# Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium am Fachgebiet Musikwissenschaft, Institut für Kommunikations-, Medien- und Musikwissenschaft, Fachbereich 1, Kommunikations- und Geisteswissenschaft der Technischen Universität Berlin

### zum Thema

"Klanginstallation und öffentlicher Raum"

Vorgelegt von Golo Föllmer, Johanniterstr.10, 10961 Berlin bei Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber

Berlin, im April 1995

☐ Golo Föllmer 1995

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

# <u>Inhaltsverzeichnis</u>

			Seite	
Vorwort			V	
Einleitung	A	Die Klanginstallation: Versuch einer Definition	VII	
	В	Die Klanginstallation als Kommunikationsmedium	X	
	C	Methodik und Aufbau der Arbeit	XI	
Kapitel I	Die Klanginstallation: Vorläufer und Entstehung			
	A	Jahrhundertwende und Futurismus	1	
	В	Varèse und Duchamp: Veränderte Wahrnehmungen	3	
	C	Satie: Die erste Klanginstallation?	4	
	D	Europa nach 1950: Raum als Parameter	5	
	$\mathbf{E}$	Cage, Happening, Fluxus	7	
	F	Frühe Klangskulpturen	10	
	G	Die ersten Klanginstallationen	13	
Kapitel II	Öffentlicher Raum und Kunst			
	A	Der Alltag	17	
	В	Der öffentliche Raum	17	
	$\mathbf{C}$	Alltagskunst in der Bundesrepublik der 70er Jahre	20	
	D	Gewöhnung und Gebrauch	22	
Kapitel III	Der variable Raum: Wahrnehmung und ihre Modifikation			
	A	Hören, Sehen, Fühlen	25	
	В	Das Konzept des Sehens	31	
	$\mathbf{C}$	Die Verbindung der Sinne als künstlerische Strategie	34	
	D	Technik und Simulation	36	
Kapitel IV	Methoden zeitgenössischer Klanginstallations-Künstler			
	A	Wirkung und Code	40	
	В	Die Verbindung mehrerer Wahrnehmungsebenen	41	
	$\mathbf{C}$	Konditionierung und Artikulierung von Architektur	42	
	(	C' Die Konditionierung des Menschen	46	
	D	Exploration und Interaktion	47	
	E	Die Suche nach Kontakt	49	

			Seite
Kapitel V	Komn	nunikation im Alltag und in der Kunst	
	A	Kategoriale Kommunikation im Alltag	52
	В	Variable Kommunikation im Alltag	57
	C	Kommunikation in der Musik	60
	D	Kommunikation in der Klanginstallation	63
Schlußfolgerung		Die neue Gebrauchsmusik	71
Anhang	Litera	turverzeichnis	
		Texte	73
		Kataloge & Tonträger	78
	Fragen an die Künstler - Interview-Fragen (deutsch)  Questions for the Artists - Interview-Fragen (englisch)		80 81
	Biografien der befragten Künstler		82
	Tabellarische Auswertung der Interviews		83
	Interv	iews	
		Bill Fontana	90
		Rolf Julius	97
		Christina Kubisch	102
		Bernhard Leitner	109
		Robin Minard	115
		Gordon Monahan	120
		Max Neuhaus	125

### **Vorwort**

"Die Diskussion sollte also nicht darum gehen, welches die musikalischen Kriterien waren, an denen die jeweils komponierte Musik sich ausrichtete. Das wäre akademisch. Noch sollte sie erörtern wollen, ob es musikalische Kriterien sind, von denen der Komponist sich leiten ließ. Das wäre sinnlos. Die Diskussion kann sich nur da sinnvoll, und daher immer wieder, entfalten, wo das Thema so gestellt ist: Was für Kriterien wurden laut dieses Komponisten und laut seiner Musik zu musikalischen; und inwieweit sind diese Kriterien von aktueller Bedeutsamkeit für die Erkenntnis des Verhaltens nicht-musikalischer Systeme, wie zum Beispiel der Gesellschaft, in welcher der Komponist sich seine Freiheit definiert, um sie sich nehmen zu können."

Die eigentliche Frage, die mich dazu brachte, das gewählte Thema zu untersuchen, war: Warum gibt es die Klanginstallation? Oder auch: Was ist der Nutzen dieser Kunst?

Halte ich mich an Herbert Brün, so geht es zum ersten darum, seine Freiheit zu definieren. Wie macht man das? Indem man das System, in dem man lebt, auslotet, ausprobiert, an Grenzen stößt, Freiräume findet, also indem man durch Kommunikation relevante Information freilegt.

Und wozu gebraucht man diese Freiheit? Nun, da gibt es neben dem lebensnotwendigen Streben nach Möglichkeiten der Orientierung ein Kommunikationsbedürfnis, dem es - etwas überspitzt gesagt - letztendlich gleichgültig ist, was da kommuniziert wird. Es muß nur in bestimmten Anteilen verstanden werden und auf der anderen Seite einen gewissen Neuigkeitswert besitzen. Es muß *interessant* sein.

"Systeme artikulieren sich selbst als Handlungssysteme, um über sich selbst kommunizieren zu können. [...] nicht Handlung, sondern Kommunikation sei die elementare Einheit, aus der selbstreferentielle soziale Systeme gebildet werden."<sup>2</sup>

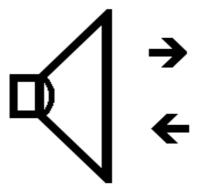
Denn in unserem Interesse nehmen wir uns wahr, spüren uns, sind also in diesen Momenten nicht nur als Idee da. Künstlerische Arbeit beschäftigt sich mit diesem Kommunikationsbedürfnis. Die Klanginstallation stellt hierbei einen Sonderfall dar.

<sup>2</sup>Luhmann, N.: Aufklärung, 1991, S.17

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Brün, H.: *Computer*, 1970, S.99

Dank für Anregungen und Unterstützung geht in erster Linie an Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber, die die Idee der vorliegenden Arbeit stark förderte und entscheidende Anstösse gab.

Desweiteren möchte ich mich sehr herzlich für das freundliche und interessierte Entgegenkommen der Künstler Ulrich Eller, Bill Fontana, Rolf Julius, Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Gordon Monahan, Max Neuhaus und ganz besonders für die intensiven Gespräche mit Robin Minard bedanken.



# **Einleitung**

### **A** Die Klanginstallation: Versuch einer Definition

Die Klanginstallation ist eine Kunstform zwischen den Kunstformen - so will sie zumindest von ihren Protagonisten verstanden werden: Nämlich als nicht festgelegt und als in ihrer Form ständig variabel. Environmentale Musik, akustisches Environment, Klangobjekt, Klangskulptur, Körperklang, Klangraum, Klangaktion, Klangbild, akustisches Bild, und auch Klanginstallation sind unklare, in ihrer Bedeutung teilweise überlappende Begriffe aus jenem Bereich, der unter dem allgemein gehaltenen Wort Klangkunst zusammengefaßt wird. Die englische Entsprechung sound-art ist noch einmal allgemeiner, weil noch neutraler, denn das englische sound besitzt nicht die etwas schöngeistige Konnotation des deutschen Wortes Klang.

Klangkunst bezeichnet all das, was primär zum Bereich der Musik gehört, aber auch die Bildende Kunst, die Architektur, das Design oder den Tanz berühren kann. Sie ist heute nicht mehr nur auf Ausstellungen Bildender Kunst und einigen wenigen Sonderveranstaltungen anzutreffen, sondern immer häufiger nehmen sich auch die renommierten Musikfestivals dieses Genres an. Das Thema dieser Arbeit, die Klanginstallation, ist heute der profilierteste Teilbereich der Klangkunst, der schon aufgrund der großen Verbreitung des Begriffes als eigenes Kunstgenre verstanden werden kann. Daß die Klanginstallation in den letzten Jahren enorm an Bekanntheit, Akzeptanz und in der Folge auch eine Vielfalt von Formen gewonnen hat, leistete der Undeutlichkeit der Bezeichnung aber keine Abhilfe, sondern verwirrte die Situation eher noch mehr. Definitionen des Begriffes Klanginstallation fallen unterschiedlich aus, da sie meist einer subjektiven Sicht der Katalogautoren und Rezensenten erfolgen.

Diese Unklarheit resultiert zu einem großen Teil daraus, daß die wissenschaftliche Aufarbeitung des gesamten Bereiches noch in ihren Anfängen steckt: Zwar existieren ungezählte Katalogtexte zu Ausstellungen die sich ganz oder zumindest teilweise der Klanginstallation widmen, und auch kürzere, erhellende Aufsätze, die in Musikzeitschriften und einigen wenigen Sammelbänden zum Themenbereich erschienen sind, doch beschränken sich diese meist auf Einzelaspekte. Als Ziel oder Anliegen der Klanginstallation wird beispielsweise sowohl von Künstlern als auch von Rezensenten und Wissenschaftlern am häufigsten die *Sensibilisierung* des Rezipienten genannt. In den allermeisten Fällen aber bleibt unklar, wer genau zu welchem Zweck für welche Zusammenhänge sensibilisiert werden soll. Was fängt ein Mensch nach der Begegnung mit einer Klanginstallation mit seiner neugewonnenen bzw. geschärften Sensibilität an? Antworten auf solche Fragen geben meist lediglich über Arbeiten einzelner Künstler Aufschluß. Ansätze, die eine Zusammenfassung nicht nur der praktischen, sondern auch theoretischer Aspekte bieten, sind hingegen rar. Die wenigen Texte, die einen geschichtlichen oder systematischen

Überblick vermitteln, tun dies auf sehr kleinem Raum, worunter wiederum die Tiefe der Ausführung leidet. Das Erscheinen einer umfassenden und ordnenden Darstellung der Klangkunst bleibt noch abzuwarten.

Die vorliegende Arbeit möchte ein Anfang zu solch einer Übersicht sein, indem sie versucht, häufig verwendete, unklar gebliebene Begriffe zu ordnen und zu klären. Mit diesen Begriffen und mit Hilfe von Modellen gelingt es dann vielleicht, zum Kern der künstlerischen Arbeiten vorzudringen: zu den Anliegen der Künstler und zu den Wirkungen der Klanginstallation.

Als Arbeitsgrundlage soll hier zunächst eine Abgrenzung des Begriffes *Klanginstallation* vorgenommen werden. Auch diese Definition soll die ganz eigene Sicht des Autors miteinbeziehen<sup>1</sup>. Ihr Ziel soll nicht sein, strenge Normen für alle als Klanginstallation bezeichneten Kunstwerke zu finden, sondern vielmehr Charakteristika einer Kunstform zu beschreiben, die diese von anderen Formen (hauptsächlich von Ausprägungen der Musik und der Bildenden Kunst) unterscheidet. Diese deutliche Unterscheidung von bereits Bekanntem macht die Eigenständigkeit der Klanginstallation aus. Die Orientierung an gesellschaftlichen Zusammenhängen dagegen ist das Kriterium, das ihre Daseinsberechtigung bzw. Notwendigkeit mit sich bringt. Nicht das historische Erfassen von allem Dagewesenen, sondern die Darstellung einer Idee ist Ziel dieser Definition. Was im Folgenden mit der Benennung von besonderen Eigenschaften als Klanginstallation beschrieben wird, ist also ein Idealtyp.

