

GOLO FÖLLMER

KLANGORGANISATION IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Einleitung

Der öffentliche Raum hat für die Klangkunst eine besondere Bedeutung. Zum einen ist die urbane Klangwelt oftmals Material und Thema klangkünstlerischer Arbeiten, zum anderen sind Bereiche des Öffentlichen auch ihr häufig gewähltes Umfeld, und in den letzten Jahren wurde solchen Arbeiten von Festivals weltweit spezielle Aufmerksamkeit geschenkt. Doch der öffentliche Raum ist für die Klangkunst nicht nur Setting, sondern geradezu Ausgangspunkt ihres Konzeptes. Künstlerische Arbeit in der Öffentlichkeit, seit den 60er Jahren als gesellschaftliche Herausforderung praktiziert, brachte auch für die Musik neue Impulse mit sich. Max Neuhaus, der später auch den Begriff »Klanginstallation« prägte, folgerte aus dem schlichten Umstand, daß die Benutzer des öffentlichen Raums Beginn und Ende ihres Zuhörens selbst festlegen, daß eine »Musik« für solch ein Areal ein kontinuierlich ablaufender, dezenter Prozeß zu sein habe, der die Wege der zufälligen Hörer als konstituierendes Element behandelt: »Traditionally, composers have located the elements of a composition in time. One idea which I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in his own time.«¹

Während der zeitgenössischen Komposition dieses Jahrhunderts aufgrund von Stilpluralität und Komplexität der Bezüge eine hermetische Ferne vom breiten Publikum zugeschrieben wird, versuchen Konzepte der Klangkunst - auch solche im institutionellen Kunstraum - tendenziell einen entgegengesetzten Weg zu beschreiten: Mit der Thematisierung alltäglicher Wahrnehmungsphänomene, mit spielerischen Elementen und mit der intuitiv erfahrbaren atmosphärischen Gestaltung von Orten tritt die aktive Aneignung klangkünstlerischer Arbeiten durch die Rezipienten in den Vordergrund. Der Prozeß der konkreten Ausgestaltung des Kunstwerks verlagert sich zu großen Teilen vom Künstler auf den Hörer / Betrachter, sinnliche Wirkung wird wichtiger als die traditionell führende Kategorie der Form.

Alltägliches und Außeralltägliches

Unter dem Begriff »öffentlicher Raum« sollen hier Straßen, offene Areale und Gebäude innerhalb eines vom Menschen kultivierten Gebietes - speziell der Stadtlandschaft - verstanden werden, die grundsätzlich jeder Person zugänglich sind, d.h. die keiner sozialen Gruppe beispielsweise durch hohes Eintrittsgeld oder die Notwendigkeit

eines speziellen Vorwissens den Zutritt verwehren.² Der öffentliche Raum grenzt sich damit zum einen vom Naturraum, zum zweiten sowohl vom privaten Raum als auch vom Arbeitsraum, zum dritten aber speziell vom institutionellen Kunstraum ab.

Die Dualität von Alltäglichem und Außeralltäglichem spielt dabei eine zentrale Rolle. Der Alltag zeichnet sich nach dem Soziologen Max Weber³ durch die häufige und regelmäßige Wiederholung gewisser Handlungen aus und kann auch gut mit den Attributen gewohnt, eingelebt und traditionell gefaßt werden. Für das außeralltägliche Handeln dagegen benutzte Weber den Begriff des »Charisma«⁴, das er als wirtschaftsfremd, umgestaltend und unstetig charakterisierte. Dieses Charisma kann nicht nur Personen, sondern auch Objekten anhaften.⁵

Der öffentliche Raum war schon immer Ort des Gewohnten, Eingespielten, daneben aber - in seiner Funktion als Stätte gesellschaftlichen Austauschs - auch reich an charismatischen Werten.⁶ Die Rolle des öffentlichen Raums hat sich jedoch durch Industrialisierung, Verstädterung und Mediatisierung stark gewandelt. Der Stadtraum hat seine Stellung als Ort des gesellschaftlichen Diskurses und der kommunikativen Begegnung größtenteils an die Medien abgegeben und steht seit Mitte dieses Jahrhunderts in der Kritik der Philosophen und Soziologen.⁷ Vilém Flusser machte darauf aufmerksam, daß man auf den öffentlichen Platz als Umschlagsort für Information nicht mehr angewiesen ist, da sie mit dem Einzug der elektronischen Medien direkt nach Hause kommt.⁸ Der öffentliche Raum hat damit einen ganz zentralen Aspekt seiner Erfüllung mit Leben - in Max Webers Worten: mit charismatischen Aspekten - eingebüßt. Marc Augé definierte den heutigen öffentlichen Raum als Ansammlung von »Nicht-Orten«⁹: Indem die zur Identifikation notwendige Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten eines Ortes ausbleibt, bleibt auch eine innere Bindung, eine Zusammenhang stiftende gemeinsame Geschichte zwischen »Ich« und »Ort« aus. Resultat sind Vereinzelung, Bezugs- und Kontaktlosigkeit des Subjekts in einem Durchgangsraum.

Die genannten Probleme, so komplex, vieldeutig und örtlich differenziert sie auch sein mögen, sind im Bewußtsein der westlichen Welt überdeutlich präsent und können bei künstlerischer Arbeit im öffentlichen Raum heute nicht unberücksichtigt bleiben. Doch natürlich ist der öffentliche Raum nicht nur das Feld außerordentlicher Probleme, sondern auch außerordentlicher Reize und Utopien. Die moderne Metropole ist zugleich Fokus vielfältigster Möglichkeiten, immer wieder Ausgangspunkt gesellschaftlicher Umwälzungen und Objekt beharrlicher mythischer Verklärung. Die Stadt ist ein Möglichkeitsraum, ein großer Zufallsgenerator menschlicher Begegnungen, und auch diese Seite wird von der Kunst thematisiert. Die positiven Aspekte des Urbanen werden aber im Alltag nach Richard Sennett nicht adäquat gelebt, bleiben zu großen

Teilen ungenutzt.¹⁰ So dominiert das Alltägliche - und zwar behaftet mit einer fast durchweg negativen, abgestandenen Note - die Straßen, Plätze und öffentlichen Gebäude der Stadt.

Tritt moderne Kunst in den öffentlichen Raum, so prallen Alltägliches und Außeralltägliches heute unvermittelt aufeinander. Das Geregeltere, sozio-ökonomisch Funktionale trifft auf eine Störung. Doch diese Störung hat wiederum eine soziale Funktion: Kunst ist charismatisch und gehört damit zum »[...] Bereich des Ideell-Kulturellen, in dem der Mensch sein Leben als sinn- und bedeutungsvoll erfährt [...]«.¹¹ Kunst im öffentlichen Raum ist damit eine Form von institutionalisierter Synthese von Alltag und Charisma und reflektiert in ihren Ergebnissen sowohl die Probleme als auch die Potentiale des umgebenden Ortes.

Kunst und Öffentlichkeit

Die Geschichte der Integration autonomer Kunst in den öffentlichen Stadtraum setzt in unserem Jahrhundert ein.¹² Die erste öffentliche Skulpturenausstellung, die zeitgenössische Bildhauerei in Parks und Straßen brachte, fand 1931 in Zürich statt. Die hier präsentierten Werke unterschieden sich vom öffentlichen Standbild dadurch, daß sie nicht der Darstellung historischer Persönlichkeiten und damit der *Repräsentation* von Herrschaft und Kultur dienten, sondern als autonome Kunstwerke zu verstehen waren. Hauptanliegen dieser Ausstellung waren die Ansprache eines breiten Publikums und die Betonung formaler Kontraste zum repräsentativen Standbild. Das Bedürfnis, Kunst noch tiefergehend in den öffentlichen Raum zu integrieren, entwickelte sich erst nach der Jahrhundertmitte. Das bedeutete, Kunstwerke für einen spezifischen Ort unter Bezug auf vorgefundene Gegebenheiten jeweils speziell zu erarbeiten und damit diesen Lebensbereich inhaltlich zu thematisieren. Als Ortsgegebenheiten verstanden die Künstler nun nicht mehr nur formale Gesichtspunkte des Raums, sondern auch Gebrauchsaspekte der Raumnutzer und damit gesellschaftliche Zusammenhänge. Daß der öffentliche Raum nun in seiner sozialen Dimension zum Inhalt wurde, entsprang unmittelbar aus seiner oben skizzierten soziologischen Problematisierung.

Wie das Happening, Fluxus oder die bildnerische Installationskunst thematisiert Klangkunst soziale Strukturen nicht nur in ihren Inhalten, sondern auch in der Art ihrer Vermittlung. In der Aufführungsform der Kunstmusik waren Rückkopplungen durch die Hörer im Laufe der letzten Jahrhunderte zunehmend abgeschnitten worden.¹³ Dieser Darbietungsstruktur des Konzertes, die von einem passiven Hörer ausgeht, setzen

klangkünstlerische Formen eine Umgangsstruktur entgegen, indem sie wieder den gestaltenden Eingriff der Rezipienten ermöglichen, ihn gar in den Vordergrund stellen.

Mit dem Verlust gesellschaftlicher Funktionen des Stadtraums geht seine gestalterische Vernachlässigung einher, was sich in seiner akustischen Ungestalt besonders deutlich zeigt. Klangliche Stadtgestaltung ist vielfach Thema oder sogar Ziel von Klangkunst im öffentlichen Raum. Das erste Kapitel beschäftigt sich daher mit der alltäglichen Klangsphäre der Stadt.

Wo der öffentliche Alltag dennoch bewußt akustisch gestaltet wird, geschieht dies meist unter funktionalen Gesichtspunkten, in Form kommerzieller Hintergrundmusik. Die Omnipräsenz dieser sogenannten »funktionellen Musik« und anderer Formen medialer Beschallung wird häufig als ästhetische Geisel unserer Zeit empfunden. Klangkunst im öffentlichen Raum setzt sich mit diesem Phänomen auseinander. Akustischer Komfort in Form musikalischer Hintergründe wird daher im zweiten Kapitel erörtert.

Prägend für die Klangkunst ist das avantgardistische Aufbegehren gegen die romantische Trennung von Kunst und Leben. Die Gegenposition der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts zielt aus einer gesellschaftlich verantwortlichen Haltung auf eine neuerliche Verbindung von Kunst und Leben. Im dritten Kapitel soll anhand von Motiven, Gestaltungs- und Rezeptionsformen untersucht werden, wie dies in klangkünstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum zum Ausdruck kommt.

Die öffentliche Geräuschwelt

Das Soundscape

Der öffentliche Raum des 20. Jahrhunderts wird akustisch von Maschinen dominiert. Ob der von ihnen abgestrahlte Schall teilnahmslos als zeichenhaftes Geräusch, als faszinierender Klang oder als nervenzermürender Lärm gehört wird, ist rein subjektiv und situationsbedingt. Das Rauschen eines Gebirgsbaches kann deutlich lauter sein als manche Autobahn, und obwohl die Frequenzspektren sich ähneln, werden erstere gesucht und letztere gemieden.

