

Golo Föllmer

Die Welt und die Klangkunst

Marshall McLuhan konstatierte es für die elektronischen Medien: der Mensch ist im Umgang mit neuartigen Phänomenen in alten Verhaltensmustern befangen. Nach dem Kommunikationswissenschaftler wird der Computer heute benutzt, als sei er eine Schreibmaschine. Die Entwicklungsgeschwindigkeit des Neuen überfordert die Flexibilität des Gewohnheitstiers homo sapiens.

Einerseits kann das natürlich nicht anders sein. Im Moment des Auftretens neuer Elemente (Technologien, soziale Strukturen etc.) ist zunächst das Potential ihrer Probleme nicht erfaßt. Die Möglichkeiten, die ein neuartiges Objekt für das Leben bedeuten kann, müssen theoretisch und empirisch gefunden werden. Zum Teil werden Spezialisten herangezogen, die ihr Wissen dann weitervermitteln. Mit einem neuen Objekt wird also noch nicht ganze Potential der Gebrauchsmodi mitgeliefert, und erst recht nicht die Einschätzungen, welchen Wert sie für den Menschen haben können.

Hinzu kommt aber der Aspekt der Gewöhnung. Die Haltung des Menschen zu den Dingen und Relationen ist ihm innerlich, sitzt ihm in Fleisch und Blut, nicht nur im Hirn. Das beste Beispiel dafür ist der Computer: Während die meisten Kinder das Medium heute mit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit verwenden, tut sich die ältere Generation trotz ihres besseren theoretischen Verständnisses um seine Funktionsweise deutlich schwerer. Ein Objekt adäquat zu benutzen erfordert auch körperlichen Bezug, Übung und Intuition. Und indem der Mensch durch seine Benutzung der Dinge ihre Bedeutung permanent modifiziert, muß auch der Findungs-, Lern- und Anpassungsprozeß ein unendlicher sein.

Kunst bietet nach Adorno die Möglichkeit, im Erlernen eines aktiven Mitvollzuges der Verhältnisse eines Kunstwerkes auch eine verantwortliche politische Praxis zu üben, also eine angemessene Haltung gegenüber neuen wie auch traditionellen sozialen Strukturen einzunehmen. Dies war für ihn nur in einer Kunst möglich, die ihrer immanenten Gesetzlichkeit folgt, also von den Zwängen des Alltags getrennt ist und daher nicht durch externe Einflüsse funktionalisiert werden kann.

Walter Benjamin dagegen machte darauf aufmerksam, daß die Architektur der Prototyp des Kunstwerkes sei, das kollektiv und in der Zerstreuung rezipiert wird. Die Zerstreuung zeichnet sich für ihn durch den taktilen Gebrauch und die unaufmerksame optische Wahrnehmung aus und übernimmt seiner Ansicht nach eine wichtige Rolle:

*"Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt."*¹

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.

Klangkunst impliziert einen relativ offenen Rahmen für ihre Rezeption. Ein Initiator hat ein Anliegen, versteckt das Problem in einer Analogie, und ein anderer holt es heraus und macht es sich zunutze. Im Gebrauch der Klanginstallation, also in der aktiven Aneignung oder gar weitgehend selbständigen Herstellung des Werkes (im Unterschied zu Adornos aktivem Mitvollzug vollständig vorgegebener Verhältnisse eines Kunstwerkes) übt der Rezipient eine andere politische Praxis, als sie eben Adorno vorschwebte: Da gibt einer ein System um einen interessierenden Zusammenhang vor, aber jeder macht damit ein bißchen was er will. Die Besucher einigen sich nicht auf eine Haltung, sondern praktizieren parallel verschiedene Umsetzungen eines Entwurfes.

Die These lautet nun, daß der Gebrauch als Rezeptionsform von Kunst und speziell der Klanginstallation eine Art der Kommunikation und des Wissenserwerbs ist, die wir praktizieren wollen, weil wir uns in ihr eine Strategie zur Handhabung bestimmter Probleme unseres Zusammenlebens und Alleinseins erhoffen. Dazu einige Beispiele.

Bill Fontana, ein Amerikaner in Paris, betont in seinen Arbeiten den skulpturalen Wert von Klängen und den sinnentstellenden Effekt, der entsteht, wenn konkrete Lautsphären in fremde Zusammenhänge transportiert werden. In seinen Klanginstallationen im öf-

¹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1977, S.41

fentlichen Raum verzichtet er vollkommen auf bildnerische Komponenten sowie auf jegliche audioteknische Modifikation der Klänge. Stattdessen konzentriert er sich meist auf seine Entdeckung, daß Klangquellen verschiedene akustische Perspektiven haben können und projiziert diese Perspektiven bei der Wiedergabe am neuen Ort verzerrt in eine akustische Plastik. Der entstehende Effekt ähnelt dem der Simultaneität des Kubismus. Das klangliche Objekt, durch seine Deplazierung und Verzerrung im Zentrum der Aufmerksamkeit, muß in seiner Bedeutung neu erfaßt werden. Der Hörer verbindet die von ihm "synthetisierten" Qualitäten mit der realen Lautsphäre und bezieht neu Stellung zu ihr.