- Grundlegendes Charakteristikum der Klanginstallation ist das Fehlen einer zeitlichen Begrenzung. Sie hat weder Anfang noch Ende, die zu ihrem Verständnis notwendig gehört werden müßten.
- In der zeitlichen Strukturierung der Klanginstallationen wird auf Narrativität verzichtet. Das lineare Zeitkonzept der Musik wird zugunsten eines zeitlich zuständlichen Charakters der Klänge aufgegeben. Klangunterschiede werden häufig, anstatt zu unterschiedlichen Zeitpunkten, an unterschiedlichen Raumpunkten plaziert.
- Oft distanzieren sich die Produzenten der Klanginstallationen von herkömmlichen Orten der Kunstvermittlung wie Museum oder Konzertsaal sowie von genormten Schemata musikalischer oder künstlerischer Präsentationen. Viele Klanginstallationen sind für den öffentlichen Raum konzipiert. Ihre Hörer sind in diesen Fällen größtenteils zufällige Passanten.

(siehe Literaturverzeichnis)

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Die Quellen, die zur Entstehung diese Bildes beitrugen, sind neben Gesprächen mit Künstlern und der Lektüre von Katalogen hauptsächlich Aufsätze der folgenden Autoren: Barbara Barthelmes, Klaus-Ernst Behne, René Block, Klaus Ebbeke, Walter Fähndrich, Tom Johnson, Wolf Kahlen, Rolf Langebartels, Bernhard Leitner, Robin Minard, Helga de la Motte-Haber, Max Neuhaus, Uwe Rüth und Peter Weibel

- In der Klanginstallation gibt es keinen Interpreten oder Aufführenden. Die Aufgabe der Klangerzeugung wird von elektronischen und/oder mechanischen Reproduktions- und Synthesesystemen übernommen.
- Die Rolle des Künstlers/Komponisten ist in der Klanginstallation gegenüber der in herkömmlicher Musik weniger bedeutend, weil die zeitliche Strukturierung der Klänge durch den Rezipienten vorgenommen wird. Der Künstler überläßt das Resultat also ein Stück weit dem Hörer, stellt das Kunstwerk nicht ganz fertig, sondern läßt einen Freiraum für Aktionen und Interpretationen des Besuchers.
- Dadurch hat der Rezipient einen großen Handlungsspielraum und damit große Verantwortung. Die Klanginstallation wird vom Rezipienten "modelliert". Im Unterschied zur Bildenden Kunst jedoch auch hier modelliert der Blickwechsel des Betrachters die Skulptur -, ist die Klanginstallation flüchtig und offen: eben nicht fertig, bevor der Rezipient die Einzelbestandteile durch räumliche Bewegung und durch seine Art der Wahrnehmung ordnet.
- Die Raumvorgabe ist in der Klanginstallation essentiell. Der architektonische Raum und/oder seine Funktion dienen oft als eine Art Motiv oder Thema oder müssen zumindest als Systemvorgabe berücksichtigt werden. Es entsteht immer eine Einheit oder auch ein Kontrast zwischen Kunstwerk und Raum. Die Klanginstallation wird im Raum nicht nur ausgestellt, sondern in ihn integriert. Sie ist damit weniger Objekt oder Spektakel als Bestandteil der Architektur oder ihrer Ausstattung. Jeglicher Klang, vom synthetischen Sinuston bis zum konkreten Umweltgeräusch, kann in roher oder auch in modifizierter Form den Anforderungen gerecht werden. Durch diesen Raum- und Situationsbezug ist die Klanginstallation räumlich *und* zeitlich nicht reproduzierbar und daher einmalig. Sie bietet damit eine Möglichkeit, das Auratische zurückzugewinnen, das nach Walter Benjamin mit der technischen Reproduzierbarkeit des objekthaften Kunstwerks verlorenging.
- Dies bringt die Verbindung auditiver, visueller und durch die Notwendigkeit der Bewegung des Rezipienten - taktiler Wahrnehmung mit sich, bedeutet aber nicht notwendig die Fusion von Musik und Bildender Kunst. Der Akzent liegt damit auf der sinnlichen Erlebbarkeit der Klanginstallation.
- Die Kompositionstechniken für Klanginstallationen basieren stärker auf Wahrnehmungs- und Wirkungsaspekten als auf der Weiterentwicklung überlieferter musikalischer Ansätze.

Entscheidend für die Abgrenzung gegenüber Werken Bildender Kunst, für die mit Klang gearbeitet wird, ist nur die Gewichtung des Klanges gegenüber bildnerischen oder anderen Mitteln: Im Zentrum der Klanginstalltion steht die akustische Komponente. Wo dies nicht der Fall ist, wo Klänge illustrativ oder atmosphärisch verwendet werden, handelt es sich eher um Bildende Kunst.

Am undeutlichsten ist die Grenze zur Klangskulptur, der nach der Klanginstallation prominentesten Klangkunstform. Die Klangskulptur zeichnet sich, wie der Name schon sagt, durch die Fokussierung auf ihren skulpturalen Charakter, auf die Objekte der Klangerzeugung und auf die oft sichtbaren mechanischen Vorgänge dieser Erzeugung aus. Auch wenn der Klang zentrale Bedeutung hat, bleibt doch immer seine Verbundenheit mit seinem materiellen Ursprung erkennbar. Der Raum dient der Klangskulptur dagegen nur als Rahmen und Aufbewahrungsort. Unter Klangskulptur versteht man aber oftmals auch klanglich neuartige Instrumente, die der visuellen Wirksamkeit musikalischer/klanglicher Darbietungen stärker Rechnung tragen sollen, als es mit den Instrumenten der herkömmlichen Musik geschieht. In der Klanginstallation dagegen wird in den meisten Fällen mit elektroakustischer Abstrahlung von Klängen gearbeitet. Die dazu verwendeten Lautsprecher bleiben größtenteils im Hintergrund, sind oftmals versteckt. Der Klang selber ist weniger als in der Klangskulptur Objekt ästhetischer Betrachtung als Material oder Mittel zur Veränderung des Raumes bzw. des Raumeindrucks.

### B Die Klanginstallation als Kommunikationsmedium

Ziel dieser Arbeit ist es, nachzuweisen, daß die Klanginstallation eine Kommunikationsstruktur bietet, die einen besonders intensiven Austausch und Kontakt zwischen den Beteiligten initiiert. Das wesentliche Anliegen, das sowohl Künstler als auch Rezipienten speziell mit der Klanginstallation verbinden, wäre demnach das Bedürfnis nach einer besonderen Intensität von Kommunikation und Nähe, die in anderen sozialen Systemen nicht zustande kommt. Die Klanginstallation, so die weitere Vermutung, ermöglicht diese Kommunikation auf eine spezielle Weise: Anstatt konkrete Inhalte zu vermitteln, bietet sie jedem Rezipienten nur einen Rahmen oder Anlaß für individuelle Deutungen der Zusammenhänge, läßt ihm also ein hohes Maß an Freiheit. Dies geschieht, indem der Besucher aufgefordert wird, sich der Rezeptionsform des öffentlichen Raumes zu bedienen: Er soll die Klanginstallation gebrauchen.

Der Künstler versucht mit der Klanginstallation weniger konzeptuelle Aussagen zu übermitteln oder bestimmte emotionale Wirkungen im Rezipienten zu erzeugen. Als auszeichnendes Merkmal wird ihr daher häufig ein erheblich höheres Maß an Freiheit des Rezipienten innerhalb der Kommunikation und Interpretation der künstlerischen Inhalte zugesprochen, als dies in der Rezeption herkömmlicher musikalischer und bildnerischer Werke der Fall ist. An der Rezeptionsform der Klanginstallation fällt besonders die Notwendigkeit der Bewegung des Rezipienten und das Entstehen von Zusammenhängen und Wirkung durch seine Aktivität ins Auge. Es scheint, als sei gerade deswegen ein sehr direkter Kontakt zwischen Künstler und Rezipient möglich, weil letzterem in der Klanginstallation die Möglichkeit eingeräumt wird, sich auszudrücken.

Falls sich das Kommunikationspotential der Klanginstallation tatsächlich maßgeblich von dem anderer Kunstformen unterscheidet, müßte dies anhand eines Modells nachvollziehbar sein. Dieses Modell müßte sich in allen wichtigen Aspekten der Klanginstallation wiederfinden lassen. Das Modell, das hierzu herangezogen wird, ist das der *neuronalen Netze*, auch *Parallel Distributed Processing* (PDP) genannt. Seine Ähnlichkeit oder Vergleichbarkeit mit dem Gegenstand der Untersuchung wird in der Tatsache gesehen, daß beide Systeme uneindeutige Interpretationen zulassen, daß Bedeutung in ihnen entstehen kann, daß Sinn geradezu in ihnen konstruiert wird. Im Gegensatz beispielsweise zur Konzertmusik muß für die Kommunikation über die und mit der Klanginstallation kein fester, allen Kommunikatoren bekannter Code vorliegen. Jeder Systembestandteil ist an der Deutung des gesamten Systems und damit an der Entstehung seines Codes beteiligt, - wie auch im Modell der neuronalen Netze.

Diese Art der Kommunikation ist zwar in Konzeption und Gebrauch des öffentlichen Raumes grundsätzlich angelegt, wird aber infolge dessen hoher Funktionalisierung zum Teil vernachlässigt. Indem Klanginstallationskünstler die Kommunikationsstrukturen des öffentlichen Raumes, wie sie wünschenswert erscheinen, verwirklichen, plädieren sie für Aktivität und Eigenverantwortlichkeit im Umgang mit der Welt.

### C Methodik und Aufbau der Arbeit

Um die theoretischen Fundamente der Klanginstallation kennenzulernen, wird im ersten Kapitel die Geschichte ihrer Entstehung seit Beginn dieses Jahrhunderts aufgerollt. Im Blickpunkt steht dabei besonders das Konzept der künstlerischen Avantgarde, deren zentrales Anliegen es war, die Kunst in das tägliche Leben zurückzuführen.

Wegen ihrer ideellen Nähe zum Alltag und dem Umstand, daß viele Klanginstallationen explizit für den öffentlichen, nicht-musealen Raum konzipiert sind, werden im zweiten Kapitel die Begriffe *Alltag* und öffentlicher Raum zu fassen versucht. Zur Zeit der Entstehung der Klanginstallation, um 1970, war Alltagskunst ein vieldiskutiertes Thema, doch Klang/Musik erschien im Alltag in künstlerischer Form so gut wie gar nicht. Die Konzepte dieser Kunst für den öffentlichen Raum reflektieren nur die Frage, welche Form der Annäherung des mit visuellen Mitteln arbeitenden Künstlers an den Rezipienten im öffentlichen Raum sinnvoll ist. Die Klanginstallation stellt weitgehend die Übertragung dieser Ideen auf den Bereich des Hörbaren dar.