Wenn auch Stadtlärm nicht erst seit der Industrialisierung ein Problem darstellt, hat sich im 20. Jahrhundert der Geräuschpegel nicht nur immens erhöht, sondern auch seine Beschaffenheit stark gewandelt. Mit diesen qualitativen Veränderungen der urbanen Klangmorphologie und ihren gesellschaftlichen Auswirkungen setzte sich als ers-

ter ab Mitte der 60er Jahre der kanadische Komponist R. Murray Schafer auseinander. In seinem einflußreichen Buch *The Tuning of the World*¹⁴ beschreibt Schafer, daß der städtische Geräuschteppich bis heute nicht nur immer lauter, sondern auch immer eintöniger geworden ist. Wenige Klänge - primär die des Straßen- und Schienenverkehrs, von Baumaschinen und der Industrie - dominieren die Stadt allgegenwärtig und auf einem kaum wechselnden Niveau. Die Lautstärke dieses »Rauschteppichs« ist so gleichbleibend hoch, daß Orientierungslaute¹⁵, wie sie mit Glockenklängen, dem Bellen eines Hundes oder diversen menschlichen Lauten auf dem Land auch heute noch differenziert vertreten sind, davon verdeckt werden. »Die moderne Lo-Fi-Lautsphäre besitzt keine Perspektive. Die Laute treffen den Hörer unter kontinuierlicher Gegenwart.«¹⁶

Die für die Wahrnehmung und Deutung der Umwelt grundlegende gestaltpsychologische Differenzierung zwischen Figur und Grund ist nach Schafer hier kaum mehr möglich, übrig bleibt eine Lautsphäre, die, um ein Beispiel aus der Seh Wahrnehmung zu nennen, wie Schneesturm in Alaska Orientierungslosigkeit zur Folge hat: weder qualitativ (klangfarblich) noch dynamisch (durch differenzierte Lautstärken) noch räumlich (durch klar erkennbare Ursprungsorte) zeichnen sich Objekte und Mitmenschen eindeutig ab - die Stadt: ein einziger akustischer Vordergrund, auditiver Nebel.

Zum Orientierungsverlust gesellt sich nach Schafer das Problem, daß der Mensch auch sich selbst - seine Schritte und Körpergeräusche, seine Stimme etc. - kaum noch hören kann, seine Präsenz und Aktivität nicht akustisch erfährt. Die Umgebungslaute erhalten solch ein Übergewicht, daß das Zusammenspiel zwischen Mensch und Umwelt aus der Balance gebracht ist.

Schafer benennt als Ursache dieser Verwahrlosung der Klangwelt eine allgemeine Achtlosigkeit gegenüber dem Hörsinn, die darauf zurückzuführen sei, daß die Wissenschaft der westlichen Welt schon seit mehr als 2000 Jahren visuell dominiert ist. Anfänglich noch vom Hören bestimmt, hatte die griechische Philosophie mit Platon die Wende zur Vorherrschaft des Sehens vollzogen.¹⁷ Der Begriff vom Primat des visuellen Sinnes sagt aber nicht aus, daß die anderen Sinne bedeutend weniger benutzt würden, sondern nur, daß »die Typik des Sehens«¹⁸ unser gesamtes Leben überformt. Für die Problematik des öffentlichen Raums ist dabei von Bedeutung, daß der visuelle Sinn jener der Distanz, Abgrenzung und Individualität ist, während das Hören Innerlichkeit, Kollektivität und Sozietät vertritt. Räume werden im Verständnis der Anthropologie durch Äußerungen der darin handelnden Menschen zu bedeutungstragenden Orten. Identifikation mit einem Ort tritt ein, wenn der Mensch ihn aktiv in Besitz genommen hat: primär durch Bewegung, visuelle Erscheinung und Lautäußerung. Wo er sich aber kein Ge-

hör verschaffen kann, ist die akustische Ebene für diese Inbesitznahme ausgeschlossen. »Wenn heute der Umweltlärm solche Ausmaße annimmt, daß die stimmlichen Laute des Menschen überdeckt oder erdrückt werden, ist das ein Zeichen dafür, daß wir eine unmenschliche Umwelt geschaffen haben.«¹⁹ Sowohl der menschenfeindlichen Ungestalt der städtischen Klangsphäre als auch der Unsensibilität der Menschen ihr gegenüber muß nach Schafer entgegengewirkt werden. (siehe dazu auch Abb. 1)

»Es ist nun an uns, ein Fachgebiet zu entwickeln, das wir Akustikdesign nennen können, eine Disziplin, in der Musiker, Akustiker, Psychologen, Soziologen und andere gemeinsam die globale Lautsphäre erforschen, um intelligente Vorschläge für ihre Verbesserung zu erarbeiten. Das Forschungsprogramm bestünde in der Dokumentierung wichtiger Merkmale, der Feststellung von Unterschieden, Parallelen und Trends; der Sammlung von Lauten, die durch Ausrottung bedroht sind; der Untersuchung von Wirkungen neuer Töne, bevor sie wahllos in die Umwelt entlassen werden; dem Studium des reichen Symbolwertes, [...] ; sowie der Untersuchung menschlicher Verhaltensmuster in unterschiedlichen Schallräumen, [...] Neue Methoden müssen entwickelt werden, um der Öffentlichkeit die Bedeutung der uns umgebenden Laute bewußt zu machen.«²⁰

Akustikdesign

Akustisches Design existiert nicht erst seit dessen Proklamation durch Murray Schafer und das aus seinen Anstößen hervorgegangene »World Soundscape Project«. In der industriellen Entwicklung geräuschhafter Geräte und Maschinen spielt Akustikdesign eine wesentliche Rolle. Dabei geht es eher selten um eine möglichst geringe Lärmerzeugung. Der Klang von Gebrauchsgegenständen des privaten und öffentlichen Raums muß auch ihre Funktion und ihren Wert widerspiegeln. Motorengeräusche von Kraftfahrzeugen werden nicht nur auf die avisierte Käuferschicht, sondern auch für die Fahrerkabine und den Außenraum unterschiedlich abgestimmt und klingen in Japan, dem ostasiatischen Ideal entsprechend, höher als in Europa. Das Klangdesign von Konsumprodukten ist ein fast unfehlbares Qualitätsmerkmal, damit eine Frage des Preises und unterschwelliges, aber bedeutendes Statussymbol.

Darüber aber, welchen Gesamtklang die einzeln und isoliert (mehr oder weniger gelungen) gestalteten Klänge im öffentlichen Raum ergeben, macht man sich weniger Gedanken. Eine akustisch sensible Stadtplanung, die klangliche Gestaltung des öffentlichen Raums aus pragmatisch funktionalen, ästhetischen und sozialgemeinschaftlichen Erwägungen als notwendig erachtet, ist bislang nur punktuell und in Ansätzen vorhan-

den. Elemente davon wären sowohl großräumige Erwägungen (z.B. Ruhezonen in akustisch geschützter Lage) als auch Bauvorschriften für Fassadengestaltung der Häuser. Während nämlich für die Innengestaltung von Gebäuden diverse akustische Vorschriften und Gepflogenheiten existieren, werden die Schallreflexionen der Fassaden im öffentlichen Raum nicht bedacht. (siehe Abb. 2)

Aber auch die akustische Gestaltung von Innenräumen betrifft z.T. öffentliche Areale. Mit Akustikdämmplatten werden Kaufhäuser, öffentliche Gebäude und Großraumbüros ausgestattet, um den Pegel von Störgeräuschen niedrig zu halten. Der daraus erwachsende Umstand, daß der Büroangestellte oder der Kunde am Bankschalter von den sie umgebenden Personen in solch einem akustisch beruhigten Raum deutlich verstanden werden kann und einzelne Geräusche stark ablenkend wirken, schränkt die akustische Privatsphäre ein. Diesem Problem versucht man schon seit den 50er Jahren mit künstlich erzeugtem Rauschen zu begegnen. (siehe Abb. 3)

In solchen Situationen könnte Akustik-Design mit einfallsreicheren Ansätzen auf den Plan treten, und Beispiele dafür gibt es bereits. Axel Rudolph etwa beschallt öffentliche Räume mit Hilfe komplexer elektroakustischer Systeme mit Geräuschemustern, die sich in ihrer Lautstärke dem Lärmpegel der Besucher anpassen und entsprechend temporären Anforderungen durch das Maß der Verhallung der Klänge unterschiedliche Raumgrößeneindrücke vermitteln.²¹ Wie funktionelle Hintergrundmusik dienen solche funktionellen Klangkulissen nicht nur der Maskierung von Störgeräuschen, sondern auch der atmosphärischen und damit ästhetischen Gestaltung von Räumen. (siehe auch Abb. 4)

Die französische Organisation »Espaces Nouveaux« unter der Leitung von Louis Dandrel installierte im Bahnhof des Pariser Flughafens Roissy ein elektroakustisches System, das die auf den Bahnsteigen wartenden Reisenden mit crescendierenden synthetischen Klängen auf die ohrenbetäubende Durchfahrt von Hochgeschwindigkeitszügen vorbereitet, denn der Lärm des mit mehr als 100 dB in die Halle hereinbrechenden Zuges könnte besonders bei plötzlichem Auftreten das Ohr beschädigen. Durch die akustische Vorbereitung ist der Hörmechanismus jedoch weniger empfindlich. Das gewarnte Ohr schützt sich selbst.

Vor Warnlauten jedoch sollten sich die Leute nicht schützen müssen. Eine Polizeisirene etwa, die ihre Warnung nach hinten genauso laut abstrahlt wie nach vorne, verursacht zum einen unnötige Lärmbelastigung und ist zum anderen durch den großen Diffusschallanteil schlecht zu orten, was ihr durchaus zur Unfunktionalität gereicht. Aber auch Aspekte ihrer Klangfarbe entscheiden darüber, ob der Klang durch das Ohr gut ortbar ist, wie er sich von Umgebungsgeräuschen abhebt und auch, ob ihm ein an-

gemessenes Potential an Autorität eigen ist, d.h. ob man überhaupt auf ihn hört bzw. ungebührend eingeschüchtert wird.²²

Das Dilemma, in dem man sich mit der Frage nach einem Akustikdesign findet, liegt in der Entscheidung, inwiefern für den öffentlichen Raum allgemeingültige Normen gefunden werden können. Einerseits kann auf die Industrie kein Verlaß sein, denn in ihrem Interesse liegt zwar der gute Klang ihrer Produkte, aber nicht der große Zusammenklang. Andererseits können künstlerische Ansätze nicht zum universellen Maßstab für die Gestaltung des öffentlichen Raums werden, denn Kunst »[...]ist eine Alternative zum Alltag, nicht ein Standard des Alltags.«²³ Ein unglückliches Beispiel, das in diese Sparte fällt, ist ein Vorschlag aus den 70er Jahren: »Man sollte über einige Zeit eine bestimmte musikalische Stilrichtung immer nur in einer bestimmten Straße spielen. Daraus entwickeln sich dann beispielsweise eine 'Straße der russischen Klaviermusik', eine 'Straße des Jazz', eine 'Straße der experimentellen Musik' oder ähnliches.«²⁴ Solche Vorschläge sind auf Dauer nicht praktikabel. Musik, die nicht zur Unauffälligkeit eingeebnet ist und sich auch nicht stilistisch ihrem sozialen Umfeld einfügt (wie etwa Popmusik auf einer öffentlichen Eislaufbahn), wird tendenziell weder als Teil der Raumgestaltung noch als willkommenes kulturelles Angebot, sondern als autoritär empfunden und stößt sich dabei an der Unterschiedlichkeit der Geschmäcker. Was dem einen gefällt, langweilt den anderen und bringt den dritten in Rage. Wenn aber Kunst auch nicht präzise Maßstäbe für die Alltagsgestaltung vorlegen sollte, so kann sie dennoch das Versuchsfeld sein, von dem sich Alltagskonzepte ableiten lassen.

