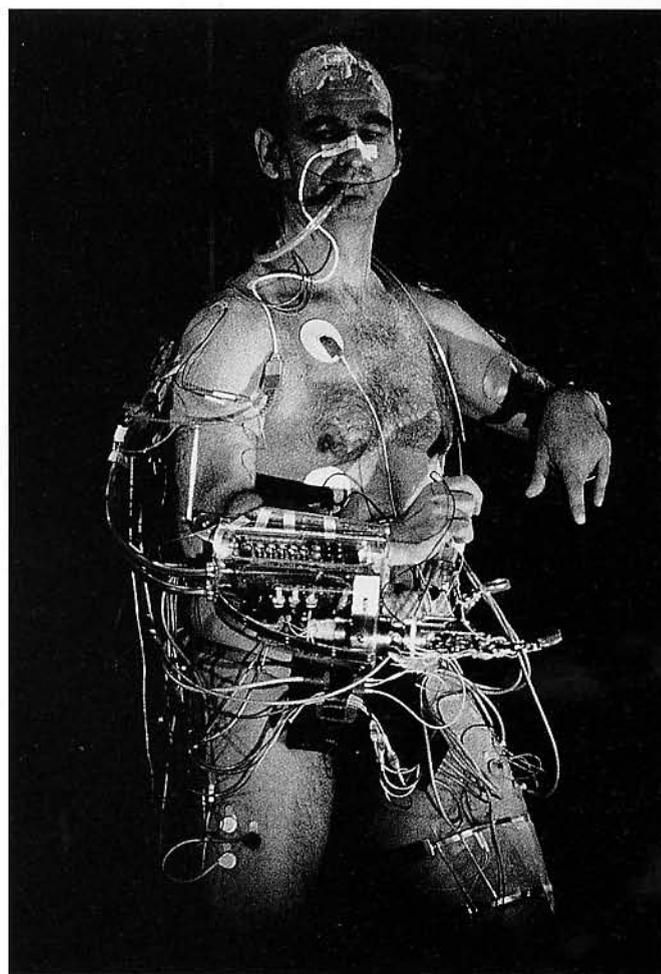
Monahan (1994) konzertieren über MIDI von einem Computer digital gesteuerte skulpturale Gebilde aus Metallblechen, Drähten, Ketten und kleinen Motoren. Im Übergang zum Environment und zur Installation tritt die Präsenz des Performers zugunsten der Objekte und des Raumes zurück.

performance installation raum Zahlreiche klangkünstlerische Aktionen sind im Grenzbereich zwischen Performance und Klanginstallation angesiedelt, indem sie einen vorgefundenen Raum (»espace trouvé«) durch installative Eingriffe transformieren, allerdings nur in einem begrenzten Zeitraum, als Performance, präsentiert werden. Ein Beispiel für diese »performten« Installationen oder »installativen« Performances ist die »Berliner Konzertreihe« von Rolf Julius. Die im Laufe des Jahres 1981 realisierten Projekte **Konzert für eine große Wiese, Konzert für einen Strand, Konzert für einen gefrorenen See** u. a. fanden an ausgewählten Orten im Freien statt. Die subtile, kaum wahrnehmbare Plazierung der Lautsprecherobjekte in der Landschaft und die Verschmelzung der von Julius hinzugefügten Klänge mit den Geräuschen des Ortes läßt die urbanen Räume und Landschaften zu veränderten Erlebnisräumen werden und schärft die Wahrnehmung für diese Orte. Zur Installation mit ihrem situativen Bezug tritt das Moment des Ereignishaften, hinzu – darauf verweist der keineswegs ironisch gemeinte Titel **Konzert**.