Wie bereits erwähnt, beruht die künstlerische Sprache der Klanginstallation weniger auf vereinbarten Codes als auf Charakteristika und Phänomenen der menschlichen Wahrnehmung. Die Wahrnehmung bildet die rezeptive Seite des menschlichen Kommunikationsapparates, setzt Grenzen und gibt Regeln für die Veräußerung von Information vor. Für die Erörterung von Kommunikationsaspekten innerhalb dieser Kunstform ist es daher notwendig, diese Charakteristika zumindest grob zu erfassen und

den Einfluß der verwendeten Technik auf die Wahrnehmung darzustellen. Diese Darstellung ermöglicht ein Bild von den Rezeptionsformen der Klanginstallation und kann vielleicht die Fragen beantworten: Wie nehmen die Besucher wahr? Was erleben sie? Welche Funktion hat solche Kunst folglich für sie?

Die Untersuchung künstlerischer Strategien erlaubt dann im vierten Kapitel eine Klassifizierung unterschiedlicher Methoden in der Gestaltung von Klanginstallationen. Solches Klassifizieren hat zwei Seiten: Zum einen müssen die tatsächlichen Anliegen, Vorgehensweisen und Wirkungen künstlerischer Arbeit betrachtet werden. Aus dieser Betrachtung können Begriffe, die in der einen oder anderen Weise bei verschiedenen Künstlern immer wieder auftauchen, herausgefiltert werden. Diese beschreiben dann Teilaspekte einzelner Arbeiten. Das zweite, der umgekehrte Weg funktioniert nicht: Soll die Arbeit eines Künstlers mit solch einem übergreifenden, zwangsläufig fragmentarischen und starren Begriff gefaßt werden, erscheint die gewählte Unterteilung schnell unsinnig oder oberflächlich. Der Wert einer Klassifikation reicht also nur so weit, daß er einzelne Aspekte oder Kriterien benennen und verständlich machen kann. Das Ziel einer solchen Ordnung, wie sie hier aufgestellt werden soll, besteht daher weder in der lückenlosen Analyse eines künstlerischen Stiles, noch in der Gruppierung einzelner Künstler oder Kunstwerke in strikt getrennte Ecken, sondern im Aufzeigen von Strömungen, die sich immer auf allgemeine Lebenszusammenhänge beziehen.

Einmal wegen der schlechten Quellenlage, doch auch um Fragen klären zu können, die unmittelbar die hier erörterte Problematik der Kommunikation betreffen, wurden für die Analyse der Arbeitsweisen mit einer kleinen Zahl von Klangkünstlern Interviews durchgeführt. Ihre Auswahl sollte ein möglichst großes Spektrum unterschiedlicher Methoden erfassen, mußte dabei aber aus praktischen Gründen beschränkt bleiben. Hauptsächliches Entscheidungskriterium bei der Auswahl der Künstler war der Wunsch, verschiedene Arbeitsweisen im öffentlichen Raum vergleichen zu können. Das fiel nicht allzu schwer, denn da das "Fach" Klangkunst bis vor kurzem nicht studiert werden konnte, kommen die heute bekannten Künstler aus den angrenzenden Bereichen, also hauptsächlich aus der Musik, der Bildenden Kunst oder der Architektur. Die sieben Künstler, mit denen Gespräche geführt wurden, liegen auf sehr unterschiedlichen Punkten bezüglich dieser künstlerischen Herkunft² und differieren daher auch deutlich in ihren Arbeitsweisen.

Der Katalog von Fragen, die den Künstlern gestellt wurden, ist auf die These der vorliegenden Arbeit, also auf Aspekte der Kommunikation und des öffentlichen Raumes zugeschnitten, versucht aber gleichzeitig ein möglichst umfassendes Bild der individuellen Arbeitsweisen zu erfassen<sup>3</sup>. Außer bei Frage 1 nach der Definition des Begriffes

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Siehe dazu **Biografien der befragten Künstler** im Anhang

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Siehe dazu Fragen an die Künstler und Questions for the Artists im Anhang

Klanginstallation, die als "Aufwärmfrage" diente, wurden die Antworten auf alle anderen Fragen tabellarisch ausgewertet<sup>4</sup>, da eine verständliche und dafür notwendig ausführliche Beschreibung von Klanginstallationen der befragten Künstler den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprengt hätte. Im Text werden daher nur dort Beispiele gegeben, wo sie für das Verständnis der Untersuchung absolut erforderlich sind. Im Vordergrund steht dagegen der Versuch, aus einer generalisierenden Sicht die Frage zu klären, ob in allen Stilen von Klanginstallationen der in der These beschriebene Aspekt der Kontaktherstellung eine zentrale Rolle einnimmt.

Im fünften Kapitel werden schließlich zwei unterschiedliche Kommunikationsmodelle vorgestellt: Das landläufige, hier als *kategorial* charakterisierte wird benutzt, weil es üblicherweise für die Beschreibung jeglicher Form der Kommunikation herangezogen wird und damit einen Standard verkörpert. Das andere, das Modell der neuronalen Netze (auch PDP), das als *variabel* bezeichnet wird, bietet sich an, weil es ein System darstellt, das Information nicht nur aufnehmen und Bedeutung zuordnen, sondern in dem Bedeutung entstehen kann. Mit der Anwendung dieser Modelle auf alltägliche sowie musikalische Kommunikation soll die Frage beantwortet werden, ob die Klanginstallation tatsächlich wie das PDP-Modell eine variable Kommunikation zuläßt und sich darin von anderen, älteren Kunstformen unterscheidet.

In der Schlußfolgerung sollen die gesammelten Erkenntnisse zusammengeführt werden und darüber Aufschluß geben, welche Rolle der öffentliche Raum für die Klanginstallation spielt.

Die Interviews sind im Anhang vollständig abgedruckt. Sie wurden zur besseren Verständlichkeit teilweise leicht im Wortlaut korrigiert, wobei jedoch darauf geachtet wurde, den individuellen Sprachcharakter der jeweiligen Person nicht zu verwischen. Allzu lange, aber relevante Aussagen wurden in Stichworten zusammengefaßt und in eckige Klammern gesetzt.

Die tabellarische Auswertung der Interviews enthält nicht nur Aussagen, die direkt als Antworten auf die jeweiligen Fragen gegeben wurden, sondern auch aufschlußreiche Statements aus anderen Teilen der Gespräche. Die Interpretationen der individuellen Arbeitsweisen in den Worten des Autors beziehen sich darüberhinaus nicht nur auf Aussagen aus den Interviews, sondern geben einen Eindruck wieder, der sich auch aus Erfahrungen mit den Installationen und aus der Lektüre von Katalogen und Aufsätzen entwickelte.

Da das Gespräch mit Bernhard Leitner in der Nähe Wiens noch vor der Entstehung des endgültigen Fragenkatalogs stattfand und wegen der großen Entfernung auch nicht wiederholt werden konnte, kann hierbei eigentlich nicht von einem Interview, sondern muß

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Siehe Tabellarische Auswertung der Interviews im Anhang

eher von einem informativen Gespräch die Rede sein. Da die Richtung der Arbeit zu diesem Zeitpunkt aber bereits feststand, bildet die Auswertung dieser Daten wohl nur eine geringe Verunsicherung.

# Kapitel I

# Die Klanginstallation: Vorläufer und Entstehung

### A Jahrhundertwende und Futurismus

Betrachtet man die Geschichte der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts, so zeigt sich als gemeinsamer Nenner und zentrales Anliegen aller stilistischen und zeitlichen Gruppierungen die Verbindung von Kunst und alltäglicher Lebenspraxis oder auch die Rückführung der Kunst in das Leben. Das lautstarke Aufbegehren der jungen Künstler gegen ihre direkten künstlerischen Vorfahren kurz nach der Jahrhundertwende bezog sich weniger auf Inhalte, denn auf den Status der Kunst des 19. Jahrhunderts, der als elitär und lebensfremd empfunden wurde.

Dem erstarkenden Bürgertum war die Autonomie der Künste Sinnbild für seine eigene Unabhängigkeit sowie für die Individualität des Einzelnen, und ihr wurde zudem die Kraft zugeschrieben, die frischgebackenen Verantwortungsträger "[...] zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung [...]" zu befreien, indem ihnen auf Zeit eine in sich geschlossene und funktionierende Welt ab von der Realität geboten wurde. Von den Künstlern des 20. Jahrhunderts aber wurde diese autonome Stellung der Kunst als Isolation und Entwurzelung empfunden: Sie warfen ihren Vorgängern vor, ihre regulierende Funktion in der Gesellschaft zu vernachlässigen. Solcher Ignoranz und Verantwortungslosigkeit gegenüber den großen politischen und sozialen Problemen der Zeit nach 1900 wollten die Avantgarde-Bewegungen entgegenwirken. Vom Futurismus über Dadaismus und Surrealismus bis zu Fluxus und Happening arbeiteten die Künstler an einer neuen, gesellschaftlich relevanten Stellung der Kunst, indem sie "[...] die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis, die individuelle Produktion und die davon getrennte individuelle Rezeption [...]" ablehnten und durch neue Formen zu ersetzen suchten.

Unter diesem Gesichtspunkt beschäftigten sich Künstler häufig mit der Aufhebung der seit dem 18. Jahrhundert strikten Unterscheidung zwischen Zeit- und Raumkünsten. Ansätze in dieser Richtung waren bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in multimedialen Spektakeln vielfach zu beobachten, doch herrschte dort, wie beispielsweise in Wagners Gesamtkunstwerk, immer eine deutliche Trennung der Kunstwelt von der realen Lebenswelt.

Nicht zuletzt die Entwicklung eines neuen Wissenschaftsbegriffs (hauptsächlich durch Einsteins spezielle Relativitätstheorie (1905) und Heisenbergs Unschärferelation (1927)) und der wachsende Einfluß fernöstlicher Ideen auf die Philosophie legten nach der Jahr-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Bürger, P.: Avantgarde, 1974, S.63

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Bürger, P.: *Avantgarde*, 1974, S.72-73

hundertwende die Weltsicht eines Kontinuums aus Zeit und Raum nahe. Diese Idee von einer komplexen Einheit aller Lebensaspekte spiegelte sich sowohl in der Synthese der Künste als auch in der Forderung nach der neuerlichen Verbindung von Kunst und Leben wieder, und so arbeiteten in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts Komponisten wie Aleksandr Skrjabin, gemischte Gruppierungen wie die am Bauhaus und vor allem der Kreis der Dada-Künstler an einer Zusammenführung der bis dahin getrennten Genres.

Die Verbindung von Kunst und Alltag läßt sich am deutlichsten im Futurismus der 10er Jahre beobachten, der mit einer regelrechten Übersteigerung alltäglicher Aspekte und der Errungenschaften der Industrialisierung den Abschied von der Überhöhung der Künste zelebrierte. Mit großer Emphase wurde im Bruitismus Luigi Russolos das Geräusch in die Musik integriert, sollte gar die "Töne" ersetzen:

"Das Leben der Vergangenheit war Stille. Mit der Erfindung der Maschine im 19. Jahrhundert entstand das Geräusch. Heute triumphiert und herrscht das Geräusch souverän über die Sensibilität der Menschen. [...] Wir müssen über diesen engen Kreis der reinen Töne hinausgehen und die unendliche Vielfalt der Geräusch-Töne hinnehmen. [...] Wenn sie [die jungen und begabten Komponisten] dann die verschiedenen Klangfarben der Geräusche mit den Klangfarben der Töne vergleichen, werden sie feststellen, daß die ersten sehr viel zahlreicher sind als die zweiten. [...] Dann können wir die Motoren und Maschinen unserer Industriestaaten eines Tages aufeinander abstimmen, so daß jede Fabrik in ein berauschendes Geräuschorchester verwandelt wird."