Komfort - Die Allgegenwart musikalischer Hintergründe

Mediale Hintergrundmusik

Der öffentliche Raum ist heute durchsetzt mit Hintergrundmusik, deren Sinn es ist, beim Passanten spezifische Stimmungen - in erster Linie Behagen - auszulösen. Solche Beschallungen bilden einen akustischen Hintergrund für Orte und Situationen, in denen nicht-musikalische Tätigkeiten im Vordergrund stehen. Sowohl ihre heutige Omnipräsenz als auch die zu ihrer Wirkung notwendige Unauffälligkeit rückten erst um die Jahrhundertwende mit der Erfindung der akustischen Speicher- und Übertragungsmedien in den Bereich des Denkbaren.

Die Geschichte der medialen Hintergrundmusik beginnt mit einer wohlgemeinten Utopie. Der amerikanische Sozialreformer Edward Bellamy, vermutlich angeregt von der ersten, bereits stereophonen Konzertübertragung über Telefon im Jahr 1881 in Paris,

veröffentlicht 1888 seinen einflußreichen Science Fiction-Roman *Looking Backward. 2000-1887*. Darin findet sich ein Mann ins Jahr 2000, also 113 Jahre in die Zukunft versetzt und sieht sich neben dramatisch positiven Umwälzungen des Sozialsystems mit der Allgegenwart von Musik konfrontiert. Die Gebäude dieses Zeitalters können über das Telefonnetz rund um die Uhr musikalisch berieselt werden - programmiert nach Tageszeiten und Stimmungen.²⁵

Als der Erfinder Thaddeus Cahill im Jahr 1902, nach etwa 10-jähriger Entwicklungsarbeit, potentiellen Geldgebern mit dem »Telharmonium« die weltweit erste Maschine zur elektrischen Klangsynthese demonstriert, hält er mit Bellamys Fiktion zur programmierten Beschallung von »[...] places of any hotel, restaurant, cafe, saloon, billiard room, lodge, store, shop, depot, or other public space [...]«²⁶ ein überzeugendes, weil gewinnversprechendes Argument in der Hand. Vier Jahre darauf, im Jahr 1906, wird die Inbetriebnahme des Telharmoniums in New York euphorisch aufgenommen. (siehe Abb. 5) Cahill schlägt vor, auch Parks und Piers zu musikalisieren und wünscht sich für die Zukunft das neue Genre der »Schlafmusik«, »[...] when all might fall asleep to lullabies and be awakened by stirring music next morning.«²⁷ Bei einer Vorführung des Instruments vor hohen Direktoren ergehen sich diese in der Idee, solche Musik Fabrikarbeitern zur Steigerung ihrer Motivation und damit ihrer Produktivität zu verabreichen. Kommerzielle Hintergrundmusik in ihren später ausgeprägten Formen ist hier ideell bereits vorhanden: Kaufhausmusik, Arbeitsmusik für Fabriken und das ab der Mitte unseres Jahrhunderts besonders in den USA ausgeprägte Unterhaltungsgenre der Stimmungsmusik (»Moodsong«), das passende musikalische Themen in speziellen Arrangements für jede denkbare Lebenssituation (Lesen, Lernen, Essen, Tagträumen, Lieben, soziale Zusammenkünfte)²⁸ hervorgebracht hat.

Cahills Interesse galt ursprünglich primär der Entwicklung neuer klanglicher und spieltechnischer Möglichkeiten. Mit dem Druck, mehrere Hunderttausend Dollar für Entwicklung und Bau des Instruments aufbringen zu müssen, kamen für ihn jedoch funktionale und auch gesellschaftliche Aspekte ins Spiel. Was in Bildender Kunst und Literatur mit öffentlichen Museen und Bibliotheken längst Realität war, wartete in der Kunstmusik noch auf ihre Verwirklichung: die allgemeine Verfügbarkeit der kulturellen Güter. Ganz im Sinne von Bellamys sozialistischer Utopie sollte dies mit dem Telharmonium verwirklicht werden.

Während die Demokratisierung des Zugangs zu Kunstmusik schon kurze Zeit später durch die Verbreitung von Rundfunk und Grammophon Realität wurde, interessiert bei Cahill die Idee der Funktionalisierung von Musik für einen Ort und dessen Nutzungsformen. An dieser Stelle spaltet sich die Geschichte in zwei intentional unverein-

bare, aber dennoch stark verwandte Stränge: in einen künstlerischen und einen kommerziellen.

Musique d'Ameublement

Die künstlerische Konzeption einer reinen Hintergrundmusik wird Erik Satie zugeschrieben. Unter dem provokanten Schlagwort »Musique d'Ameublement« (dt. etwa »Möbliermusik«) vollzog er 1917/1920 einen Perspektivenwechsel: Nicht mehr der Hörer sollte sich den Ansprüchen der Musik anpassen, sondern die Bedürfnisse der Hörer wurden zum Maßstab für die Musik.²⁹ Der in der romantischen Musik zum Tempel avancierte Kunstraum, in dem das vom Alltagsleben scharf getrennte Kunstwerk »Musik« zelebriert worden war, wurde bei Satie zum Bezugspunkt, mit dem sich die Musik zu arrangieren hatte.

»Wir nun möchten eine Musik einführen, die die 'nützlichen' Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst hat da nichts zu suchen. 'Musique d'Ameublement' erzeugt Schwingung; sie hat keinen anderen Zweck; sie erfüllt dieselbe Rolle wie das Licht, die Wärme & der Komfort in jeder Form.«³⁰

Erik Saties Idee einer »Musique d'Ameublement«, nur für einen Abend im Jahr 1920 in der Galerie Barbazange realisiert³¹, trägt aber durchaus ambivalente Züge. Wenn Satie auch schon vor der Jahrhundertwende (am deutlichsten vielleicht in den 840 Wiederholungen von *Vexations*) in manchen Augen »akustisches Klima«³² komponiert hatte, so persiflierte seine polemische Forderung nun zugleich die zu Beginn des Jahrhunderts inflationär verbreitete Kapellen- und Grammophonmusik in Kaufhäusern und Restaurants. »Die große Masse liebt es, zum Bier oder bei der Anprobe einer Hose falsche schöne Sachen zu vernehmen, dumme Refrains von vager Frömmigkeit anzuhören; sie scheint die Klänge der Bässe, Kontrabässe & anderer häßlicher Kinderflöten zu schätzen, ohne sich dabei etwas zu denken.«³³ Satie wandte sich also gegen zwei gängige Ausprägungen von »Komfort«: zum einen gegen das vom Leben abgewandte Aufsaugen von Behaglichkeit, das die romantische Kunst prägte; zum anderen gegen den blassen Widerschein von Hochkultur und High Society in den Vorläufern der Kaufhausmusik. Mit diesem Mittelweg zwischen überlebensgroßem musikalischen Kunstwerk und Alltagsbeschallung für schlichte Gemüter erschloß Satie den zentralen Gedanken klangkünstlerischer Arbeiten im öffentlichen Raum: die Synthese von Alltäglichem und Außeralltäglichem.

Muzak

Die Entstehung des erfolgreichen kommerziellen Stranges der Hintergrundmusik kann nahezu auf das gleiche Jahr wie Saties Vorstoß datiert werden. 1922 patentierte General George Owen Squier seinen Einfall der Übertragung von Grammophonmusik via Kabel in Restaurants und Schreibbüros. Den Markennamen »Muzak«, heute Synonym für kommerzielle Hintergrundmusik schlechthin, clonte Squier aus »Music« und »Kodak«: Der Kodak war zu jener Zeit eine weitverbreitete »Handkamera für Augenblicksaufnahmen«³⁴. Die Mischung aus Beiläufigkeit und emotionaler Bedeutsamkeit, die der Augenblicksaufnahme innewohnt, übertrug General Squier treffend auf die zu schaffenden, en passant wirkenden und hauptsächlich in ihren Stimmungsaspekten eingefangenen musikalischen Situationen. In den 30er Jahren dann, als die Privathaushalte bereits fest in der Hand des Radios waren, begann für die »Muzak Corporation« der erfolgreiche Einsatz des sogenannten »Wired Radio«. Die programmierte Beschallung funktionaler Orte über Standleitungen begann ihren weltweiten Siegeszug - in die Arztpraxen, Kaufhäuser, Fahrstühle und bis ins Weiße Haus unter Präsident Eisenhower.

Mechanismen und ästhetische Qualität kommerzieller Hintergrundmusik sind heute von der Wissenschaft hinreichend durchschaut und geächtet.³⁵ Davon fast unberührt ist der Muzak-Sektor ein milliardenschwerer Industriezweig mit ca. 100 Millionen Hörern täglich. Psychologische Untersuchungen relativieren zwar die Zuversicht derer, die sich vom Einsatz »programmierter« (also je nach Tageszeit und Ort anregender oder beruhigender) Musik die profitfördernde oder sonstwie positive Konditionierung der Hörer erhoffen. Daß Musik an öffentlichen Orten vom Durchschnitt der Menschen dennoch eher als stimmungshhebend bewertet wird, hängt damit zusammen, daß Musik per se mit positiven Werten wie Freizeit, Kultur und Geselligkeit assoziiert wird.³⁶

Die *Assoziation* an nicht-alltägliche Situationen ist damit auch die primäre Funktion von Muzak. Populär- wie kunstmusikalische Evergreens werden in Arrangements »nivelliert« (ein Fachbegriff der Branche), sind dann nicht mehr der Evergreen und auch nicht eine Cover-Version davon, sondern sollen nur die vom Original bekannte und so im Gedächtnis abgelegte komfortable Atmosphäre reaktivieren. Muzak benutzt das Vehikel Musik, ist aber eine phrasenhafte Abstraktion davon, quasi ein pawlowscher Reiz.

Ambience

Hintergrundmusik erklingt heute nicht nur aus den Standleitungen der Anbieter akustischer Tapeten. Der Rundfunk, in dessen noch nicht entwickelter Form Bertolt Brecht 1932 gar die Utopie eines interaktiven, die Hörer auch zu Sendern machenden Kommunikationsmediums sah³⁷, zielte anfänglich auf Vielfalt. Mit der zunehmenden Verbreitung kommerzieller Privatsender (in Deutschland erst seit den 80er Jahren) glied sich das Radio aus Sicht seiner Kritiker³⁸ den akustischen Tapeten des »Wired Radio« an. Aus einem Informationsmedium wurde mit der Spezialisierung auf differenzierte »musikfarbliche« Formate ein elektrisches Haushaltsgerät, eine Komfortausstattung, gleichwertig mit Klimaanlage, Toaster und indirekter Beleuchtung. Wie ähnlich das Formatradio Muzak geworden ist, zeigt sich darin, daß es nicht nur Küchen und Autos, sondern zunehmend auch die klassischen Muzak-Orte wie Geschäfte und Restaurants beschallt. Den elektronischen Medien und besonders jenen, die im öffentlichen Raum zum Einsatz kommen, haftet diese Funktion des »Ambiencing« heute unlösbar an.

Hintergrundmusik in fast jeder Form hat schon lange, zumindest in intellektuellen Kreisen, eine ausgesprochen schlechte Reputation. Daß dieses Image so bleiben müsse, bestritt bereits 1975 der Experimental-Popmusiker Brian Eno.