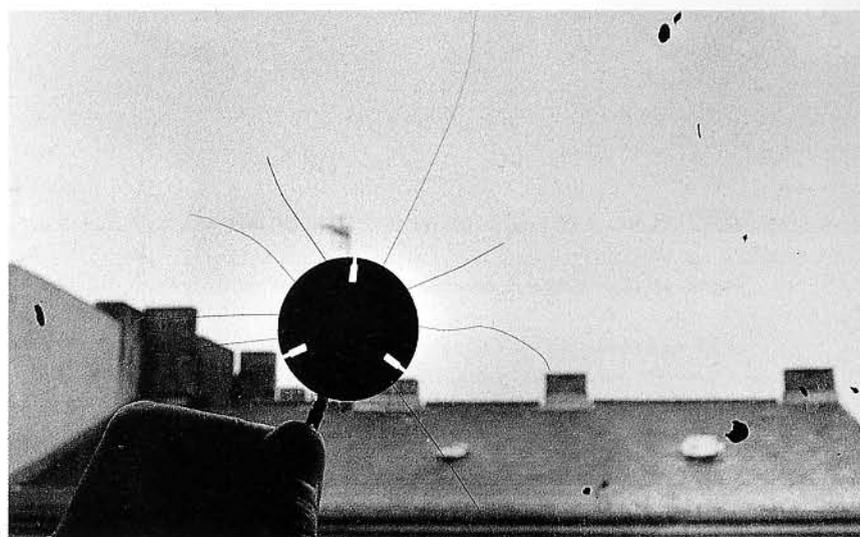
In Alvin Luciers **I am Sitting in a Room** (1968) findet der umgekehrte Vorgang statt. Das punktuelle Ereignis der Performance wird in einen tendenziell unbegrenzt andauernden Klangraum überführt. Der Raum absorbiert die Performance, formt Sprachklang in Raumklang um. Das Stück beginnt damit, daß der Performer einen Text liest, der in knappen, präzisen Worten den darauf folgenden Prozeß erklärt. Lucier verwendet zwei Tonbandgeräte, ein Mikrofon und einen Lautsprecher. Der über den Lautsprecher wiedergegebene Text wird aufgenommen, in den Raum abgestrahlt, wieder aufgenommen und so fort. Die akustischen Eigenschaften des Raumes transformieren die kurze Rede. Frequenzen oder Sprache, die den Resonanzfrequenzen des Raumes entsprechen, werden verstärkt, andere überdeckt. Dieser Vorgang wiederholt sich 32 mal, bis im Eigenklang des Raumes nur noch der Worhrhythmus und die phonetische Diktion des Sprechers als schwache, aber unauslöschliche Muster übrigbleiben. Mit dieser Performance, die in jedem Raum einen anderen Verlauf nimmt, war Lucier wahrscheinlich der erste Komponist, der einen Raum als Instrument an sich betrachtete und nicht nur als ein Gefäß für eingebrachte Klangereignisse.

Eine extreme Verräumlichung musikalischer Prozesse findet in dem 1982 erstmals aufgeführten spektakulären **Speaker Swinging** von Gordon Monahan statt, einer Kreuzung aus kinetischer Klangskulptur, Bewegungsperformance, wissenschaftlichem Experiment, Lichtchoreografie und spannender Sportveranstaltung. Drei bis sechs athletische Performer (nicht notwendigerweise Männer) lassen ca. 30 Minuten lang an langen Tauen befestigte und mit Lampen versehene Lautsprecher wie Lassos über ihren Köpfen rotieren. Sie erzeugen, unterstützt durch dramatische Lichtwechsel, unter Ausnutzung des akustischen Doppler-Effekts ein dichtes, vibrierendes Raum-Klang-Licht-Muster.

Ein Grenzfall zwischen Performance und Installation, zwischen High-Tech und Verwendung einfachster Mittel sind die interaktiven Audio-Video-Arbeiten des 1993 verstorbenen Jerry Hunt. Sie konfrontieren das Publikum mit rätsel-