Die Rede vom *Abstimmen* in der zitierten Formulierung verweist aber auf das faschistische, totalitäre Gedankengut, das die Futuristen prägte und später unbeliebt machte, und kann als Ansatz eines Strebens nach weltweiter Gleichschaltung der Massen auf höheres Geheiß gedeutet werden. Und hier, wo zu Anfang des Jahrhunderts die totale Verbindung zum Alltagsleben gesucht wurde, blieben die Ergebnisse aus künstlerischer Sicht unbefriedigend: Zu dem Donnern, Rauschen oder Knistern<sup>4</sup>, das mit Hilfe von Russolos nach Geräuschklassen geordneten *intonarumori* erzeugt wurde, erklangen salon- oder programmusikartige, auf dramatische Effekte ausgerichtete Orchester-Sätze.

"Das Geräusch war ihm [Russolo] aber nur eine gesteigerte Dissonanz und mithin nichts anderes als die Fortsetzung der harmonischen Komplizierung in der spätromantischen Musik. [...] Allerdings kann das Geräusch seine Herkunft nicht verleugnen, und die industrialisierte Umwelt gerät selbst zum Kunstraum, in dem kunstfähiges Material sozusagen im Naturzustand existiert."<sup>5</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Russolo, L.: rumori, 1980, S.254-255

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Vgl. Museum Bochum (Hg.): Russolo, 1986, S.36 ff.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Angermann, K./Barthelmes, B.: *Idee*, 1984, S.111

Der Aspekt, daß die Umwelt zum Kunstraum oder Kunstwerk wird, war den Futuristen sozusagen aus Versehen durch die Finger gerutscht war, denn sie hielten an der Kontrolle des musikalischen Geräuschmaterials durch den Komponisten unverrückbar fest. Nichtsdestotrotz war das Geräusch als denkbares musikalisches Material von den Futuristen überhaupt erst entdeckt worden. Spätere Generationen von Künstlern knüpften an diesem Punkt an.

# B Varèse und Duchamp: Veränderte Wahrnehmungen

Im Gegensatz zu den Futuristen, die "[...] die technogenen Geräusche der modernen Welt ästhetisieren und legitimieren" wollten, strebte Edgard Varèse vielmehr an, die lauten Geräusche der modernen Welt "[...] mit seiner Musik [zu] übertönen". Obwohl er damit den Alltagsbezug der Futuristen ablehnte und stärker am Kunstanspruch festhielt, arbeitete auch Varèse gegen die Idee einer überhöhten, im rein ideellen/immateriellen angesiedelten Kunst, indem er die Körperlichkeit von Klängen durch seine Kompositionstechniken hervorhob:

"Varèse schuf eine Musik, die auf der körperlichen Präsenz des Klanges beruht. [...] Der an seiner Musik ablesbare Gebrauch von Crescendo- und Decrescendo-Vorschriften dient dazu, Klänge als bewegliche Objekte zu konzipieren, wobei gleichzeitig, quasi kontrapunktisch, Klangkörper durch unterschiedliche Dynamikangaben ins Verhältnis gesetzt werden. Die Lautstärkebehandlung ist ein Mittel zur Erzeugung eines Raumeindrucks geworden. [...] Die Abstraktion der traditionellen Musik ist aufgehoben. Die Ereignisse haben nicht mehr in erster Linie einen Verweis-Charakter auf einen seelischen Innenraum."

Musik materialisiert sich regelrecht im einzelnen Klang. Sie stellt sich damit neben skulpturale Werke - also die Bildende Kunst - und gewinnt mit ihrer räumlichen Beweglichkeit eine Nähe zum Tanz.

"Wir haben heute drei Dimensionen in der Musik: horizontale, vertikale und dynamische Zu- und Abnahme. Ich möchte eine vierte hinzufügen: Klangprojektion. Klangprojektion sei für das Ohr vergleichbar jener für das Auge, jenes Erlebnis von Projektion, von Abreise in den Raum."

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>Weibel, P.: *Klang*, 1987, S.10

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup>Motte-Haber, H. de la: *dreieckige Musik*, 1991, S.3

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Varèse, E.: *Neue Instrumente und Neue Musik*, Vorlesung Santa Fé 1936; zit. nach: Angermann, K./Barthelmes B.: *Idee*, 1984, S.111

Mit der so gewonnenen Objekthaftigkeit, mit dem gegenständlichen Charakter der Klänge, der durch den geräuschhaften Einsatz des Schlagzeugs noch verstärkt wird, bekommt die Orchestermusik bei Varèse eine Nähe zum profanen Gegenstand. Wie der Dada-Künstler Marcel Duchamp hatte Varèse damit die Perspektive gewechselt. Doch während es bei Varèse die Perspektive des Komponisten war, der nun im kompositorischen Prozeß stärker die Objekthaftigkeit der Klänge hervorhob, veränderte sich bei Duchamp primär der Blick des Betrachters, als er 1917 mit seinem *Fountain* das Ready-Made erfand<sup>10</sup> - oder vielleicht besser: fand. Denn die künstlerische Vorgehensweise beim Ready-Made stellt weniger eine Erfindung denn eine Findung dar. Und wie die Integration des Zufalls in die Kunst nach Schilderungen der beteiligten Dada-Künstler eher zufällig geschah, wurde auch die Idee der Findung eher gefunden als erfunden.<sup>11</sup>

Anders als Varèse aber näherte sich Duchamp in seiner Methode dem Alltäglichen, weil er der Überzeugung war, daß eine Neuschöpfung aus dem Nichts, so wie sie in Gottes Schöpfung der Erde gesehen wird, nicht existiert. Diese Schöpfungsidee, die der Kunst - und in ihrem Gefolge dem Menschen - des 19. Jahrhunderts den Aufstieg in höhere Sphären ebnen sollte, lehnte Duchamp ab und setzte stattdessen die Veränderung des Gegebenen durch eine neue Wahrnehmungsweise. Das Vorgehen dabei ist der naturwissenschaftlichen Herangehensweise sehr nahe: Es beruht auf der Beobachtung.

"Deshalb steht das Ready-made dem Experiment der Naturwissenschaft so nahe, es ist ein empirischer Beweis für eine künstlerische Theorie." 12

Doch entsteht in diesem künstlerischen Ansatz nicht Objektivität, wie sie die Wissenschaft hervorbringt, sondern Subjektivität. Der Künstler findet mit Hilfe des Zufalls das Wunderbare im Alltäglichen. Die Verdeutlichung der Einheit von Kunst und Leben ist hier Programm.

# C Satie: Die erste Klanginstallation?

Auch Erik Satie vollzog einen Perspektivenwechsel: Er berücksichtigte die Funktion von Musik, dachte daran, wie sie für das tägliche Leben nutzbar werden könne und rückte damit, genau entgegengesetzt zu Duchamp, nicht einen profanen Gegenstand ins Rampenlicht des Kunstgeschehens, sondern schob die Kunst - respektive die Musik - von der Bühne in den Hintergrund und richtete das Licht der Scheinwerfer ins Parkett des Saales, wo sich der Alltag in Gestalt der Besucher tummelte.

4

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>Rou de Bicyclette aus dem Jahr 1913 wird als erstes Ready-made angesehen, Fountain von 1917 wurde aber als erstes öffentlich ausgestellt.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>Vgl. Daniels, D.: *Duchamp*, 1991, S.210 ff.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Daniels, D.: *Duchamp*, 1991, S.213

"Satie sagte zu mir: 'Wir werden musique d'ameublement machen.' [...] Er fand, daß die Musik bei bestimmten gesellschaftlichen Gelegenheiten nicht mehr Bedeutung haben solle als die Möbel im Salon." Satie konkretisierte diese Idee in einem Prospekt, den er Cocteau zusandte: "Wir wollen eine Musik schaffen, die 'nützliche' Bedürfnisse befriedigen soll. Kunst hat da nichts zu suchen. Möbelmusik erzeugt eine Schwingung; sie hat keinen anderen Zweck; sie erfüllt die gleiche Aufgabe wie Licht und Wärme - als comfort in jeder Form [...]" 14

Doch nur für einen einzigen Theaterabend in der Galerie Barbazange realisierte Satie diese Idee 1920 in Zusammenarbeit mit Darius Milhaud. Das Resultat war aber, daß das Publikum verstummte und wie gewohnt zuhörte: "Umsonst schrie Satie: 'Unterhaltet euch! Geht herum! Hört nicht zu!' Schweigend lauschten sie." Die für diesen Anlaß aus einigen Takten von Ambroise Thomas und von Camille Saint-Saëns zusammengesetzte Musik ist aber nicht im Detail überliefert. So muß unklar bleiben, ob die Komposition vielleicht zu spektakulär, zu aufsehenerregend war - Milhaud berichtet: "Der ganze Effekt war verdorben, denn Satie hatte nicht mit dem Charme seiner Musik gerechnet." oder ob das Publikum sich trotz entsprechender Hinweise in der Programmnotiz nicht von der erlernten Haltung und auch Erwartung gegenüber der Kunst befreien konnte.

Der grundsätzliche Wandel, der diesen künstlerischen Ansatz auszeichnet, liegt im veränderten Status des Normalen. Indem Satie ganz und gar alltägliche Bedürfnisse der Hörer und Gesichtspunkte der örtlichen Gegebenheiten als Maßstäbe für die Musik ansetzte, schloß er aus, daß Hörer und Ort sich den Ansprüchen der Musik anzupassen haben.

"Erik Satie kehrte das Verhältnis von Raum und Musik radikal um, indem nicht der Raum eine Funktion für die Andacht gegenüber der Musik erfüllen sollte, sondern Musik für den Raum gedacht war und damit Bedürfnisse der Menschen erfüllen sollte."<sup>17</sup>

Der Raum war in der romantischen Musik zum Tempel avanciert, welcher das Kunstwerk *Musik* beherbergt. Hier nun wurde er zum Bezugspunkt, mit dem sich die Musik zu arrangieren hatte. Erik Satie wird aufgrund dieser Idee oft als der "Vater der Klanginstallation" gesehen.

# D Europa nach 1950: Raum als Parameter

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Pierre Bertin, zit. nach: Wehmeyer, G.: Satie, 1974, S.227

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Erik Satie, zit. nach: Wehmeyer, G.: Satie, 1974, S.228

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>Darius Milhaud, zit. nach: Wehmeyer, G.: *Satie*, 1974, S.227

<sup>16</sup>ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup>Motte-Haber, H. de la: *Musik*, 1990, S.268

Die europäischen Komponisten der 50er Jahre hatten eine Erweiterung des musikalischen Materialfundus im Sinn, als sie verstärkt mit Raumaspekten zu arbeiten begannen. Die *Raumposition* wurde im seriellen Verbund mit den Parametern *Tonhöhe*, *Tondauer*, *Klangfarbe* und *Lautstärke* nach einer übergreifenden Ordnung organisiert. Wenn auch die sinnliche Erlebnisebene keineswegs unwesentlich war, so sollte doch die abstrakte Form den hauptsächlichen Inhalt der Musik ausmachen.