»I believe that we are moving towards a position of using music and recorded sound with the variety of options that we presently use color - we might use it to 'tint' the environment, we might use it 'diagrammatically', we might use it to modify our moods in almost subliminal ways.«³⁹

Auf der Langspielplatte *Ambient 1: Music for Airports* verband Brian Eno 1978 die Ideologie der Muzak-Konzerne mit Einflüssen aus der amerikanischen Minimal Music. Schichten sich gegeneinander verschiebender simpler Tonfolgen bilden hier einen Klangteppich, der verschiedene Aufmerksamkeitsformen erlaubt.⁴⁰ Brian Eno prägte damit Konzept und Namen der »Ambient Music« und löste eine breite Entwicklung aus: Ambient-Musiker sprechen heute vielfach davon, daß weder konzentriertes Zuhören noch Tanzen der angemessene Umgang mit ihrer Musik sei, sondern vielmehr eine diffuse und wechselnde Mischung aus peripherem und aufmerksamem Hören. Der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen sieht darin die Entwicklung neuartiger Aufmerksamkeitsformen, die evtl. ästhetische und kategoriale Wahrnehmung verbinden: »Die beiläufige Aufmerksamkeit, die unkonzentrierte und flüchtige, soll nicht mehr als mindere Form gelten, sondern auch zu ganz eigenen, neuen und anderen Wahrnehmungsergebnissen führen.«⁴¹ Auch funktionale Aspekte treten zutage. Piers Headleys CD *Music for Toilets*

etwa soll in den modernen öffentlichen High-Tech-Toiletten als Ersatz für die dort üblicherweise gespielte Muzak dienen. Headleys Ambience ist also gar in einem unmittelbaren Sinne funktional, indem sie die dem Ort gemäßen Körperfunktionen anregen und schließlich für organische Entspannung und Erleichterung sorgen soll.

Walkman

Der Walkman-Hörer bewegt sich Musik-hörend in der Öffentlichkeit. Er schließt aber den ihn umgebenden, tatsächlichen akustischen Raum aus und ersetzt diesen durch einen privaten Hörraum, dessen Stimmungsgehalt er allein nach seinen individuellen Bedürfnissen bestimmt. Der Walkman »[...] zerstört den Kontext des bestehenden Textgefüges der Stadt und stellt gleichzeitig jedwede zusammenhanglose Situation in einen Kontext.«⁴² Der Vorwurf, der dieser Hörhaltung entgegengebracht wird, ist der des Eskapismus.⁴³ Demnach erzeugt der Walkman-Hörer mobile Innenräume, um sich einerseits vor fremden Außenräumen, andererseits auch vor Angriffen aus dem Inneren, vor eigenen Ängsten zu schützen. Das erlebte Außen wird fiktionalisiert und durch die Trennung von akustischer und optischer Wahrnehmung gehen reale Zusammenhänge verloren, was den Hörer nicht nur die Orientierung verlieren läßt, sondern ihn auch vor der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit den Problemen des öffentlichen Raums bewahrt.

Die positive Deutung dieses Phänomens versteht den Walkman-Hörer als jemanden, der die Gestaltung seiner Lebenswelt in die eigene Hand nimmt. »Das Symbol der Entfremdung erweist sich so allenfalls als eine Technik, mit gegebener Entfremdung umzugehen bzw. ihr ein wenig Lust abzutrotzen.«⁴⁴ Dazu bedient er sich eben jenes Prozesses, der das Leben in der Stadt heute prägt: der Dekonstruktion der Zeichen. (siehe auch Abb. 6)

Fremde Hörräume

Mit dem Walkman läßt sich vielleicht am deutlichsten erfahren, was die Lautsprecherwiedergabe heute generell verkörpert: Akustische Ereignisräume können extrem realitätsnah simuliert werden. Die simulierten Räume müssen nicht einmal einer physischen Realität entstammen, sondern sind häufig Klangfarben in Klangräumen, die in der »realen« Wirklichkeit nicht existieren. Das beeinflußt die Rezeptionshaltung gegenüber Informationen aus elektroakustischen Medien, denn die Grenzen zwischen real und virtuell verwischen. Das Bewußtsein der Simulierbarkeit und der Synthese aller möglichen Klänge und Räume weckt ein spezifisches, nach Max Bruinsma latent ungläu-

biges Verhältnis gegenüber allem, das aus Lautsprechern erklingt: »[...] if reality can be simulated through the medium, then any sound ejected by it will be listened to as being simulation.«⁴⁵ Diese Loslösung des simulierten akustischen Ereignisses vom ihn erzeugenden materiellen Objekt läßt es zum eigenständigen, meta-realen Objekt werden - es ist Baustein einer neuen Wirklichkeitsebene geworden, die statt einer statutenhaften Bindung an die materielle Welt variable Verbindungen zu ihr aufweist: »The medium creates its own reality.«⁴⁶ Indem die technischen Vermittler der Medien laufend leistungsfähiger werden und neue Formen elektroakustischer Kommunikation hinzukommen - aktuell das Internet und das digitale Radio -, dehnt sich ihr Einfluß immer stärker auf alle Lebensbereiche aus. Die Spezifika der akustischen Medien wirken im mit Muzak beschallten Aufzug, in der Welt des Radio- und des Walkmanhörers - und werden in der Klangkunst kritisch reflektiert.

In der Allgegenwart und Flut des Medienhörens haben sich neue akustische Gestaltungsformen und neue Rezeptionsweisen entwickelt und entwickeln sich ständig weiter. Die verschiedenen Formen elektronischen Hörens dienen häufig der wohligen Überformung unerquicklicher Räume oder auch schlicht der individuellen Behaglichkeit in jedweder Situation - kurz: dem Komfort. Die atmosphärische akustische Einkleidung von Situationen scheint aber neben der unbewußten Aufnahme aromatisierter Klangtapeten eine neue Hörweise etabliert zu haben, die zwischen bewußtem und beiläufigem, zwischen kontemplativem und umgangsmäßigem Hören schwebt oder oszilliert. Klangkunst im öffentlichen Raum spielt mit diesem Phänomen einer halbperipheren Hörweise, indem sie mit Aufmerksamkeitsformen, Aneignungs- und Interpretationsmustern experimentiert und in Ansätzen auch funktionale Alternativen etwa zu Muzak bietet. Auf der anderen Seite wendet sie sich aber auch gegen das gedankenlose Hinnehmen jedweder musikalischen Umhüllung, indem sie die Rezipienten für ihre Umgebungsklänge sensibilisiert. Da Medienklänge und Geräusche in der Stadt durcheinanderwirken, bezieht sich diese Sensibilisierung auf das Soundscape im Ganzen. Das Erleben der Stadtwelt - der Menschen, Maschinen, Medien und ein wenig denaturierter Natur - unter Betonung des Hörsinns ist allererstes Motiv von Klangkunst im öffentlichen Raum.

Klangkunst in der Stadt

Wie auch die Alltagswahrnehmung erfolgt das Erleben von Klangkunst parallel über alle Sinne. Besonders die visuelle und die auditive Wahrnehmung sind untrennbar ineinander verschränkt, und als dritte wichtige Wahrnehmungsebene tritt das Spüren

der eigenen körperlichen Bewegung im Rezeptionsprozeß⁴⁷ hinzu. Der individuelle »Hörweg« des Rezipienten und der subjektive Akt des Zusammenfügens optischer und akustischer Elemente konstituieren das Produkt, das der Künstler nicht abschließend geformt, sondern nur als Feld von Möglichkeiten strukturiert hat. Dieser multisensorischen Aufmerksamkeit ist ein gewisses Maß an Zerstreung eigen, weil zwischen den Sinnen umgeschaltet und vermittelt werden muß. Walter Benjamin konstatierte solche zerstreute Rezeption insbesondere für die Architektur, also die Stadt. Dieses beiläufige Erfahren, das sich für ihn durch den taktilen Gebrauch und die unaufmerksame visuelle Wahrnehmung auszeichnete, hat eine wichtige Funktion. Erst durch das Fehlen von Aufmerksamkeit - wenn sich der Rezipient nicht in das Kunstwerk versenkt, sondern es sich zu seinen eigenen Zwecken aneignet, es quasi *in sich* versenkt - können nach Benjamin bestimmte Anpassungen der Wahrnehmung durch Gewöhnung eintreten.⁴⁸ Die Darbietungsstruktur des traditionellen künstlerischen Monologs wird durch Rückkopplungen mit dem Publikum in eine Umgangsstruktur transformiert. Welche Gründe und Auswirkungen das hat, soll an den drei Genres Klangperformance, Klangskulptur und Klanginstallation untersucht werden.

Klangperformances

Konzerte im öffentlichen Raum sind schon lange ein fester Bestandteil der leichten bis mittleren Muse. Was hier unter dem Begriff »Klangperformance« im öffentlichen Raum beschrieben wird, hat z.B. mit Promenaden- und Kurkonzerten vieles gemeinsam: Ein akustisches Ereignis wird von Menschen aufgeführt, es ist von einer Dauer, die nahelegt, das Stück ganz zu hören, und Anfang und Ende sind für Genuß und Verständnis des Werks normalerweise maßgeblich. Im Unterschied zum traditionellen Freiluftkonzert trägt eine öffentliche Klangperformance aber nicht nur Ingredienzen in ein Areal hinein, sondern geht - meist sogar primär - mit dort vorhandenen Elementen um. Ein Orchesterkonzert im Stadtraum bleibt ein Konzert, das eigentlich in den Konzertsaal gehört. Klangperformances arbeiten mit typischen Elementen der Öffentlichkeit und bauen so eine Verbindung zu den Benutzern des Ortes auf.

Den ersten Großversuch der Inszenierung von Stadtgeräuschen unternahm Arsenij Avraamov mit der *Symphonie der Sirenen*⁴⁹, die er am 7.11.1922 in der aserbaidischen Stadt Baku und genau ein Jahr später in Moskau aufführte.⁵⁰ (siehe Abb. 8) Avraamovs Stadt-Symphonien standen ganz im euphorischen Geist der Revolution, und Musik sollte diesen Geist planvoll beflügeln. Dazu gehörte auch die Absicht, die städtische Maschinenwelt durch ihren festlichen Einsatz positiv zu konnotieren, den Men-

schen über die Klänge eine Identifikation mit Stadt und Gesellschaft zu ermöglichen.
»Of all arts, music possesses the greatest power for social organization.«⁵¹

Dieses Vertrauen in die identifikations- und gemeinschaftsfördernde Wirkung prägt auch die zeitgenössischen Klangperformances. Wie Avraamov arbeiten Klangperformer im öffentlichen Raum am häufigsten mit lautstarken, klar der Öffentlichkeit zugeordneten Signal- und Orientierungslauten - insbesondere mit Glocken und Schiffshörnern. Ihre Klänge tragen über eine ganze Stadt, geben ihr ein unverwechselbares Gepräge und haben als Verkünder sozialer Ereignisse einen stark festlichen Charakter.