5



6

- 5 **Stelarc, Erasure Zone: Event for Absent Body and Automatic Gestures; der Künstler ist bei seiner Performance im Podewil, Berlin an medizinische Sensoren angeschlossen und (inter)agiert mit seiner »Dritten Hand«, 25.2.1995**
- 6 **Richard Lerman spielt mit einem »Plinky« auf einer Fensterscheibe im Institut Unzeit, 23.5.1985; die schwarzen Flecken sind Farbspritzer der dort arbeitenden Maler**



haften, verstörenden Erscheinungen, mit einer Art von elektronischem Schamanismus, mit Fetischen, Zeichen und rituellen Handlungen aus einer einerseits archaischen, andererseits futuristischen Welt. Seine Performance **Birome (ZONE): Plane** (1985), ein »transaktionales mimetisches Exerzitium«, und die Installation **Birome (ZONE): Cube** (Frame) von 1987, ein »Reflex-Erinnerungs-Kabinett mit transaktionalem Kern (homunculus)«, basieren auf einem interaktiven elektronischen System, das Licht-, Schall-, Bewegungs- und Berührungseindrücke wie ein lernfähiges Gedächtnis sammelt und darauf visuell und akustisch selbständig und unvorhersehbar reagiert. Das System wird gesteuert nach Regeln, die aus alt-elisabethanischen astrologischen Tafeln und dem dreidimensionalen Rosenkreuzer-Schach gewonnen wurden.

performance aura fest Die Musikperformance hat als Performance Art ihre Wurzeln in der Anti-Kunst der historischen Avantgarden. Sie ist eine der zeitgenössischen künstlerischen Formen innerhalb der Klangkunst, für die der traditionelle Werkbegriff nicht mehr gilt und in welcher der Prozeßcharakter Vorrang hat. Der zeitlosen Dauer des abgeschlossenen Werks setzt die Musikperformance ihr ephemeres Erscheinen, ihre Durchlässigkeit zum Leben hin entgegen. Sie vermeidet die gewohnten konventionellen Vermittlungsinstanzen der Musik und sucht sich eigene Räume als Ort und auch Gegenstand der Aufführung. Nicht zuletzt verweigert sie sich der Zuordnung zu bestimmten Sparten, sie operiert an der Schnittstelle unterschiedlicher Medien und Gattungen. Dennoch hat die Performance und mit ihr die Musikperformance einen wesentlichen Aspekt des traditionellen Kunstbegriffs beibehalten oder – genauer gesagt – paradox wiedergewonnen: die unmittelbare Konfrontation mit dem Auratischen. Das auratische Moment geht allerdings nicht mehr vom Werk als Objekt aus, sondern von der physischen Präsenz des Künstlers: als eine den Alltag transzendierende und gleichzeitig auf ihn bezogene Sphäre. Jenseits der Diskussion um Kategorien und Typologien wie Musikperformance, Klanginstallation usw. findet sich hier eine Kunstsprache, der es möglich ist, virulente existentielle Erfahrungen unserer urbanen Gegenwart zu artikulieren. Die Musikperformance überlebt dabei nicht als Text, als Stichwort in einem lexikalischen Verzeichnis, als archiviertes Dokument, sondern als ein einmaliges Ereignis in der Erinnerung des Besuchers: die Erinnerung an ein Geschehen, das an einem bestimmten Ort in einem bestimmten Augenblick stattgefunden hat und das als solches nicht wiederholbar und reproduzierbar ist. Performances sind einmalige Ereignisse, die sich ihren je eigenen Zeit-Raum schaffen und die, damit sie überliefert werden, erlebt und genossen werden müssen wie ein Fest.

7 Gordon Monahan, *Speaker Swinging*, mit Laura Kikauka als Lautsprecher-Schwingerin

8 Der 1993 verstorbene Jerry Hunt hantiert mit Fetischen und obskuren Gegenständen in seiner Audio/Video-Performance *Birome (Zone): Plane* in der Parochialkirche, Berlin, 30.9.1992

1 Vgl. z.B. Elisabeth Jappe, *Performance – Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, S. 12 f.; Thomas Dézsy, Christian Utz (Hrsg.), *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, Katalog zum Festival zeitgenössischer Musikperformance ›Das innere Ohr‹, Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1995, S. 9-22.

2 Christian Utz, ›Musikperformance als Akt realer Gegenwart‹ in *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, a. a. O., S. 33.

3 Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989, S. 25, 27.

4 Doro Franck, ›Performanz – Performance‹ in *Performance – Relikte & Sedimente*, Katalog zum gleichnamigen Festival, Offenes Kulturhaus Linz 1993, S. 10.