"In der Komposition 'Gesang der Jünglinge' habe ich versucht, die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum zu gestalten und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis zu erschließen." <sup>18</sup>

Stockhausen bezeichnete diese räumliche Bewegung als *Raum-Melodie*, und auch Luigi Nono verwendete das Element der Raumbewegung extensiv. "Die Klänge bewegen sich aufgrund ähnlicher Formantstrukturen von einem Ort zum anderen, so daß der Realraum zu einem musikalischen Vorgang wird." 19

Pierre Boulez ging sogar so weit, dem Hörer weitreichende eigene Entscheidungsmöglichkeiten zu wünschen und zog dafür den folgenden Vergleich heran:

"Wir wünschen, daß das musikalische Werk nicht eine Flucht von Zimmern sei, die man unbarmherzig besichtigen muß, eines nach dem anderen: wir wollen es uns als einen Bereich vorstellen, in dem man gewissermaßen seine eigene Richtung einschlagen kann."<sup>20</sup>

So beschränkte sich die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Raumaspekt im Europa der 50er Jahre maßgeblich auf dessen Verwendung als Rohmaterial zur Formung übergeordneter, abstrakter Strukturen. Erst in den Jahrzehnten darauf wurden Versuche unternommen, den Raum als eine Möglichkeit zu sehen, die Position der Musik in der Gesellschaft oder auch das Verhältnis zwischen Komponisten und Rezipienten zu verändern. Selbst wenn Konzepte wie der Philips-Pavillon für Varèses *Poème électronique* (1958) oder das erst 1970 hauptsächlich für die Musik Stockhausens gebaute Kugelauditorium in Osaka mit einer Rundumbeschallung revolutionäre Änderungen der Hörsituation nahelegten, so haben sich die Komponisten hier noch nicht aus ihrer den Rezipienten gegenüber erhöhten Stellung gelöst. Sie schufen komplexe, in sich stimmige und über dem profanen Leben stehende Systeme, die von den Hörern so verstanden werden müssen, wie sie konzipiert wurden. Stockhausen schreibt weiter zum *Gesang der Jünglinge*:

"Von welcher Seite, mit wievielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden: das alles ist für das Verständnis dieses Werkes maßgeblich." <sup>2</sup>1

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup>Stockhausen, K.: *Texte*, Bd. 1, 1963, S.153

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup>Elgeti, S.: *Hölszky*, 1994, S.15

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>Pierre Boulez (1963, S.140), zit. nach: Elgeti, S.: *Hölszky*, 1994, S.12

Hier wird deutlich, daß die Bedeutung einer Raumbewegung für die Musik primär in einer von der wahrgenommenen Bewegung abstrahierbaren, geometrischen Form gesehen wird. Diese Struktur aber besitzt für sich allein betrachtet noch keinen Sinn. Diesen entfaltet sie erst, wenn sie in Relation zu den anderen musikalischen Parametern gesetzt wird.

Sucht man die Wurzeln der Klanginstallation - und dabei speziell ihrer Art der Raumbehandlung -, so wird man bei der Musik im Europa der 50er Jahre nur insoweit fündig, als daß sich durch die genannten Entwicklungen eine gewisse Offenheit gegenüber der Idee eingestellt hatte, der Raum mit all seinen Aspekten könne eigenständig musikalisch wirksam werden. Vom Konzept der Klanginstallation selber aber ist die Serielle Musik denkbar weit entfernt.

### E Cage, Happening, Fluxus

Der Ansatz der amerikanischen Komponisten dieser Zeit entsprang einer gänzlich anderen Haltung und mündete folglich auch in andere Resultate. Während das serielle Komponieren als eine Abbildung der technisierten Welt gesehen werden kann<sup>22</sup>, breitete sich in den USA der Einfluß der amerikanischen Transzendentalisten<sup>23</sup> aus und förderte ein Weltbild, bei dem sich der Mensch nicht als gegensätzlich zur Natur begreift sondern als Teil von ihr. Daher hat auch die Kunst einen anderen Stellenwert:

"Nicht das Leben sollte durch Kunstdokumente, die ihm abgrungen sind, 'überwunden' werden, sondern es selbst ist die höchste Kategorie, aller Kunst überlegen."<sup>24</sup>

Als fundamentalen Bestandteil des Lebens verstanden Komponisten wie John Cage und der Kreis um ihn - in der Nachfolge der Dadaisten - den Zufall, der 1951 als kompositorische Vorgehensweise in Cages *Music of Changes* auftauchte. Dieser Ansatz ist als Versuch zu sehen, sich als Komponist der eigenen Intention zu entledigen, um eine neue, unbekannte und daher willentlich nicht erfindbare Musik zu 'finden'. Dieses Finden ist ganz im Sinne des Duchampschen Ready-mades zu verstehen, und von Duchamp stammen auch die beiden ersten bekannten aleatorischen Musikstücke: *Erratum Musical* und *The Bride stripped bare by her Bachelors, Even. Erratum Musical* entstanden bereits 1913.

Auch die Verwendung von Geräuschen als musikalisches Material basiert ideel auf dem Einbezug des Zufalls, denn Geräusche treten in der Umwelt ungeordnet - also zufällig - auf und weisen meist weitgehend unvorhersehbare Entwicklungen ihres Klangs auf. Ohne ihre futuristische Verherrlichung und stattdessen mit der Idee, in der

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>Stockhausen, K.: *Texte*, Bd. 1, 1963, S.153

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>Vgl. Weibel, P.: Klang, 1987, S.14

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup>Wichtige Vertreter waren R.A. Emerson und H.D. Thoreau.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>Motte-Haber, H. de la: *Raum*, 1986, S.287

ungeordneten Geräuschwelt Neues zu finden, propagierte John Cage bereits 1937 in seinem Vortrag *Credo* den Einbezug jeglicher Geräusche in die Musik.

"Ich glaube, daß die Verwendung von Geräuschen um Musik zu machen solange andauern und zunehmen wird, bis wir zu einer Musik gelangen, welche mit Hilfe elektrischer Instrumente produziert wird die alle beliebigen hörbaren Klänge für musikalische Zwecke bereitstellen "25"

1952 erweiterte Cage den von mehreren Komponisten verwendeten Ansatz der Indeterminacy, der Unvorherbestimmbarkeit, so weit, wie es nur denkbar war. In 4'33" forcierte er die totale Emanzipation des Zufalls: Das Stück enthält keine Note, und die Musik setzt sich daher aus den Geräuschen zusammen, die das Publikum - unabsichtlich, also zufällig - erzeugt und die von außen hereindringen. Cage blieb aber im Konzertsaal, was zur Folge hatte, daß bei 4'33" eventuell der Skandal lauter wahrgenommen wurde als die Musik der Geräusche. Aber wahrscheinlich bedurfte es dieses Skandals, um die Tragweite der Idee angemessen anzukündigen.

Im Sommer des gleichen Jahres organisierte John Cage am Black Mountain College eine Veranstaltung, die Textvortrag, Tanz, Malerei und Musik simultan zusammenbrachte. Indem Cage als Organisator den Mitwirkenden nur ihre Einsatzzeitspannen, nicht aber das zu verwendende Material vorschrieb, entstanden keine genauer vorhersehbaren Verbindungen und Strukturen zwischen den Aktionen. Wichtig hierbei war, daß das Gesamtergebnis erst beim Rezipienten zusammenlief, denn es entstand erst im Moment der Wahrnehmung. Zudem wurde dem Besucher eine bedeutendere Rolle zuerkannt, als sie dem Konzert- oder Museumsbesucher üblicherweise zukam: Ob der einzelne Zuschauer nun alle Aktionen gleichzeitig in Auge und Ohr hatte oder seine Aufmerksamkeit auf eine Sache fokussierte, war seine eigene Entscheidung und natürlich auch von seinem Platz im Raum abhängig. Dieses aktive, verantwortliche Element auf Seiten des Rezipienten wurde noch durch eine kleine Geste betont: Jeder Zuschauer hatte eine Tasse in der Hand zu halten, und von vier Boys wurde Kaffee ausgeschenkt. Die Besucher waren also in die Position von Mitwirkenden erhoben. Dieses Ereignis wurde später als das erste Happening bezeichnet.

1958 hielt John Cage an der New School for Social Research in New York einen Kurs, an dem unter anderen George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Jackson Mac Low und Allan Kaprow teilnahmen. Diese Künstler, die später entweder in der Happening-Bewegung oder im Fluxus wichtige Rollen spielten, erhielten hier wesentliche Impulse. Ab 1959, beginnend mit *18 Happenings in 6 Parts*, organisierte Kaprow Happenings und wurde Fürsprecher und Vordenker dieses Genres. Kaprows Überlegungen basierten auf der Annahme, daß Kunst hauptsächlich eine philosophische Suche darstelle, für die

8

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup>Cage, J.: Credo, 1980 (1937), S.174

Exploration und Experiment die passenden Vorgehensweisen seien. Dazu wird eine Art Unordnung produziert, die an das Publikum die Aufgabe stellt, selbständig und unabhängig seine persönliche Ordnung daraus zu extrahieren. Dies stellt aber nur die eine Seite der Publikumsaktivität dar. Zusätzlich werden nämlich einzelne Besucher aufgefordert, tatsächlich aktiv mitzuwirken. Die Besonderheit dieses Versuches liegt in der Verbindung von Aktion und Rezeption: "Both normal tendencies to observe and to act would now be engaged in a responsible way."<sup>26</sup>

Die Teilverantwortlichkeit des Rezipienten für das Ergebnis einer künstlerischen Aktion und - übertragen auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge - die Eigenverantwortlichkeit eines jeden zur aktiven Mitgestaltung der Welt waren die zentralen neuen Elemente des Happenings, wie sie auch die philosophischen Schulen der Nachkriegszeit (Existentialismus, Frankfurter Schule) vorbereitet hatten. Kunst wurde nicht als abgetrennt vom Alltag, sondern als dessen Bestandteil verstanden, woraus folgt, daß eine Verantwortlichkeit für alltägliche Zusammenhänge obliegt.

Die Künstler der Fluxus-Bewegung gingen ab 1962 dann noch einen Schritt weiter, indem sie jegliche Ansätze von Seriösität und Bedeutungsgehalt, die im Happening noch enthalten waren, negierten. Sie strebten nun "[...] die stufenweise Eliminierung der schönen Künste [...]" an. "Dies motiviert der Wunsch, die Verschwendung von Material und menschlichen Fähigkeiten auf sozial konstruktive Ziele zu richten. "27 Beeinflußt unter anderem durch die ersten Lehrstunden bei John Cage, wurzelte Fluxus am stärksten in der Musik: Veranstaltungen wurden als Konzerte und Stücke als Kompositionen bezeichnet. "Die musikalische Form der Darbietung beruhte auf der Formel: Zeit = Musik und orientierte sich an den musikalischen Theorien von Satie und Cage."<sup>28</sup> Als Ausdrucksmittel kamen aber die Möglichkeiten jeglicher Kunstgenres bis hin zum Vaudeville zur Anwendung. "Fluxus [...] versuchte, die Grenzen zwischen den einzelnen künstlerischen Disziplinen, Musik, Kunst, Dichtung, oder die zwischen Kunst und Leben aufzuheben. 129 Im Unterschied zu Cage aber wurde im Fluxus - zumindest teilweise und symbolisch- die Schriftlichkeit aufgegeben als Dick Higgins 1968 für 1000 Symphonies auf Partitur-Blätter schoß und von der Musik weder eine Notation noch der Klang übrigblieb, sondern nur der "optisch-haptische 'Nachklang' "30.