Inspiziert von Gamelan-Musik und westlichen Zeitgenossen entwickelte Charlemagne Palestine ab Mitte der 60er Jahre eine minimalistische Spielweise des Carillons. Von 1964-1970 beschallte er als Carillonneur der St. Thomas Episcopal Church in New York die 5th Avenue fast täglich mit pulsierenden, langsam changierenden Klangmassen. In ca. 1700 Episoden entspann Palestine, was er *Birth of a Sonority in Progress* nannte. Die Glockenperformances von Palestine oder auch Llorenç Barber (siehe Abb. 7) weisen zurück auf die alten europäischen Praktiken des »Beierns«⁵² und des »Wechselläutens«⁵³. Zu christlichen Festtagen werden bei diesen monotonen, stundenwährenden Bräuchen noch heute Tonmuster minimal variiert oder planvoll permutiert. Wie auch deren Brauchausübende sehen sich Palestine und Barber in der Rolle von Ritualführern.⁵⁴

Angeregt vom traditionellen Schiffstuten in der Sylvesternacht, das im schalenförmig gefaßten Naturhafen von St. John´s, Neufundland, einen besonderen Nachhall hat, ist die *Harbour Symphony* seit 1983 die Fanfare des Experimentalmusik-Festivals »Sound Symposium«.⁵⁵ Ihre Initiatoren Joe Carter, Paul Steffler und Don Wherry laden Komponisten ein, die bei ihrer Arbeit mit zwei Indeterminanten kalkulieren müssen: Erstens hängt der vorhandene Tonvorrat von den zufällig gerade im Hafen liegenden Schiffen ab und die Tonhöhen der Hörner können daher auch nicht zueinander gestimmt werden. Zweitens bewirkt die weite Verteilung der Schiffe sowie der Zuhörer durch die geringe Ausbreitungsgeschwindigkeit des Schalls unterschiedliche zeitliche Muster: Je nach Standort ergeben sich für den Zuhörer jeweils andere Tonfolgen.⁵⁶

Alvin Curran verteilte 1987 für *Waterworks* zur »Ars Electronica« in Linz riesige, computergesteuerte Schiffshörner auf eine lange Strecke entlang der Donau. Curran verwendete zwar gestimmte Hörner, doch auch hier inszenierte die Komposition die Akustik der städtischen Topographie. Die Stadtbewohner hörten gemeinsam ihrer Stadt zu, waren aber nicht wie bei einer Rundfunksendung genau synchronisiert, sondern die Position eines jeden Zuhörers bot ihm ein einmaliges Hörergebnis.⁵⁷

Glocken- und Schiffshornevents initiieren Gemeinschaft, indem sie die Stadt zur Resonanz anregen und ihre Bewohner gemeinsam auf ihr Umfeld und aufeinander einstimmen - mit einer affirmativen und konstruktiven Geste. Eher kritisch und dekonstruktiv sind die öffentlichen Performances der »Audio-Gruppe« um Benoît Maubrey zu verstehen. Unangekündigt tauchen in der Stadt »Audio Ballerinas«, »Audio Steelworkers« oder »Audio Subway Controllers« auf und zerreißen mit ihren in die Kostüme integrierten Lautsprechern lärmend die Tristesse oder falsche Wohligkeit des Bürgersteigs. Der subversive Akt soll Zweifel an der Normalität schüren, soll die Gleichgültigkeit durchbrechen.⁵⁸

Alle hier aufgeführten Formen öffentlicher Klangperformances sensibilisieren für die Klänge der Stadt, der Mitmenschen, der Maschinen. Doch immer spielt auch Avraamovs Gedanke von der »power for social organization« eines gelenkten Klangereignisses mit. Dies einerseits, weil an Tönen eben keiner vorbeihören kann, andererseits aber, weil der Hörsinn jener Sinn ist, der die Sozietät vertritt - besonders natürlich in einer Situation gemeinschaftlichen Hörens. In der Stadt, die die Bewohner als ihr gemeinsames Gut verstehen, aber nicht immer auch aktiv so »begreifen«, feiern Klangperformances die Gemeinschaft, initiieren, befestigen oder modifizieren sie.

Klangskulpturen

In der Idee der Klangskulptur trafen ursprünglich zwei Herangehensweisen aufeinander: zum einen Einflüsse aus der kinetischen Kunst, zum anderen - eher von der Musik herkommend - bastlerische Experimente⁵⁹ zum Bau neuartiger Musikinstrumente bzw. skulpturaler Klangspielobjekte.

Die Vorläufer und frühen Vertreter der kinetischen Kunst, etwa Lazlo Moholy-Nagy, Kurt Schwitters und Fortunato Depero, entlockten beweglichen Skulpturen Klänge, um die Zeit in die Rezeption der Plastik zu integrieren. Der Sprung aus dem Kunstraum ins Alltagsleben wurde aber erst in den 50er Jahren gemacht. Eine außerordentliche Rolle nimmt dabei der Maler und Bildhauer Nicolas Schöffer ein. Seine »spatiodynamischen« Türme (1954/1955 auf der internationalen Ausstellung für Bauwesen und öffentliche Arbeiten in St. Cloud, Paris und 1961 am Palais des Congrès in Lüttich) zielten auf eine funktionale künstlerische Gestaltung der zukünftigen, modernen Stadt, wo sie ein soziales Regulativ bieten sollten. Schöffer verstieg sich zu der Utopie öffentlich platzierter Kunstwerke, die gezielt und kalkulierbar auf die ästhetische Wahrnehmung einzuwirken hätten. Zentral in jeder Stadt würde ein »Elektronenhirn« mit allen relevanten Informationen gefüttert und bei Bedarf »ausziehbare Plastikgruppen«⁶⁰ in Bewe-

gung versetzen, sobald »sensorielle Saturierungsphänomene«⁶¹ bei den Bewohnern der Stadt auftraten. Beseelt vom Fortschrittsgedanken und vom Primat der schönen Künste über die Architektur (und das Leben überhaupt) verfolgte er mit seiner Kunst das eine erlösende Ziel: »ein glückhaftes Aufblühen der menschlichen Gesellschaft«.⁶²

In aller Abstrusität der Gedanken nehmen Schöffers spatiodynamische Türme in bemerkenswerter Ausprägung spätere klangkünstlerische Gestaltungspraktiken vorweg. Zweck des Turms von St. Cloud war es gewesen, »einen Klanghintergrund für eine Stadt zu schaffen«⁶³, der von der Öffentlichkeit beeinflußt werden könnte. Die Stadtgeräusche sollten transformiert und durch organisierte Geräusche ergänzt werden. Dieser Ansatz ist zu einem großen Teil Schöffers erstem musikalischem Kooperationspartner Pierre Henry zuzuschreiben. Henry erstellte für den Turm in St. Cloud zwölf Tonbänder mit Kompositionen aus den Klängen von Schöffers Skulpturen. Eine kybernetische Steuerung schaltete die Bänder ein und aus, so daß sich Klangschichten in den unterschiedlichsten Konstellationen überlagerten und strahlte diese sich ständig wandelnde Collage über den Turm räumlich verteilt ab. (siehe auch Abb. 9) Alle drei hieran auffallenden Elemente - die kybernetische Regelung, das Prinzip der sich überlagernden und gegeneinander verschiebenden Klangschichten und die Auffächerung in den Raum - wurden Jahrzehnte später zu Spezifika der Klangkunst. Auch Schöffers Idee, das Regelsystem durch Umweltwerte wie Helligkeit und Geräuschpegel zu beeinflussen, ist heute eines ihrer typischen Mittel.

Fast synchron zu Schöffers erstem Turm konzipierte 1953/54 Mauricio Kagel seine *Música para la torre* für einen 40 Meter hohen Stahlstrebturm auf der Feria de America in Mendoza, Argentinien.⁶⁴ Kagel produzierte auf Tondraht (das Tonband war zwar erfunden, stand Kagel aber nicht zur Verfügung) die einzelnen Kanäle einer Komposition konkreter Klänge - u.a. Maschinengeräusche - und spielte sie von vier parallel laufenden Schallplatten ab. Mit verschiedenartigen Lautsprechern am Turm, in den Bäumen und am Boden gestaltete Kagel räumliche Effekte. Dazu erstrahlten zwölf ebenfalls am Turm befestigte große Tetraeder nach einer musikalisch organisierten Lichtpartitur. Die Situierung im Treiben der Ausstellung ließ es Kagel für richtig befinden, daß die Plattenspieler weder untereinander noch zur Lichtchoreographie synchronisiert werden konnten. So war jede der periodisch stattfindenden Darbietungen etwas anders als die vorhergehende. Die aus der Elektrizität gewonnene Musik⁶⁵ besaß ein Eigenleben, und dadurch, daß sie auf dem gesamten Ausstellungsgelände zu hören war, dürfte ihr auch eine gewisse hintergründige, auskleidende Wirkung zueigen gewesen sein. Dennoch behielt Kagels Inszenierung durch periodische Pausen zwischen einzelnen

Aufführungen den Charakter eines in sich geschlossenen ästhetischen Gebildes und sollte eben nicht ein ausgreifender Prozeß wie bei Schöffers und Henry sein.

Ähnlich verhält es sich mit Jean Tinguelys »Meta«-Skulpturen. Schon bei seinem *Metamechanischen Relief* von 1954, besonders dann aber bei den riesenhaften, in den späten 70er Jahren entstandenen *Metaharmonie I* und *Metaharmonie II* tritt Klang als Produkt urbaner Fundobjekte lautstark ins Spiel. Die absurden, lärmenden Bewegungen der Apparate imitieren und persiflieren die Maschinenwelt des Alltags, vermischen ihre Klänge zwar auch mit der jeweiligen Klangumgebung, dominieren aber ihr Umfeld und ordnen sich ihm nicht ein.

Zu den Pionieren der Klangspielobjekte gehören die Brüder Bernard und François Baschet.⁶⁶ Die meisten ihrer seit 1952 entwickelten *Structures Sonores* besitzen klingende Elemente aus Metall oder Glas und eine Resonanzfläche aus gebogenem Blech. Anfänglich als neuartige Musikinstrumente konzipiert, für die eine adäquate Kompositionsmethode erst noch entwickelt werden müsse, sollten diese skulpturalen Klangobjekte ab Mitte der 60er Jahre auch vom Publikum in spielerischer Manier zum Klingen gebracht werden. »In der um sich greifenden Technik des modernen Lebens haben Phantasie, Spiel, Berührung keinen Platz mehr. Dabei sind sie doch wesentliche Elemente des Lebens.«⁶⁷ Ab 1968 wurden ihre Klangskulpturen häufiger auf öffentlichen Plätzen aufgestellt, zum Teil auch dauerhaft installiert. Für die Brüder Baschet stand dabei die Kennzeichnung und Belebung eines Ortes im Vordergrund.

Bill und Mary Buchens »Sonic Architecture« steht in unmittelbarer Nähe zu den Arbeiten der Baschets, bezieht aber die Gedanken der Soundscape-Bewegung mit ein.⁶⁸ Mit den etwa seit Beginn der 80er Jahre von ihnen entwickelten Sound Parks und klingenden Kinderspielplätzen möchten sie den jeweiligen Klangraum ausbalancieren und den Benutzern dieser Orte Elemente zum experimentierenden Hören und Musizieren, zur besinnlichen Klangerfahrung und zur gemeinschaftlichen Gestaltung ihrer städtischen Klangumgebung an die Hand geben.⁶⁹ (siehe Abb. 10)

Ein ähnliches Anliegen verfolgte der Perkussionist Michael Jüllich, als er u.a. 1979 in Essen die »Spiel- und Klangstraße« und 1980 den »Linzer Klangtunnel« einrichtete. Einfache Instrumente aus Rohren, Blech, Holz und gefundenen industriellen Bauteilen stellte er im Stadtzentrum zu kleinen Orchestern zusammen, die von den Passanten gemeinsam gespielt werden sollten. Als Interpret zeitgenössischer Musik insbesondere von den Gedanken Karlheinz Stockhausens angeregt, war es sein Anliegen, bei den Städtern ein bewußtes Erleben der Umgebungsgeräusche zu initiieren. Spontanes Musi-

zieren sollte der Entfremdung durch die entmündigenden Medien entgegenwirken, Begegnung und Freude spenden, den Impuls geben zum »selbst Mensch sein«. ⁷⁰

Während Kagel und Tinguely die Aufmerksamkeit der Passanten weitestgehend auf ein charismatisches Ereignis lenken, tritt bei Schöffler und Henry die hintergründige Wirkung einer Klanggestaltung neben die vordergründige. Damit solch eine Hintergrundmusik nicht an den Bedürfnissen der Rezipienten vorbei wirkt, realisieren Schöffler und Henry ein regulatives Andocken an die Mechanismen der Stadt und ihrer Bewohner. Diese Art der Annäherung an das Publikum bis hin zu seiner Aktivierung als Interpret tritt schließlich bei den skulpturalen Klangspielobjekten vollständig in den Vordergrund. Klangspielobjekte integrieren sich durch den aktiven, spielerischen Einbezug der Passanten in die Öffentlichkeit.