"I've been very interested in doing my projects in public spaces, that normally don't have a history for being a venue for the communication of acoustic art. That are places, that people may be in without a lot of preconceptions, where they will have a chance to experience the work without a particular education.

I feel like there are aspects of the world, about society's attitude about sound and sound design and the use of sound in public space, that need to be reevaluated."

Damit befindet sich Fontana im Strom der Gedanken R. Murray Schafers und des World Soundscape Project: Nach Schafer fehlen im urbanen Hörbild Orientierungspunkte, da der Lärmpegel zu hoch und zu gleichförmig ist.

"Die moderne Lo-Fi-Lautsphäre besitzt keine Perspektive. Die Laute treffen den Hörer unter kontinuierlicher Gegenwart."²

Die gestaltpsychologische Differenzierung zwischen Figur und Grund ist nach Schafer hier kaum mehr möglich. Indem Fontana die akustische Tiefendimension verzerrt wiedergibt, lenkt er die Aufmerksamkeit nicht nur auf die ästhetischen Qualitäten der Klangumwelt, sondern auch auf ihre Funktion als Orientierungshilfe.

Die Wahlberlinerin Christina Kubisch möchte in ihren Klanginstallationen eine *Balance ... zwischen Offenheit und eigenem Anspruch* schaffen, damit dem Rezipienten Freiraum und Verantwortung zum eigenen Ausdruck gegeben wird. Für den Besucher der Installation gilt: *"Du mußt dich also selbst miteinbringen, mit deiner Person, mit deiner Zeit, mit deinem Willen, Erfahrungen zu machen. Und in dem Moment, wo du das machst, ganz gleich was rauskommt, bist du ja schon Teil der ganzen Sache."*

²Schafer, M.: *Klang*, 1988, S. 200

Kubisch machte eine Reihe von Installationen, bei denen der Besucher aufgefordert war, mit Hilfe von Spezialkopfhörern in Kabeln "versteckte" Klänge zu suchen und zu kombinieren. Die nach dem Induktions-Prinzip in verschiedenen Leitungsschleifen angelegten Klänge vermischten sich je nach Standort oder Bewegungsrichtung des Einzelnen. Der Rezipient war hier Entdecker und Komponist seiner eigenen Klangfolge.

Hervorstechend bei ihren Kopfhörerstücken ist der Aspekt der spielerischen Erkundung: Im körperlichen Spiel der Besucher umeinander wird die hörbare Struktur Auslöser kommunikativer Handlung zwischen fremden Menschen, wie sie sonst nicht üblich ist. Es entstehen zufällige Kontaktpunkte, die die klassische Distanz des Alltags durchbrechen.

So trägt sie mit ihren Arbeiten ein konkretes Anliegen vor und offeriert zu seiner Verwirklichung eine Modellkommunikation, eine Übung im Sinne sinnenfroher Ertüchtigung: *"Ich vertrage schlecht, wenn ganz viele Leute auf einmal sind ... wir müssen einfach zurückkommen zu kleineren Kommunikationsformen."*

Thomas Schulz verarbeitet in dem Großprojekt *The European Sculpture* seit 1989 in Installationen und Radiostücken Klangmaterial, das er im Europäischen Parlament und an der Baustelle des Eurotunnels zwischen Frankreich und England gesammelt hat. Wie kann die abstrakte Idee "Europa" in ihrer politischen, sozialen, materiellen Realität erfahrbar werden? ... fragt Schulz. Sein Material sind Soziales und Wirtschaft auf höchster Ebene: Entscheidungsvorgänge über die Probleme eines Kontinents, und die Realisierung eines wahnwitzigen Bauprojekts. Die abstrakte Fragestellung transformiert Schulz mit Hilfe des gesammelten Klangmaterials in eine sinnliche Erfahrung. Zusammen mit Fotos und Texten inszeniert er räumliche Klanginstallationen zwischen Hörstück und Konzeptkunst. Was Europa in der Theorie bedeutet, wußten wir bereits. Wir kennen Bilder und Daten des Parlaments und des Tunnelbaus. Schulz' entstellende Versinnlichung dieser Zusammenhänge beschreibt das Europa, das die Europäer politisch angeht, aber nicht jenes, das sie also als soziales Wesen unmittelbar betrifft. Akribisch gesammelte und arrangierte Materialien werden präsentiert, aber es bleibt das Gefühl der Ratlosigkeit zwischen Idee und Erfahrung. Die Antwort auf die Frage "Was ist Europa?" bleibt Schulz schuldig. Das neue Europa sinnlich zu begreifen scheint ad hoc nicht möglich. *The European Sculpture* macht begreiflich: Europa ist ein Konstrukt.

Gordon Monahan, ein Kanadier in Berlin, arbeitet mit der Materialität der Dinge. Er baut Maschinen, deren Bewegungen ihre eigene physikalische Natur hörbar machen. In

experimentähnlichen Vorgängen entblößt er die inneren Strukturen von Gegenständen, denen er musikalische Eigenschaften als vorgegeben zuschreibt.