Während Wolf Vostell Klänge besonders durch aggressive, zerstörerische Aktionen Geräusche hervorrief und Joe Jones im Gegensatz dazu kleine autokinetische Objekte zur Klangerzeugung benutzte, setzte Nam June Paik deutlicher Akzente auf die

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup>Kaprow, A.: *Happenings*, o.J., S.198

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup>George Maciunas, zit. nach: Block, R.: Summe, 1980, S.135

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup>Block, R.: *Summe*, 1980, S.136-137

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup>Block, R.: *Summe*, 1980, S.136 <sup>30</sup>Ebbeke, K.: *Block*, 1993, S.171

Wahrnehmung des Raumes und auf die Besucheraktivität. Seine *Exposition of Music & electronic television* versammelte im Jahr 1963 vier präparierte Klaviere, zwölf präparierte Fernseher, zwei Schallplattenschaschliks<sup>31</sup>, eine mit Tonbändern beklebte, mit mobilen Tonköpfen spielbare Wand und andere *objets sonores*, auf die die Besucher Einfluß nehmen konnten<sup>32</sup>.

Circa ab 1968 etablierte sich unter dem Namen *Performance* ein Stil, der einerseits aus dem Gedanken einer Konzept-Kunst entsprang, sich andererseits aber durch die unmittelbare Vermittlung der Inhalte durch den Künstler auch bewußt von ihr absetzte. Der Schwerpunkt der Performance, der auf einer möglichst intensiven Erfahrung des Rezipienten liegt, ist RoseLee Goldberg zufolge in allen avantgardistischen Kunstformen seit der Jahrhundertwende zu finden und wurde auch in allen diesen Stilen auf die gleiche Weise angegangen: Kunst wurde in der Verbindung verschiedenster künstlerischer und noch-nicht-künstlerischer Möglichkeiten vermittelt, wobei ein Schwerpunkt auf der persönlichen Präsenz des Künstlers lag.

"For conceptual art implied the experience of time, space and material matter rather than their representation in the form of objects, and the body became the most direct medium of expression." <sup>33</sup>

In der Rezeption der Performance<sup>34</sup> wurde gleichzeitig gehört und gesehen, eventuell auch gefühlt und gerochen. Die Inhalte einer Performance ergaben sich aus Aktion und Reaktion, aus der unmittelbaren Konfrontation mit körperlichen Momenten, vielfach auch aus Schockwirkungen und Verunsicherungen. Nicht eine interne ästhetische Struktur, sondern die Mannigfaltigkeit der Verbindungen zwischen den unterschiedlichen präsentierten Aspekten und deren aktuelles Erlebnis durch den Rezipienten war Objekt der Darstellung. Der Raum gab dabei den Rahmen für das gemeinsame Erleben ab und nahm unter Betonung der Bedeutsamkeit dieser Rolle häufig eine prägende Stellung in dem Kunstwerk ein

### F Frühe Klangskulpturen

-

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup>Tomas Schmit beschreibt die Schallplattenschaschliks folgendermaßen: "die achse des tellers ist nach oben zu einer einen meter langen stange verlängert; auf dieser rotierenden stange stecken ... an die zehn schallplatten (willkürlicher art); ... der benutzer nimmt den tonarm und geht mit seinem saphir auf den platten spazieren." in: Block, R.: Summe, 1980, S.134

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup>Vgl. Block, R.: Summe, 1980, S.132-135

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup>Goldberg, R.: *Performance*, 1993, S.153

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup>Hierunter versteht Goldberg sowohl die so benannte Bewegung der 70er Jahre, als auch die durch Aufführungen charakterisierte Form der Kunstvermittlung, die über das gesamte Jahrhundert in der künstlerischen Avantgarde florierte.

Betrachtet man die Entwicklung der Klanginstallation, so läßt sich beobachten, daß sie ihre *konzeptuellen* Grundlagen hauptsächlich aus Ideen, die in neuen Entwicklungen der Bildenden Kunst entstanden, und aus musikalischen Ansätzen der Kreise um John Cage schöpfte. Es waren ganze Kunstbewegungen, die an der Formung neuer Gedanken arbeiteten, und aus diesen stammen, wie oben beschrieben, die geistige Herangehensweise, die Philosophie, das Kunstverständnis.

Eher als der *handwerkliche* Vorläufer der Klanginstallation, aber auch als Anreger der Idee, daß man "Musik" quasi wie ein Kunstobjekt ausstellen könne, kann dagegen die Klangskulptur<sup>35</sup> angesehen werden. Sie entwickelte sich zeitlich parallel (seit Anfang der 50er Jahre) zu den zuletzt genannten Strömungen und wird hier als eigenständiges Kunstgenre verstanden. Sowohl bei den konzeptuellen als auch bei den handwerklichen Ursprüngen waren es vorrangig Bildende Künstler<sup>36</sup>, die die neuen Ideen aufbrachten. Die "Handwerker" aber agierten nicht als eine Bewegung, sondern waren eher einzelgängerische Tüftler.

Als erste akustisch wirksame Arbeiten eines bildenden Künstlers werden oft die maschinenartigen Skulpturen von Jean Tinguely genannt. Sein *Metamechanisches Relief* aus dem Jahr 1954 gab bereits Geräusche von sich, speziell aber für die sehr groß angelegten, in den späten 70er Jahren entstandenen *Metaharmonie I* und *Metaharmonie II* benutzte Tinguely Musikinstrumente als Teil der gewaltigen maschinellen, ununterbrochen in Bewegung befindlichen Konstruktion. In ihr entstehen rhythmisch Töne und Geräusche, es klopft, schabt und summt. Nie aber lösen sich diese akustischen Erscheinungen von ihrem Verweischarakter auf das sie erzeugende Objekt, sondern sie bleiben immer die konkrete Manifestation, die Stimme und die hörbare Bewegung der Maschine. Zu mächtig ist der Aufbau der teils verspielten, teils grauenerregenden Konstruktionen von Tinguely, als daß die Klänge und Rhythmen sich selbständig machen könnten. Der Einfluß Tinguelys auf die Klangkunst ist zweifellos groß. Seine Arbeiten als Klangskulpturen zu bezeichnen würde der heutigen Bedeutung des Begriffes aber nicht gerecht.

Der Maler Nicolas Schöffer konstruierte 1954 in Paris einen 50 Meter hohen, mit Lautsprechern bestückten *Kybernetischen Turm*, dessen Nachfolgeversion 1961 in Lüttich 66 elektronisch gesteuerte Spiegelplatten zur Erzeugung audio-visueller, sogenannter "luminodynamischer" Erscheinungen trug. Die Musik für Paris stammte von Pierre Henry, die für Lüttich von Henry Pousseur. Daß Schöffer die Notwendigkeit einer Verbindung zwischen seinen in die Lebenswelt drängenden Arbeiten und den Disziplinen

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup>Siehe dazu die Abgrenzung der Klangskulptur zur Klanginstallation in der Einleitung.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup>John Cage entlehnte einen Großteil seiner grundlegenden Ideen von neuen Impulsen aus der Bildenden Kunst

Stadtplanung, Landentwicklung und Architektur sah, rückt ihn in die Nähe der Klanginstallation. Daß hier Klänge von einem skulpturalen Gebilde abgestrahlt werden, bringt ihn mit der Klangskulptur in Verbindung, obwohl es sich bei dem, was erklingt, um musikalische Kompositionen handelt. Doch Schöffer beabsichtigte mit seiner Arbeit eine Prägung des Stadtbildes nach "strengen ästhetischen Kriterien"37. Sein Begriff der ästhetischen Hygiene<sup>38</sup> macht deutlich, daß er mit seinen Vorstellungen nicht die die Klanginstallation kennzeichnende freie Interaktion zwischen Kunstwerk und Rezipient anstrebte. Ihm ging es eher darum, den unmündigen Massen ästhetisches Verständnis zu verabreichen.

Bereits ab circa 1952 begannen die Brüder Bernard und François Baschet sich mit dem Klang und dessen Verbindung zur Plastik zu beschäftigen. Die meisten ihrer Structures Sonores besitzen klingende Elemente aus Metall oder Glas und eine Resonanzfläche aus gebogenem Blech. Anfänglich jedoch waren diese skulpturhaften Klangobjekte als neuartige Musikinstrumente gedacht, für die die passende Kompositionsmethode, wie die beiden Baschets meinten, erst noch entwickelt werden müsse. Erst ab Mitte der 60er Jahre sollten sie auch vom Publikum in spielerischer Manier zum Klingen gebracht werden, und die Entwickler hoben von da ab besonders den pädagogischen Wert ihrer Arbeiten hervor.

"In der um sich greifenden Technik des modernen Lebens haben Phantasie, Spiel, Berührung keinen Platz mehr. Dabei sind sie doch wesentliche Elemente des Lebens."39

Seit 1968 wurden ihre Klangskulpturen häufiger auf öffentlichen Plätzen aufgestellt, zum Teil auch dauerhaft installiert. Für die Brüder Baschet war dabei die Kennzeichnung und Belebung eines Ortes wichtig. Sie wollten ihre Kunst als konstruktiven, Identität und Abwechslung spendenden Bestandteil des Alltags verstanden wissen.

Harry Bertoia begann zu Anfang der 60er Jahre mit der Entwicklung seiner Klangskulpturen, die alle auf dem gleichen Prinzip beruhen: Gruppen aufrecht stehender, symmetrisch angeordneter Metallstäbe geben je nach Länge, Stärke und Material unterschiedliche, schwirrende Klänge von sich. Eine Gruppierung mehrerer Skulpturen kann nach Partitur, improvisativ oder aber planlos vom Publikum einer Ausstellung bespielt werden. Das eine Mal entsteht dabei in einem Konzert eine Art Musikstück, das aber keiner westlichen Tonskala gehorcht und auch rhythmisch - durch das extrem lange Nachklingen der Stäbe - keine Muster erkennen läßt. Das andere Mal ergibt sich mehr eine akustische Raumatmosphäre, eine Kombination aus visueller und akustischer Skulptur, die eigenständig von den Besuchern entdeckt werden kann.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup>Nicolas Schöffer, zit. nach: Davis, D.: Experiment, 1975, S.145

<sup>38</sup>ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup>Baschet, B.: *Klangskulpturen*, 1971, S.15

Als ein Vorläufer von Bertoia kann der Komponist Harry Partch angesehen werden. Er begann bereits in den 20er Jahren mit der Entwicklung extrem großvolumiger Perkussionsinstrumente, denen er durch eine eigenwillige Formgebung neuartige Klänge entlockte und deren visuelle Erscheinung er in den Vordergrund rückte, um den skulpturalen Charakter der Musikinstrumente zu betonen.