Klanginstallationen

Die Klanginstallation ist die ausgeprägteste und vielfältigste Form der Klangkunst. Das breite Spektrum von Gestaltungstechniken im öffentlichen Raum und die dahinterliegenden Themen, Bezugnahmen und Anliegen sollen hier anhand besonders präsender, idealtypischer Leitmotive beleuchtet werden.

Ein sehr prägnantes Leitmotiv ist die »Translokation«, die Versetzung von Soundscapes: Einem Stück Stadtraum werden Klänge eines räumlich entfernten Kultur- oder Naturbereiches überlagert - zeitlich synchron (d.h. in Echtzeit übertragen) oder asynchron (also etwa von Band).

Bill Fontana konzentriert sich in seinen Arbeiten vollständig auf diesen Aspekt. Er verzichtet ganz auf bildnerische Komponenten sowie auf jegliche audioteknische Verfremdung der Klänge und arbeitet mit zwei einfachen Elementen: dem sinnentstellenden Effekt, der entsteht, wenn konkrete Lautsphären in fremde Zusammenhänge transportiert werden, und mit perspektivischen Verzerrungen des importierten Klangbildes, ähnlich der simultanen Darstellung mehrerer Blickwinkel oder Zeitpunkte in der kubistischen oder futuristischen Malerei. (siehe Abb. 11) Das Klangobjekt ohne visuelle Korrespondenz, durch seine Deplazierung im Zentrum der Aufmerksamkeit, erscheint musikalisch und überträgt diese Qualität auf die lokale Lautsphäre, in die es sich integriert. Der Passant hört im Sinne John Cages die Musik in allem, was geschieht. ⁷¹

Pionierin des Konzeptes der Translokation ist Maryanne Amacher. 1967 begann sie in der Werkreihe *City Links* mit dem Einsatz von Telekommunikationstechnologie Umweltatmosphären live an andere Orte zu transferieren. Über Jahre experimentierte sie mit Stadtgeräuschen, die Tag und Nacht über eine Standleitung in ihr Atelier über-

tragen wurden. In Konzerten, Radiosendungen und Installationen spielte sie, wie später Fontana, mit dem Effekt, daß Geräusche den Hörer temporär in einen entlegenen Ort hineinversetzen.⁷² Durch Verfremdung dieser Atmosphären erreichte sie wiederum, daß die Konzentration auf klangliche und räumliche Vorgänge gelenkt wird. Doch nicht alles Gehörte ist real im Sinne von objektiv vorhanden in der den Menschen umgebenden Welt. Durch gezielte Klangmodifikationen erzeugt Amacher auch psychoakustische Effekte wie Residualtöne und akustische Nachbilder, verlagert also die Klangerzeugung zu einem Teil in das hörende Subjekt und lenkt damit die Wahrnehmung auf sie selbst zurück.⁷³

Kleindimensionale Translokation betreiben Bruce Odland und Sam Auinger. In der Installation *R 3 - Hannover* (1995) wurden mehrere akustisch markante Orte der Hannoveraner Fußgängerzone verfremdet und leicht zeitverzögert auf einem zentralen Platz wiedergegeben. Die Verfremdung geschah sowohl natürlich als auch künstlich: auf akustischem Weg durch die Platzierung der Mikrophone in resonierenden Röhren und elektronisch mit Effektgeräten. Das resultierende Klanggemisch unterlegte dem Platz eine zweite klangliche Identität, die undeutlich seiner eigenen entstammte.⁷⁴ Die Positionierung der Mikrophone, die Klangmodifikation und die Wiedergabeeinrichtung bildeten zusammen ein Instrument, dem die Leute nicht nur zuhören, sondern auf dem sie mit den Geräuschen, die sie selbst produzierten, spielen konnten.⁷⁵

Translokationen thematisieren in erster Linie die virtuellen akustischen Umgebungen, die von den Medien öffentlich gemacht werden. Spezifische Atmosphären, komplexe akustische Räume, Persönlichkeiten, private Situationen⁷⁶, fremde Kulturen, Elemente der Vergangenheit⁷⁷ etc. dringen über Lautsprecher (oder manchmal auch Kopfhörer) als Informationen und Stimmungen an jeden Ort, überformen ihn mit fremden Elementen, die sodann unlösbarer Teil von ihm werden.

Mit der Anbindung lokaler Klangquellen an das weltweite Kommunikationssystem des Internets geschieht eine sehr weitgehende »Veröffentlichung«: Die Klangsphäre einer Stadt ist plötzlich überall verfügbar - zum nahezu gleichen Zeitpunkt oder auch zeitversetzt aus der digitalen Konserve. Andersherum kann ein ans Internet angeschlossenes Audiosystem aber auch akustische Kontributionen beliebiger Privatleute von irgendwelchen Orten der Welt entgegennehmen und natürlich auch in den Stadtraum einspielen. Im öffentlichen Datenraum des Internets, der durch seine Alle-an-alle-Kommunikationsstruktur Ähnlichkeit mit dem öffentlichen Stadtraum aufweist, sind auch ähnliche Rezeptionsformen wie die der physischen Klangkunst vorstellbar. Jene Komponenten, die in der Klanginstallation in Raum und Zeit und in der Klangskulptur in

deren mechanischen und materialen Bestandteilen der Zusammenfügung durch den Rezipienten harren, könnten mit Klangpartikeln im Internet verglichen werden, die mit Hilfe einer interaktiven Bedienoberfläche vom Benutzer zusammengefügt werden sollen. Andererseits aber ist die Rezeption an Bildschirm und Lautsprecher ärmer an sinnlichen Stimuli, wiegt dies aber womöglich durch Geschwindigkeit und Fülle der Reize wieder auf.

Die Installation *summer* (1998) von sha. und burkhardt benutzt die unberechenbaren Verzögerungen der Datenübertragung im Internet als algorithmisches Kompositionssystem.⁷⁸ Klänge des Wiener Volksgartens werden über das Netz zu Computern an verschiedenen Orten der Welt ausgesendet, von dort wieder empfangen, mit neuem Klangmaterial überlagert, wieder ausgesandt etc. Die zeitliche und räumliche Organisation des Mediums wird durch die Rückkopplung in die Klangstruktur projiziert.⁷⁹ Solche musikalischen Systeme verkörpern Fühler für die Strukturen eines Lebensbereiches, den man unmittelbar weder anfassen noch hören noch sehen kann: Für die Vernetzungsstruktur, die interaktiven Module und Prozesse, die Archive und die anderen Benutzer des Internet. Akustische Kunst dient dem Menschen hier als Medium, mit dem er seine Existenz in diesem unkörperlichen Medium manifestieren und diese Manifestation seiner selbst in Verbindungen setzen kann mit denen anderer Menschen und den Manifestationen von Daten und von im Computer und im Netz stattfindenden Prozessen.

Der Akt des Zuhörens ist ein weiteres Leitmotiv von Klanginstallationen. Die aufrecht stehenden konkaven Betonschalen der *Listening Vessels* (1987) von Doug Hollis z.B. fokussieren die aus einer bestimmten Richtung kommenden Laute auf den Sitzplatz des Besuchers und wirken wie ein akustisches Fernglas, ein urbanes Stethoskop.⁸⁰ In extremer Reduktion⁸¹ befaßt sich Akio Suzuki mit dem Klang der Stadt. Für *Otodate* (1996) markierte er mit einem Farbsignet Hörpunkte im Zentrum Berlins, die den Passanten zum Lauschen in eine ausgewiesene Richtung aufforderten. Suzuki fügte dem Ort nichts weiter als eine Markierung hinzu, beschränkte seine Rolle als Künstler auf die des Zuhörers und seinen künstlerischen Eingriff auf einen Handlungsvorschlag. Die gekennzeichneten Orte waren nicht mehr als ein Angebot, die Haltung des Künstlers für einen kurzen Moment nachzuempfinden und dadurch die Stadt mit dessen Ohren und dessen Lust am Entdecken feiner Sonderbarkeiten im Alltag zu hören.⁸²

Ein anderes Leitmotiv öffentlicher Klanginstallationen ist die Vergegenwärtigung von Raum- und Umgebungsaspekten, die ohne ein vermittelndes System gar nicht, nicht in dieser Deutlichkeit oder nur in einem anderen Sinnesbereich erfahrbar wären.

Wind- oder Aeolsharfen, also durch Luftbewegungen in Resonanz versetzte Saiten, gehen zurück auf die griechische Antike. Speziell geformte Öffnungen, etwa in Steinen, die vom Wind zum Pfeifen oder auch durch Wasserbewegung zu glucksenden Tönen angeregt werden, sind bekannte Naturerscheinungen. Klangkünstlerische Arbeiten (die Unterscheidung in Klanginstallation oder Klangskulptur ist bei dieser Gruppe von Arbeiten müßig), die sich dieser Effekte bedienen, zielen meist darauf, die in den Elementen wirkenden Kräfte hörbar zu machen, sie in eine besinnliche oder auch ereignishaft-musikalische Gestalt zu transformieren.