*"So this is basically a mere discovery of music in nature, already existing. You can think of sound installation as being an ancient manifestation of nature itself."*³

Indem Monahan dem Besucher seiner Arbeiten alle ihre Aspekte lebendig und hautnah vor die Sinne führt, ihm zum Teil auch Angst einjagt ("... you can threaten people with music ..."), forciert er einen sehr direkten Kontakt zu ihm, arbeitet mit dem Element der Verstörung.

*"I did a piece for the commuter trains in Miami in 1988. [...] What would happen is, that every time that the train pulls into a stop, the announcement comes on the PA: "We have just reached Fifth Street", and so on. And then the doors would open and I would have some music playing. I had seven seconds of audio. Some of it was music, some of it was sounds, just a wide variety of audio. [...] The end-result was, that you got the sense, that somehow the train-system is gonna brake down. [...] Now I realize, that this would become an integral part of the piece [...]"*⁴

Max Neuhaus, Grand Seigneur der Klanginstallation und ein weiterer Amerikaner in Paris, lehnt solch drastische Eingriffe in den öffentlichen Alltag ab. Neuhaus, der seit 1967 Arbeiten für den öffentlichen Raum macht, zieht dort Kunst vor, die sich nicht als solche zu erkennen gibt, die einfach da ist, die quasi wartet, daß sie gefunden wird. Der öffentliche Raum und auch die Kunst darin gehören laut Neuhaus schließlich der Öffentlichkeit, und der Künstler muß sich darein fügen.

*"And if we do work in that space, it has to be in a way, that allows to make something available, but doesn't impose it."*⁵

Max Neuhaus sprach zeitweilig bei bestimmten seiner Arbeiten von *discoverables*, womit er auf den Umstand hinweisen wollte, daß diese Installationen an einem Ort existieren, ohne zwangsläufig aufzufallen. Im Vorgang ihres quasi zufälligen Entdeckens durch den Vorübergehenden liegt ein wesentlicher Teil ihrer Wirkung, denn erst durch dieses eigenständige Finden - was eben Zurückhaltung zur Bedingung hat -, kann sich

³ Gordon Monahan im Interview, Januar 1995

⁴ Gordon Monahan im Interview, Januar 1995

der Rezipient die Idee und den Charakter einer Installation auf eine Weise aneignen, die ganz seine eigene ist. Und auch in der klanglichen Struktur seiner Arbeiten findet sich dieser Ansatz, da sie zeitlich meist fast vollkommen statisch sind. Räumlich aber ergeben sich komplexe Klangveränderungen oder sogar Muster.

*"My idea for sound installation wasn't so much to get people out of the concert hall seats. It was more giving them the freedom, by taking sound out of time, putting it in place and the listener makes his own time."*⁶

Neuhaus geht von Vorgefundenem aus, vermeidet eindringliche, sich als Kunst deutlich kennzeichnende Klänge oder Stücke. Stattdessen verbessert er die klangliche Situation fast unmerklich und motiviert Aufmerksamkeit, Kritik- und Genußfähigkeit gegenüber der akustischen Welt.

Wie die meisten Klangkünstler möchte Neuhaus den Rezipienten die Möglichkeit geben, Kunst für sich selbst zu erschließen. *"It's this process, which each person passes through for themselves. I mean, an aesthetic experience is by definition individual. You can never tell anybody, how to experience a work. And in fact, the more you tell them about it, the less chance they have of doing it, because you destroy their own possibility. It's an internal process. An artist is an activator, we are very special kinds of activators, ..."*

Klangkunst kann sozial relevante Funktionen übernehmen: Sie bietet Angebote der Erfahrung und der wechselseitigen Kommunikation zur Anpassung des Weltbezuges in den verschiedenen Lebensbereichen der natürlichen, der urbanen und der medialen Umwelt. Klanginstallationen beziehen Stellung zum sozialen Leben durch ihre Plazierung, durch die Wahl des Materials und dessen Konnotationen und durch ihre Form der Kommunikation.

Der Eingriff in den öffentlichen Raum ist dabei problematisch. Um Kunst im Alltag nicht zu einer Lehrveranstaltung für das Volk, nicht zu einer ästhetischen, sozialen oder philosophischen Lektion für die Rezipienten werden zu lassen, müssen solche Arbeiten

⁵ Max Neuhaus im Interview, März 1995

⁶ Max Neuhaus im Interview, März 1995

die funktionalen Aspekte eines Raumes und die Bedürfnisse seiner Benutzer berücksichtigen.

Dabei gerät diese Kunst schnell in den Verdacht des Ornamentalen. Das Entscheidende ist aber nicht, wie unauffällig, marginal oder sogar funktional Kunst ist. Die Frage ist nur, ob sie in ihrer Subtilität dennoch das Potential zur Verwunderung in sich trägt oder unkritische Zierde bleibt.

Erschienen in: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik - Reibungen. Heft 35, 1998.

□ Golo Föllmer 1998

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