"Ich nenne sie eine 'körperliche' Musik, weil sie wie die anderen für die Zivilisation wichtigen Künste in einer Einheit wurzelt, die dem ganzen Menschen, Körper wie Seele, unentbehrlich zum Leben ist. Auch das Visuelle, das Erlebnis, die Instrumente beim Spielen nicht nur zu hören sondern auch zu sehen, ist wichtig."<sup>40</sup>

Partch betrachtete seine Instrumente nie als skulpturale Ausstellungstücke, die von den Besuchern gespielt oder ausprobiert werden können. Seine Instrumente sollten sowohl klanglich als auch optisch sehr wirkungsvoll sein, weil Partch den Wunsch hatte, mit seiner Musik rituelle Ereignisse zu schaffen. Von den jungen Künstlern der Nachkriegszeit aber wurde in den eindrucksvollen Anordnungen seiner Instrumente stärker ihr skulpturaler Wert beachtet. Diese Betonung des Skulpturalen in Kombination mit dem Aspekt der Verbindung der Sinne ging als Impuls von Harry Partch in die Ideen vieler Klangkünstler ein.

Seit den 60er Jahren wurde der Klangskulptur, wie sie hier anhand einiger früher Ausprägungen beschrieben wurde, von Künstlern immer mehr Interesse geschenkt. Verschiedenste Ideen entstanden, von einer breiteren Öffentlichkeit wurde dieses Konzept aber erst in den 70er Jahren als eigenständiges Phänomen wahrgenommen. 1975 fand dann die erste Ausstellung statt, die sich allein dem Feld der Klangkunst widmete und eben auch die Arbeit Harry Partchs vorstellte: *Sound Sculpture*, von John Grayson für die Vancouver Art Gallery zusammengestellt und, ihre führende Rolle in dieser Zeit betonend, nach der Klangskulptur benannt.

# G Die ersten Klanginstallationen

Der Begriff *sound installation*, an den sich die deutsche Bezeichnung *Klanginstallation* unmittelbar anlehnt, stammt von Max Neuhaus. Er prägte ihn etwa 1971, um damit eine Arbeitsweise zu charakterisieren, die er 1974 programmatisch formulierte.

"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.

-

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup>Partch, H.: *Corporeal*, 1980, S.242

I'm not interested in making music exclusively for musicians or musically initiated audiences. I am interested in making music for people."<sup>41</sup>

Mit dieser knappen Formulierung faßte Neuhaus sämtliche Aspekte zusammen, die in der vorliegenden Arbeit als Charakteristika der Klanginstallation aufgefaßt werden. Sie enthält im Grunde eine vollständige Arbeitsanweisung.

Doch noch bevor Neuhaus 1967 seine erste Klanginstallation, die diese Bezeichnung noch nicht trug, realisiert hatte, bewegte sich Nam June Paik mit zwei Projekten gedanklich in dieselbe Richtung - jedoch ohne sie danach konsequent weiterzuverfolgen. Eines davon war die bereits erwähnte *Exposition of Music & electronic television* von 1963, in der der Schwerpunkt aber doch eher auf Klangobjekten als auf dem Raumbezug lag<sup>42</sup>. Als regelrechte Klanginstallation dagegen beschreibt Paik seine *Symphonie für 20 Räume*:

"1961 schrieb ich eine 'Symphonie für 20 Räume', bei der das Publikum inmitten von mindestens 20 verschiedenen Klangquellen frei umhergehen kann. [...] Der Raum ist somit nicht nur Ergänzung, sondern Bestandteil des Klangs geworden, [...] Als weiteren Schritt in Richung 'Unberechenbarkeit' ließ ich die Zuschauer (in diesem Fall die Gemeinde<sup>[43]</sup>) am musikalischen Geschehen aktiv teilnehmen. Also wollte ich keine bloße 'Vorführung' von Musik wie üblich, sondern die Musik durchschaubar machen, offenlegen. Dazu habe ich verschiedenartige Musikinstrumente - meine 'Object Sonores'- so in einem Raum aufgestellt, daß die Gemeinde sie spielen konnte wie sie wollte."<sup>44</sup>

Paik sieht hierin die Möglichkeit "verschiedene Sinneserfahrungen zu kombinieren" und erkennt, daß diese Musik "in einer neuen Kategorie zwischen Musik und Architektur angesiedelt" ist. Er resümiert:

```
"Musik for the people
by the people
of the people."45
```

Im Raumbezug, in der Einbindung der Besucher und im Verzicht auf einen Interpreten und auf ein zentrales Klangobjekt steckt in diesem Konzept deutlich die Ideologie der Klanginstallation. Es wäre daher interessant zu überprüfen, inwieweit die Schilderung des Ereignisses durch Paik im Jahr 1980 eventuell verzerrend war. Trifft seine Darstellung

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup>Max Neuhaus: *Program Notes*, York University, Toronto, 1974; in: Neuhaus, M.: *inscription*, 1994, S.34

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup>Vgl. Block, R.: Summe, 1980, S.132-135

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup>Unter *Gemeinde* versteht Paik die Mitglieder der Fluxus-Bewegung und ihr nahestehende Personen.

<sup>44</sup>Paik, N.J.: Exposition, 1980, S.240

<sup>45</sup>ebd.

den Charakter der Geschehnisse, so wäre es weiter interessant, Näheres über die Reaktionen der Besucher auf diese vielleicht allererste Klanginstallation zu erfahren.

In der Entstehung zeitlich parallel zu Neuhaus' Neuerungen verfolgt La Monte Young in Zusammenarbeit mit der Bildenden Künstlerin Marian Zazeela seit 1966 fortdauernd das Konzept des Dream House. Eine Anzahl nach Primzahl-Verhältnissen aufeinander abgestimmter Sinustöne wird dabei über lange Zeit (die bisher realisierten Versionen währten von einer Woche bis zu fünf Jahren) in einen Raum abgestrahlt, dessen farbliche Gestaltung ebenfalls bestimmten Verhältnissen der Lichtwellenlängen gehorcht. Die Frequenzen sind außerdem auf die Maße des jeweiligen Raumes abgestimmt, so daß sich stehende Wellen (Raumresonanzen) bilden, die vom Besucher erst beim Umherlaufen in ihrer Vielzahl und Anordnung wahrgenommen werden können. Zudem verändert der sich bewegende Mensch durch seine jeweilige Position das Licht- und Klangbild des Raumes, indem sein Körper Schwingungen absorbiert oder reflektiert. Der Hörer ist formendes Element eines solchen Sound and Light Environment, wie es von den Künstlern bezeichnet wird. Im Vordergrund dieser Arbeiten steht ein Moment der Kontemplation: Da das präsentierte Ereignis nahezu statisch ist, also eine enorm reduzierte Informationsdichte aufweist, wendet sich der Fokus des Beobachters der Musik und des Raumes immer wieder zurück auf sich selbst. So verstehen die Künstler ihre *Dream* Houses auch als Meditationszentren, die Teil unseres alltäglichen Lebens seien könnten.

Auch in David Tudors *Sliding Pitches in the Rainforest in the Field* ist der Besucher frei, zu kommen und zu gehen, wann er will. Das 1973 über fünf Stunden lang aufgeführte Stück besitzt keinen definierten Anfang und ebenso kein solches Ende, die der Hörer zum Verständnis des Stückes erfassen müßte. Entscheidend und neuartig ist hier aber, daß die elektronisch erzeugten Klänge, anstatt über 'neutrale' Lautsprecher, über elektroakustisch angeregte Gegenstände mit ihren sehr charakteristischen Resonanzen abgestrahlt werden. Die Besucher sind aufgefordert, sich zwischen diesen Objekten zu bewegen und in detektivischer Erkundung die Spezifika der einzelnen Klänge und deren Zusammenwirken zu erforschen und eigenständig durch die Wahl des Standortes zu kombinieren. Die Musik selber hat für den einzelnen Moment betrachtet einen repetitiven Charakter, ändert sich aber sukzessive. Bei dieser Arbeit tritt das spielerische, aktive Erleben durch den Rezipienten, ein Moment der Exploration und das gemeinsame Erkunden des Raums durch alle Besucher in den Vordergrund.

Mit *Drive-in Music* verfolgte Max Neuhaus 1967 zum ersten Mal die Idee einer Arbeit für den öffentlichen Raum, die klanglich komplex ist, sich dem Passanten aber nicht aufdrängt. Entlang einer breiten, baumbestandenen Straße installierte er eine große Anzahl von Radiosendern mit sehr geringer Reichweite, die alle auf derselben Frequenz zu empfangen waren. Durch unterschiedliche Klänge und Ausrichtungen der Sender ergab sich

so für den automobilisierten Passanten mit entsprechend eingestelltem Autoradio je nach Geschwindigkeit und Fahrtrichtung eine individuelle Klangentwicklung.

"[...] the piece doesn't exist, until they turn on their radio, it exists only in the form they hear for themselves, because of where they are driving and when they are driving and which direction they are driving. I mean this first solution was perfect."<sup>46</sup>

Dieses Konzept behielt Neuhaus seitdem in denjenigen seiner Arbeiten bei, die er *place works*<sup>47</sup> nennt. *Walkthrough* wurde von 1973 bis 1977<sup>48</sup> Tag und Nacht in den Arkaden der Jay Street Subway Station in New York von Deckenlautsprechern eingespielt und bestand nur aus zwei sehr leisen Piepstönen, die sich in Abhängigkeit von Temperatur, Helligkeit, Feuchtigkeit und Luftdruck in Rhythmus und Lautstärke veränderten. Ein öffentlicher Raum wurde mit Musik beschallt, die keine intendierten kompositorischen Strukturen aufwies.

Auch in Neuhaus' Arbeiten, die durch einen kürzeren Präsentationszeitraum einen stärkeren Konzert- oder Eventcharakter haben, wird das Moment der Nicht-Intentionalität deutlich; so bei *Water Whistle*. In kreuzförmiger Anordnung hing er hierfür zehn unterschiedliche Wasserpfeifen in ein öffentliches Schwimmbecken, deren Klänge nur bei untergetauchtem Kopf zu hören waren. Je nach Position hörte der paddelnde Besucher einen jeweils anderen Akkord oder auch nur einzelne Töne. Verwundert und anerkennend äußerte sich Tom Johnson im Village Voice über Neuhaus' Arbeit: "[...] the composer has not even attempted to present specific melodic or rhythmic material."<sup>49</sup>

Genauso verhält es sich bei seiner Installation *Times Square*, die aus einem vergitterten Schacht auf dem gleichnamigen Platz in New York seit 1977 permanent erklingt. Mehrere Tausend Passanten hören hier täglich eine räumliche Anordnung eines tiefen Summtones und seiner Obertöne. Im allgegenwärtigen Lärm des Platzes gehen die Klänge der Installation manchmal fast unter, können sich dann für das aufmerksame Ohr aber doch behaupten. Manche nehmen es wahr, andere nicht.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup>Max Neuhaus im Interview mit Golo Föllmer; im Anhang abgedruckt

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup>Neben diesen *place works*, die nach der vorliegenden Arbeit *Klanginstallationen* sind, nennt Neuhaus noch eine Gruppe von *moment works*, die eher als experimentelle Musik beschrieben werden können.