Die *Wave Organ* von Peter Richards und George Gonzales an einer Mole in San Francisco besteht aus Plastikrohren, die aus dem Wasser in verschiedene Resonanzräume und Öffnungen unter Steinen ragen. Je nach Einlaufwinkel der Wellen ergeben sich unterschiedliche räumliche Rhythmen. Gezeitenstand und Seegang beeinflussen Klang und Lautstärke des tonhaften Glucksens, Ploppens und Pfeifens.⁸³

Paul Panhuysen und Johan Goedhart nehmen in ihren *Langsaiteninstallationen* seit 1982 die Maße eines Raumes oder eines Platzes auf und spiegeln, akzentuieren oder brechen sie in Länge und Struktur der installierten Saiten. Ähnlich wie in Walter Fähndrichs Installationsreihe *Musik für Räume* (seit 1982), bei der alle Raummaße in Frequenzen der eingespielten Klänge übertragen werden⁸⁴, fließen auch hier Dimension und Längenverhältnisse in die Zusammensetzung der Tonhöhen ein. Der Raum wird zum Klangkörper, zum begehbaren Instrument, das meist von den Künstlern von Hand, im Fall von Außeninstallationen aber auch vom Wind bespielt wird. Es ist ein »[...] Eingriff, der bestimmte Umweltbedingungen zum Kunstwerk umwandelt [...]«⁸⁵

Auf einer abstrakteren Ebene befaßt sich Robin Minard mit der Vergegenwärtigung von Raumaspekten. Minard akzentuiert mit der räumlichen Verteilung über Lautsprecher eingespielter Klänge Form und Dimension von Orten und prägte für diese Arbeitsweise den Begriff der »Artikulierung« von Raum⁸⁶: »'Artikulierung' des Raumes bedeutet [...] eine Verräumlichung des Klanges und ist verbunden mit der Bewegung von Klängen durch den Raum bzw. der Lokalisierung von Klangelementen.«⁸⁷ In extrem großer Dimension erschien solche Artikulierung eines Stadtraums in Hans Peter Kuhns Licht-Klanginstallation *The Pier* (1996). Vor der Skyline Manhattans markierten großfarbig angestrahlte Türme einen 300 Meter langen, halbverfallenen Pier. Das Statische

der Lichtkörper wurde akustisch von schnellen Klangbewegungen zwischen ihnen kontrastiert.⁸⁸

Solcher Artikulierung setzt Minard das Prinzip der »Konditionierung« von Raum entgegen: »Generell bedeutet die 'Konditionierung' des Raumes die Erschaffung eines statischen oder einheitlichen räumlichen Zustandes, gleichsam die akustische 'Kolorierung' und Nutzung des »Maskierungseffektes'.«⁸⁹ In der Praxis aber vermischen sich die beiden Herangehensweisen in den meisten Fällen. (siehe Abb. 12)

Klanginstallationen im öffentlichen Raum arbeiten zwangsläufig fast immer auch mit dem Element der Überraschung oder Irritation, denn der Passant trifft in der Regel unvorbereitet auf die Kunst. Beispielsweise mischte Ulrich Eller in seiner Installation *Die Zwischentöne* (1994) entlang der Sanjo-Street in Kyoto dezente Knack-, Raschel- und Reibeklänge über eine Strecke von 500 Metern in die urbane Geräuschwelt. »In dem Neben- und Hintereinander der Klangbewegungen [der Straße] schafft ein neues Geräusch eine Lücke, einen kurzen Stillstand der Konzentration. Das Unerwartete kann dabei einen Bedeutungswandel aller Begleitgeräusche in der akustischen Peripherie bewirken.« Das Hören wird über den Umweg »Kunst« zu den Alltagsklängen geführt.⁹⁰

Auch Max Neuhaus spielt mit der Irritation. Seine »place works«, die er meist an selbstgewählten, äußerst speziellen Orten im öffentlichen Raum installiert, sollen die normalen Nutzer dieser Bereiche dennoch in keiner Weise stören. Neuhaus vermeidet schon seit seiner ersten Installation *Drive-In Music* (1967) jegliche visuellen Anhaltspunkte⁹¹ und versucht, den Klang so an die vorgefundene Umgebung anzupassen, daß er dem Hörer kaum auffällt. Seine von 1977 bis 1992 permanent tönende Installation *Times Square* am gleichnamigen Platz in New York hatte nicht einmal ein Hinweisschild; der Klang war einfach nur da, inmitten des lauten Verkehrs. Nur derjenige, der durch einen Moment der Irritation eine gewisse Neugierde entwickelte, sollte der Arbeit überhaupt gewahr werden. So wird das Entdecken des Klangs durch den Passanten zu einem Vorgang äußerst individueller Aneignung. Neuhaus versteht diese Arbeiten denn auch explizit als »public instruments rather than art works«⁹². Kein Ereignis, sondern eine Textur wird erzeugt. Daher verwendet Neuhaus grundsätzlich keine Reproduktionstechnologie, sondern Systeme, die die Klänge vor Ort und in jedem Moment neu synthetisieren. Wie Schöffers und Henrys und wie viele andere Klangkünstler verwendet Neuhaus witterungsabhängige Regelsysteme, die Abwechslung und eine Art organisches Verhalten der Klänge gewährleisten. Er verfolgt dabei durchaus funktionale Ziele: Neuhaus versucht, die klangliche Erscheinung eines Ortes unmittelbar zu verbessern, dabei

aber auch das Gewohnte subtil zu unterwandern und motiviert damit Aufmerksamkeit, Kritik- und Genußfähigkeit gegenüber der uns umgebenden akustischen Welt.

Raumgestaltung, Interaktion, Wahrnehmung

Zusammenfassend sollen die primären Bestrebungen und Mittel von Klangkünstlern in drei Gesichtspunkte unterschieden werden. Diese sind hergeleitet von der Klanginstallation, können aber auch für die Klangskulptur und die Klangperformance gelten. Zum einen beschreibt die von Robin Minard charakterisierte Konditionierung und Artikulierung von Raum die atmosphärische Gestaltung und die räumliche Markierung und Differenzierung eines Ortes. Architektur bzw. Stadtraum wird akustisch dokumentiert oder modifiziert.

Der zweite Aspekt, hier Exploration und Interaktion genannt, betrifft die spielerische Entdeckung der inneren Zusammenhänge klangkünstlerischer Arbeiten durch den einzelnen Rezipienten und im Wechselspiel mit anderen Rezipienten.

Der dritte Aspekt, die Verbindung mehrerer Wahrnehmungsebenen, bezieht sich primär auf das Zusammenwirken des auditiven, des visuellen und des taktilen Sinnes und umfaßt den subjektiven Bereich der internen Reizverarbeitung, Deutung und schließlich Wirkung im wahrnehmenden Subjekt. Da die Sinneseindrücke der verschiedenen Wahrnehmungsorgane zueinander inkommensurabel sind, entzieht sich die Summe der Eindrücke weitgehend den Möglichkeiten formaler Abstraktion. Tonhöhenrelationen und Raumproportionen lassen sich jeweils in Zahlen beschreiben, das Resultat ihrer Überlagerung jedoch kann eher umschrieben als beschrieben werden, und so treten formale Aspekte zugunsten der sinnlichen Wirkung in den Hintergrund. Dabei wird »Wirkung« nicht als steuerbares Resultat eines »Einwirkens«, sondern als Ergebnis der durch den Rezipienten maßgeblich selbst bestimmten Aneignung und Deutung von Information verstanden.

Während etwa Robin Minard klangliche Färbungen oder räumlich differenzierte Klangereignisse gestaltet, legt Max Neuhaus stärkeren Wert auf die eigenständige Entdeckung der Arbeit durch den Passanten, und Maryanne Amacher wiederum befaßt sich unmittelbar mit dem Hervorrufen von Phänomenen der auditiven Reizverarbeitung. Auch wenn Künstler solche Schwerpunkte legen, überlagern sich im Regelfall die Wirkungsbereiche und unterliegen auch alle drei der Kontrolle durch den Künstler. Die drei aufgestellten Kriterien unterscheiden sich jedoch bezüglich des Grades an Einfluß, den der Künstler auf sie hat. Die Konditionierung und Artikulierung von Raum ist der Bereich, der noch weitgehend objektiv überprüfbar in der Hand des Autors liegt. Die

explorative und interaktive Entdeckung der Phänomene und Zusammenhänge dagegen ist zwar in der Struktur der Arbeit angelegt, obliegt aber in der Ausführung dem Rezipienten. Die in der Verbindung der Sinnesreize entstehende Wirkung auf den Rezipienten schließlich ist der Steuerung durch den Künstler weit entrückt.

Schluß

In der umhüllenden Unmittelbarkeit der Klanginstallation, im spielerischen Umgang mit Klangskulpturen, im gemeinsamen Erleben einer Klangperformance, kurz: in der Direktheit und Gemeinschaftlichkeit, die der auditiven Sinneserfahrung eigen sind, schafft Klangkunst im öffentlichen Raum die Voraussetzung für soziale Begegnungen. Objekte und Menschen sind an diesem Punkt der Stadt nicht mehr Black Boxes, wie sie die an der Oberfläche bleibende Alltagswahrnehmung bietet, sondern zeigen im Blick der sich nun öffnenden qualitativen Wahrnehmung charismatische Werte. Subjektiv-reflexive Erfahrung und aktive Aneignung auf der einen Seite, intersubjektive Begegnung und Diskurs auf der anderen werden in Gang gesetzt und machen es dem Einzelnen möglich, öffentliche Orte als bedeutungsvoll zu erfahren.

Weil der körperliche Gebrauch und die multisensorische Wahrnehmung, also der für die Alltagswahrnehmung charakteristische handelnde Umgang die Rezeption bestimmen, lassen sich die Interaktionsformen und die gestalterische Ästhetik leicht auf den Alltag rückübertragen. Kunst im Alltag wirkt auf den alltäglichen Alltag zurück. Weitergehend kann sogar behauptet werden, daß auch klangkünstlerische Formen im institutionellen Kunstraum, die sich dieser aktiven Rezeptionsform bedienen, das Alltägliche in die Museen, Galerien und Konzertsäle tragen.

Die ästhetischen Kriterien, die solcher künstlerischen Arbeit zugrunde liegen, lassen sich nicht vollständig aus der traditionellen musikalischen und bildnerischen Ästhetik herleiten, da es zu maßgeblichen Teilen variierte Strukturen des Alltags sind, die dem Rezipienten angeboten werden. Solche Strukturen können nach Gernot Böhme als ästhetische Kriterien am ehesten mit dem Begriff der »Atmosphäre« gefaßt werden. »Die Ästhetik wird damit zum Studium der Beziehungen zwischen Umgebungsqualitäten und Befindlichkeiten.«⁹³ Im Vordergrund dieser Ästhetik stehen nicht die konventionellen Kategorien Form, Harmonie und Symmetrie, sondern die subjektive Wirkung, die im Zueinanderverhalten der Elemente entsteht: der primär akustischen und visuellen künstlerischen Gestaltung, ihrer Reibung an den Raumdeterminanten und den alltäglichen Aktivitäten der Passanten, den aneignenden Handlungen der Rezipienten und ihrer Interaktion untereinander.

Die Atmosphäre eines Ortes ist ein in seiner Komplexität nicht auflösbares Beziehungsgefüge aller Sinneswahrnehmungen, mit der sich jede Gestaltung zu einer Le-gierung verbindet. Klangkunst im öffentlichen Raum spricht und verschmilzt mit dem meist kräftigen und immer unausblendbaren genius loci des Ortes und geht im Idealfall als sozioaktive Atmosphäre in der Gesellschaft auf.

U.a. *Sound Sphere Kyoto* 1994, *SoundArt 95* in Hannover, *SoundCulture 96* in San Francisco, *Kunst in der Stadt 2: Audio Art* in Bregenz 1998

¹ M. Neuhaus, *Program Notes*, Toronto 1974, in: ders., *inscription*, Ostfildern 1994, S. 34.

² Vgl. P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1987, S. 766 f.

³ Zu Max Webers Dialektik von Alltäglichem und Außeralltäglichem vgl. W. Gebhardt, *Fest, Feier und Alltag*, Frankfurt am Main 1987, S. 24.

⁴ Vgl. M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen ⁵ 1976, S. 245.

⁵ Vgl. A. Zingerle, *Max Webers historische Soziologie*, Darmstadt 1981, S. 131 ff.

⁶ Vgl. M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 662 ff.

⁷ Vgl. R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1983, S. 27 ff.

⁸ V. Flusser, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader*, Mannheim 1995, S. 75.

⁹ M. Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994, S. 95 ff.

¹⁰ R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, Frankfurt am Main 1983, S. 426 ff.

¹¹ W. Gebhardt, *Fest, Feier und Alltag*, S. 32.

¹² Vgl. C. Büttner, *Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997, S. 13 ff.

¹³ C. Kaden, *Musiksoziologie*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, Kassel 1996, S. 1637 ff.

¹⁴ M. Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto/New York 1977; Dt. Ausgabe: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main 1988.