5 Vgl. RoseLee Goldberg, *Performance Art – From Futurism to the Present*, London 1988, S. 126; Daniel Charles, *Zeitspielräume*, a. a. O., S. 34 ff.; Volker Straebel, ›...that the Europeans become more American‹ in *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, a. a. O., S. 82 f.

6 John Cage, ›45' for a Speaker‹ in *John Cage, Silence*, Middletown 1973, S. 149.

7 Vgl. die Beiträge von Volker Straebel, Thomas Dézsy, Christian Utz, in *Musik. Labyrinth. Kontext. Musikperformance*, a. a. O.

8 Vgl. den Musikbegriff der Fluxus-Künstler, besonders bei George Brecht und La Monte Young.

9 Valerian Maly meint, daß für Performances aus dem Umkreis der bildenden Kunst der Einsatz verschiedener Medien längst selbstverständlicher sei als bei Musikperformances, die in ihrem Selbstverständnis als ›expanded music‹ (›music expanded‹ ist übrigens der Titel einer Reihe von Musikperformances von Takehisa Kosugi) noch das Motiv der Überwindung des tradierten Musikbegriffs erkennen lassen. Vgl. Valerian Maly, ›Qu'est-ce que c'est que cela? – Notizen zur Musikperformance‹ in *MusikTexte*, 62/63, Januar 1996, S. 12-16.

10 Interview von John Hudek mit Takehisa Kosugi, in *Takehisa Kosugi. Interspersions*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Daadgalerie, Berlin 1992.

11 Klaus Ebbecke, ›Takehisa Kosugis akustische Arbeiten‹ in *Takehisa Kosugi. Interspersions*, a. a. O., S. 36.

12 Gisela Gronemeyer, ›Hast Du jemals den Klang eines schmelzenden Eisbergs gehört? Ein Portrait der amerikanischen Komponistin Pauline Oliveros‹ in *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch, Band 4, 1983/84, S. 281.

13 Das körperliche Moment wird besonders betont im Bereich der Vokalperformances, z.B. bei Künstlerinnen wie Cathy Berberian, Meredith Monk, Diamanda Galas, Shelley Hirsch, Fatima Miranda, aber auch bei Künstlern wie David Moss, Carles Santos oder dem jungen Christian Wolz; für die körperliche Interaktion mit dem Instrument seien beispielhaft genannt Charlotte Moorman und Frances-Marie Uitti am Cello, Joëlle Léandre am Kontrabaß und Aktionsperkussionisten wie Sven-Åke Johansson, Vladimir Tarasov oder Z'ev.

14 Stelarc ist bereits in den 70er Jahren mit aufsehenerregenden Aktionen in Erscheinung getreten, so 1976 mit einem *Event for Stretched Skin* (Maki Gallery, Tokyo), wo er sich eine Vielzahl von Fleischerhaken durch die Haut an Rücken, Gesäß und Waden zog und sich so an langen Fäden an einer Decke aufhängen ließ.

15 Siehe dazu Alvin Lucier *Reflexionen. Interviews. Notationen. Texte*, Köln 1995, S. 46 ff., S. 301.

16 Neben *Music for Solo Performer* von Lucier gehört zu den ›klassischen‹ Aktionen, Installationen und Performances, die mit Feedback arbeiteten, *The Wolfman* (1964) von Robert Ashley: eine das Publikum provozierende Performance, die darin bestand, daß Ashley mit maximaler Verstärkung gegen ein ohrenbetäubendes Dröhnen anschrte. Oder auch *Wave Train* (1966) von David Behrman, in dem Gitarren-Pick-Ups an die Saiten eines Klaviers geheftet wurden und die Lautsprecher so plaziert waren, daß sie die Saiten des Klaviers in Schwingung versetzten.

17 Unter vielen möglichen Namen seien hier beispielhaft genannt Hugh Davies und Max Eastley aus Großbritannien, *Voice Crack* aus der Schweiz, Godfried-Willem Raes aus Belgien, Ed Osborn, Paul DeMarinis und Nicolas Collins aus den USA.