¹⁵ Schafer setzt diesen Begriff (engl.: soundmark) analog zu visuellen Orientierungspunkten (engl.: landmark).

¹⁶ M. Schafer, *Klang und Krach*, Frankfurt am Main 1988, S. 200.

¹⁷ W. Welsch, *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, in: A.-V. Langenmaier (Hg.), *Der Klang der Dinge: Akustik - eine Aufgabe des Design*, München 1993, S. 91.

¹⁸ W. Welsch, *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, S.89

¹⁹ M. Schafer, *Klang und Krach*, S. 251

²⁰ M. Schafer, *Klang und Krach*, S. 9

²¹ *Softeis fürs Ohr*, in: *Der Spiegel*, 26/1995, S. 114-116.

²² M. Neuhaus, *Klanggestaltung von Signalen und Sirenen. Akustik im Dienst der Sicherheit*, in: A.-V. Langenmaier (Hg.), *Der Klang der Dinge: Akustik - eine Aufgabe des Design*, München 1993, S. 62-

76.

²³ W. Welsch, *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, S.105-106.

²⁴ D. Eisfeld, *Kunst in der Stadt*, Stuttgart 1975, S. 157.

²⁵ E. Bellamy; *Looking Backward. 2000-1887*, New York 1960, S. 86 ff.

²⁶ R. Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium*, Metuchen/London 1995, S. 38.

²⁷ R. Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium*, S. 82.

²⁸ Vgl. J. Lanza, *Elevator Music*, London 1995, S. 88 ff.

²⁹ H. de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst*, Laaber 1990, S.268.

³⁰ E. Satie, in: W. Bärtschi (Hg.), *Erik Satie. Schriften*, Zürich 1980, S. 54.

³¹ Vgl. G. Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974, S. 227.

³² G. Wehmeyer, *Erik Satie*, S. 229.

³³ E. Satie, *Schlichte Frage*, in: W. Bärtschi (Hg.), *Erik Satie. Schriften*, Zürich 1980, S. 52.

³⁴ Muret-Sanders enzyklopädisches Wörterbuch, Hand- und Schulausgabe, Berlin 1909.

- ³⁵ Siehe u.a. R. Fehling, *Manipulation durch Musik*, München 1976.
- ³⁶ Vgl. H. de la Motte-Haber, *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985, S. 218 ff.
- ³⁷ Vgl. B. Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, in: ders., *Schriften zur Literatur und Kunst I*, Frankfurt am Main 1967, S. 132 ff.
- ³⁸ Vgl. D. Prokop, *Faszination und Langeweile. Die populären Medien*, Stuttgart 1979, S. 76 ff.
- ³⁹ D. Toop, *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London 1995, S. 9.
- ⁴⁰ D. Toop, *Ocean of Sound*, S. 9.
- ⁴¹ D. Diederichsen, *Ambient: Definitionen*, in: *Daidalos* No. 68, 1998, S. 139.
- ⁴² S. Hosokawa, *Der Walkman-Effekt*, in: K. Barck et al (Hg.), *Aisthesis*, Leipzig 1990, S. 238.
- ⁴³ C. Thomsen/A. Krewani/H. Winkler, *Der Walkman-Effekt. Neue Konzepte für mobile Räume und Klangarchitekturen*, in: *Daidalos* Nr. 36, 1990, S. 52 ff.
- ⁴⁴ R. Schönhammer, *Der »Walkman«. Eine phänomenologische Untersuchung*, München 1988, S. 62.
- ⁴⁵ M. Bruinsma, *Notes of a Listener*, in: D. Lander/M. Lexier (Hg.), *Sound by Artists*, Toronto/Banff 1990, S. 96.
- ⁴⁶ M. Bruinsma, *Notes of a Listener*, S. 89.
- ⁴⁷ Vgl. K.-E. Behne, *hören UND sehen UND gehen*, in: Mathildenhöhe Darmstadt (Hg.), *Musik und Raum*, Darmstadt 1988.
- ⁴⁸ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977, S. 41.
- ⁴⁹ Mel Gordon nennt als Titel »Symphony of Factory Sirens« (in: D. Kahn/G. Whitehead (Hg.), *Wireless imagination: sound, radio and the avant-garde*, Cambridge/London 1992, S. 220.), Juan Allende-Blin »Stadt-Symphonie«, Avraamov selbst in dem unten genannten Text »Symphony of Sirens«.
- ⁵⁰ Vgl. A. Avraamov, *The Symphony of Sirens (1923)*, in: D. Kahn/G. Whitehead (Hg.), *Wireless imagination: sound, radio and the avant-garde*, Cambridge/London 1992, S. 245-252. Zuerst erschienen unter dem Titel *Gudki*, Gorn 9 (1923).
- Vgl. auch J. Allende-Blin, ...*Zaum»... Von der Glossolalie zur Radiokunst in Rußland*, Radiosendung des WDR 3 - Studio Akustische Kunst, 26.11.1991.
- ⁵¹ A. Avraamov, *The Symphony of Sirens (1923)*, S. 245.
- ⁵² Vgl. M. Bartmann, *Das Beiern der Glocken in der Grafschaft Bentheim, Denekamp (NL) und Ostfriesland. Bewegung und Klang*, Ludwigsburg 1991, S. 287 f.
- ⁵³ P. Price, *Bells and Man*, Oxford 1983, S. 114 f.
- ⁵⁴ R. Spekle, *Charlemagne Palestine*, in: Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, München/New York 1996, S. 116.
- ⁵⁵ Siehe die Broschüren dieses Festivals unter Leitung von Don Wherry.
- ⁵⁶ Vgl. die CD *Harbour Symphony - music for ships' horns*, hrsg. von den Sound Arts Initiatives, Inc. 1998, St. John's, Newfoundland.
- ⁵⁷ Vgl. Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH (Hg.), *Ars Electronica 1987*, Linz 1987, S. 148 ff.
- ⁵⁸ Vgl. Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, S. 98.
- ⁵⁹ Zum Begriff des »Bastelns« vgl. B. Barthelmes, *Musik in Landschaft und Architektur*, in: *Positionen* 9/1991, S. 20.
- ⁶⁰ M. Joray (Hg.), *Nicolas Schöffer*, Neuchâtel 1963, S. 125.
- ⁶¹ Ebd.
- ⁶² A.a.O. S. 142.
- ⁶³ Vgl. a.a.O. S. 46.
- ⁶⁴ D. Schnebel, *Mauricio Kagel. Musik Theater Film*, Köln 1970, S. 9 f.
- ⁶⁵ M. Kagel im persönlichen Gespräch am 6.1.1999.
- ⁶⁶ Siehe auch die Klangskulpturen von Harry Bertoia u.a. Künstlern. Vgl. J. Grayson (Hg.), *Sound sculpture: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications and future directions of sound sculpture*, Vancouver 1975.
- ⁶⁷ B. Baschet, *Klangskulpturen*, in: Kunsthalle Köln (Hg.), *Plastik + Musik*, Köln 1971, S. 15.
- ⁶⁸ Siehe auch die Arbeiten von Ros Bandt. Vgl. R. Bandt, *Mit Chaos gestalten. Das Unprogrammierbare geschehen lassen*, in: Transit (Hg.), *Zeitgleich*, Wien 1994, S. 53-64.
- ⁶⁹ Vgl. B. Buchen/M. Buchen, *Sonic Architecture*, (Eigenverlag) New York 1998.
- ⁷⁰ Vgl. M. Jüllich, *The Cloud of Unknowing. Spiel- und Klangstraße*, in: A. Fuchs/H.-W. Schnieders (Hg.), *Soziale Kulturarbeit*, Weinheim/Basel 1982, S. 138-148.
- ⁷¹ Vgl. u.a. B. Fontana, *Klangökologie und die Transformation des Lärms*, in: Transit (Hg.), *Zeitgleich*, Wien 1994, S. 89-94.
- ⁷² Siehe auch die Arbeiten von Andres Bosshard. Vgl. A. Bosshard, *Klangraumarchitektur*, in: Transit (Hg.), *Zeitgleich*, Wien 1994, S. 65-76.

- ⁷³ Vgl. H. de la Motte-Haber, *In den Extremen der Dynamik*, in: Positionen 10/1992, S. 33-36.
- ⁷⁴ Ähnliche Elemente enthält Kurt Hofstetters permanente Video-Klanginstallation *Planet der Pendler mit den drei Zeitmonden* auf einem Wiener U-Bahnsteig.
- ⁷⁵ Vgl. Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, S. 36 f.
- ⁷⁶ Siehe die Arbeiten von Ed Osborn. Vgl. Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, S. 110 f.
- ⁷⁷ Siehe die Arbeiten von Christina Kubisch. Vgl. Stadtgalerie Saarbrücken (Hg.), *Christina Kubisch. Zwischenräume*, Saarbrücken 1996.
- ⁷⁸ Als Vorläufer dieses Konzeptes ist neben Max Neuhaus' Rundfunkarbeiten besonders *State of Transition* von Sodomka/Breindl/Math und x-space zu nennen. Vgl. M. Neuhaus, *Rundfunkarbeiten und Audium*, in: Transit (Hg.), *Zeitgleich*, S. 19-32; sowie <http://thing.at/orfkunstradio/>.
- ⁷⁹ Vgl. <http://residence.aec.at/summer/index.html>.
- ⁸⁰ Vgl. K. Concannon, *Klangskulpturen - Ein Bericht aus Amerika*, in: Linzer Verlagsgesellschaft mbH (Hg.), *Ars Electronica 1987*, Linz 1987, S. 55 f.
- ⁸¹ Siehe auch die Arbeiten von Rolf Julius. Vgl. B. Schulz, H. Gercke (Hg.), *Rolf Julius. Small Music (grau)*, Heidelberg 1995.
- ⁸² Vgl. Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, S. 142 f.
- ⁸³ Vgl. K. Concannon, *Klangskulpturen*, S. 56 f.
- ⁸⁴ Vgl. Sprengel Museum Hannover (Hg.), *Walter Fähndrich. Musik für Räume*, Hannover 1995.
- ⁸⁵ Linzer Verlagsgesellschaft mbH (Hg.), *Ars Electronica 1987*, Linz 1987, S. 110.
- ⁸⁶ Siehe auch die Arbeiten von Bernhard Leitner. Vgl. B. Leitner, *Ton : Raum - Sound : Space*, Köln 1978.
- ⁸⁷ R. Minard, *Klangwelten - Musik für den öffentlichen Raum*, Berlin 1993, S. 51.
- ⁸⁸ Vgl. auch Künstlerhaus Bethanien (Hg.), *Hans Peter Kuhn*, Berlin 1992.
- ⁸⁹ R. Minard, *Klangwelten*, S. 37.
- ⁹⁰ Vgl. U. Eller, *Hörstein*, Neuenkirchen 1995, S. 32 f.
- ⁹¹ Vgl. G. Föllmer, *Töne für die Straße*, in: Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, S. 216 ff.
- ⁹² M. Neuhaus, *inscription - sound works volume I*, Ostfildern 1994, S. 75.
- ⁹³ G. Böhme, *Atmosphäre als Begriff der Ästhetik*, in: Daidalos No. 68, 1998, S. 114.

Erschienen in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Klangkunst* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12), Laaber 1999, S. 191-227.

□ Golo Föllmer und Laaber Verlag 1999

Kurze Textauszüge können unter Angabe der Quelle frei zitiert werden. Sollen längere Passagen wiedergegeben werden, als es für wissenschaftliche Referenzen üblich ist, bitte mein schriftliches Einverständnis erfragen unter golo@adk.de