Vgl. Neuhaus, M.: inscription, 1994, S.100 f.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup>Vgl. Neuhaus, M.: *place*, 1994, S.72; Nach Tom Johnson (Johnson, T.: *Voice*, 1989, S.254-255) betrug die Dauer dieser ersten Langzeitinstallation nur eineinhalb Jahre.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup>Johnson, T.: Voice, 1989, S. 121

# **Kapitel II**

# Öffentlicher Raum und Kunst

### A Der Alltag

Der Alltag zeichnet sich nach dem Soziologen Max Weber durch die häufige und regelmäßige Wiederholung gewisser Handlungen aus und kann auch gut mit den Attributen *gewohnt*, *eingelebt* und *traditionell* gefaßt werden<sup>1</sup>. Für das außeralltägliche Handeln dagegen prägte Weber den Begriff des *Charisma*, das er als wirtschaftsfremd, labil und unstetig charakterisierte.

"Alltag bezeichnet den Bereich der materiellen Bedarfsdeckung, des gewohnten und des plan- und zielgerichteten Handelns. Charisma hingegen bezeichnet den Bereich des Ideell-Kulturellen, in dem der Mensch sein Leben als sinn- und bedeutungsvoll erfährt, also den Bereich des affektuellen und des wertrationalen Handelns."<sup>2</sup>

Der Dualismus von Alltäglichem und Charismatischem bestimmt demnach das menschliche Leben. Nur durch die Befriedigung beider Bedürfnisse, also durch ein Gleichgewicht oder ein Pendeln zwischen beiden Aspekten, kann individuelles und gesellschaftliches Leben funktionieren und als erfüllend empfunden werden. Beide Bereiche sozialen Handelns stellen nach Weber eigenständige Wirklichkeiten dar, ohne zumindest in unserer momentanen Gesellschaftsform - ineinander überführt werden zu können, da sich die eine Handlungsform als Negation der anderen definiert: Während das alltägliche Handeln eine Bindung an dauerhafte, institutionell geregelte Ordnungen aufweist, erhält das charismatische Handeln seinen Wert dadurch, daß es gerade solche Festlegungen ablehnt, sich von ihnen absetzt<sup>3</sup>. Versuche der Avantgarde, die autonome Kunst restlos in die Lebenspraxis zu überführen, mußten daher fehlschlagen. Die Devise "Kunst = Leben" der 60er Jahre ging so nicht auf.

### B Der öffentliche Raum

Unter öffentlicher Raum wird in der vorliegenden Arbeit eine Straße, ein Areal oder auch ein Gebäude innerhalb eines vom Menschen kultivierten Gebietes - speziell der Stadtlandschaft - verstanden, das grundsätzlich jeder Person zugänglich ist, dessen Besucherspektrum also keinem Ausschluß bestimmter sozialer Gruppen unterworfen ist. Ihr Ausschluß kann beispielsweise schon im hohen Eintrittsgeld oder auch in der Notwendigkeit eines

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Vgl. Gebhardt, W.: *Alltag*, 1987, S.24

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Gebhardt, W.: *Alltag*, 1987, S.32

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Vgl. Gebhardt, W.: Alltag, 1987, S.24 ff.

speziellen Vorwissens für den Genuß oder das Verständnis eines Ereignisses angelegt sein. Der öffentliche Raum grenzt sich damit einerseits sowohl vom privaten Raum als auch vom Arbeits- und kommerziell betriebenen Freizeitraum, andererseits aber auch vom herkömmlichen Kunstraum (Museum/Galerie, Konzertsaal, usw.) ab.

Der als solcher definierte Raum ist derjenige, den die meisten Menschen täglich auf gewohnten Wegen durchqueren. Es sind u.a. die Straßen, die öffentlichen Verkehrsmittel und Verwaltungsgebäude, in denen sich größtenteils alltägliches Leben abspielt, wie es oben definiert wurde. Daneben können aber auch Parks und allgemein zugängliche Freizeit- und Bildungseinrichtungen wie Schwimmbäder und Bibliotheken als öffentlicher Raum bezeichnet werden. Im Unterschied zu den erstgenannten Beispielen fungieren letztere nicht allein zur materiellen Bedarfsdeckung, sondern enthalten mit größerer Häufigkeit Elemente des Außeralltäglichen.

Speziell jene Räume, die eher durchquert als genutzt werden, weisen ein Defizit an menschlich-inhaltlichen, charismatischen Aspekten auf. Qualität im Sinne von ästhetischen und intellektuellen Werten, die für den Einzelnen Bedeutung hätten, ist hier rar, denn die Gestaltung der Straßen und eines Großteils der Architektur urbaner Gebiete werden allein von ihrer Funktion als Bewältiger wirtschaftlicher Anforderungen bestimmt. Sie sind entsprechend den Maximen der Produktivität und der Regulierbarkeit durchfunktionalisiert, was die Verringerung der Kommunikativität zur Entfaltung charismatischer Inhalte zur Folge hat. Der täglich durchquerte öffentliche Raum hat damit seine Funktion als zum privaten und beruflichen Bereich alternativer Kommunikationsraum weitgehend eingebüßt. Diese Funktion wird stattdessen zum Teil von den Medien übernommen:

"[...] das öffentliche Bild hat heute den öffentlichen Raum abgelöst, in dem soziale Kommunikation stattfand; die Funktion von Straße und Marktplatz haben jetzt Bildschirme und elektronische Anzeigen übernommen."4

Als Kommunikationspartner wird der einzelne Mensch im öffentlichen Raum durch die Medien ersetzt und wird damit immer unwichtiger. Dies hängt nach Murray Schafer nicht unwesentlich mit der Lautsphäre der Stadt zusammen:

"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."5

Die Macht der Konsumkultur - in den Medien, in der Shopping Mall und in deren genialen Schnittpunkt: im TV-Shopping - erklärt sich demnach dadurch, daß sie eine Art

<sup>5</sup>Schafer, R.M.: *Klang*, 1988, S. 251

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Virilio, P.: *Bild*, 1991, S.345

Leerraum füllen, der aus dem nicht befriedigten Bedürfnis nach bedeutungsvollen Begegnungen mit Menschen und Situationen, also aus einem Kommunikations-Defizit entsteht. Die Frage nach den Ursachen dieser Situation ist komplex und soll hier nicht beantwortet, doch aber betrachtet werden.

Karl Marx' Begriff der Entfremdung - und zwar sowohl von den Produktionsmitteln als auch von einem Großteil der Lebensumwelt, also dem öffentlichen Raum - und ein aus dieser Orientierunglosigkeit entstehendes Streben nach materiellen, eindeutig quantifizierbaren Werten, ist mit Sicherheit ein wichtiger Faktor der dargestellten Lage. Aber auch die blanke Faszination für neue Technologien und deren Geheimnisfülle und Machtpotential wirkt in diesem Prozeß mit und ist speziell in Zeiten naheliegend, in denen die Religion an Bedeutung und die Welt an Mystik verloren hat. Diese Faszination aber wird heute vielfach als schädliche Abhängigkeit empfunden.

Der für unseren Zusammenhang zentrale Punkt ist die Funktions-Veränderung der Künste: Sie bieten, nachdem Magie und Religion zurückgetreten sind, neben dem Sport das heute wichtigste Feld zur Entwicklung und Vermittlung des Charismatischen und damit ein einzigartiges veränderndes und Gemeinschaft stiftendes Potential.

"[...] allein das Charisma, weil es immer bezogen ist auf etwas Außeralltägliches, das dem menschlichen Willen entzogen ist, und Hoffnung oder Erlösung oder Vorbildlichkeit verspricht, kann neue Entwicklungen anstoßen, kann den Alltag revolutionieren, weil auf keine alltäglichen Zwänge Rücksicht genommen werden muß."6

Die Künste waren jedoch in ihrer romantischen Überhöhung, die in vielen Aspekten bis heute nachwirkt, weitgehend vom Leben distanziert, waren quasi abgenabelt. So entstand ein "Vakuum", das von kommerziellen Produkten aufgefüllt werden konnte.

"Die im 19. Jahrhundert entstehenden Formen des Trivialen bis hin zum Kitsch sind eine fast logisch wirkende Folge des Ausfalls kultureller Funktionen der Kunst [...]"8

Das Alltagsleben war bei den umfassenden sozialen und kulturellen Umstrukturierungen des letzten Jahrhunderts sozusagen der Verlierer. Nach Max Weber kann aber das Charismatische in den Alltag überführt werden, indem affektuelles durch wertrationales Handeln ersetzt, also ein Stück weit institutionalisiert wird. So kann eine Integration des Außeralltäglichen zur Steigerung alltäglicher Lebensqualität stattfinden, was jedoch letztendlich auf individuellem Weg geschehen muß. Institutionalisiert darf also nur der Rahmen oder die Möglichkeit sein, nicht die Form oder gar die Inhalte. Dies setzt eine offene Haltung jedes Einzelnen und der öffentlichen Verantwortungsträger und Geldgeber voraus.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>Gebhardt, W.: Alltag, 1987, S.26

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Motte-Haber, H. de la: *Musik*, 1990, S.275

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup>ebd.

Die Voraussetzungen für Kunst im öffentlichen Raum sind also auf der einen Seite Offenheit und Rücksichtnahme. Sie kennzeichnen die Situation, in der Kunstproduktion der Hervorbringung nicht-funktionalisierter Kommunikationsmittel dienen und der Erstarrung und Lähmung unseres alltäglichen Lebens im öffentlichen Raum entgegenwirken kann. Durch Anstösse solcher Art kann dann die Kommunikativität alltäglicher Orte generell neu überdacht werden. Um aber das dafür notwendige kritische Moment bewahren zu können, um also tatsächlich Wirkung zu zeigen, muß sich Kunst erst einmal vom Alltag distanzieren. Dies ist zwar in Webers Dualismus von Alltäglichem und Charismatischem enthalten, sei aber mit einer Aussage, in der auch Adornos Forderung nach der Autonomie der Kunst durchklingt, noch einmal betont.

"Eine Kunst, die nicht mehr von der Lebenspraxis abgesondert ist, sondern vollständig in dieser aufgeht, verliert mit der Distanz zur Lebenspraxis auch die Fähigkeit, diese zu kritisieren." 9

So zeigt sich, daß der Produktion und Rezeption von Kunst ein Dualismus von Offenheit und Distanz zugrunde liegt.

### C Alltagskunst in der Bundesrepublik der 70er Jahre

Aus einem gesteigerten Bewußtsein für den immer stärker als lebensfeindlich empfundenen Charakter moderner Städte, wurden in der Bundesrepublik speziell während der 70er Jahre wiederholt Konzepte zur Integration von Kunst in den öffentlichen Raum entwickelt:

"In dem grauen Funktionalismus der Gebäude und Straßen fehlen das Überflüssige und das Spielerische, Eigenschaften also, welche die Kunst zu liefern vermag. Unsere gegenwärtigen Städte sind so gut wie ohne Musik und Farbe, ohne künstlerische Strukturen und andere Ereignisse der urbanen Ästhetik." <sup>10</sup>

Aus Haltungen dieser Art profilierten sich konkrete Vorstellungen von einer öffentlichen "Kunst von unten", im Gegensatz zu einer von der und für die Führungsschicht bestimmten Sockelkunst. Diese Entwicklung wurde nicht nur als notwendig, sondern auch als naheliegend und geradezu gerecht angesehen, da Kunst in unserer Zeit zum größten Teil aus öffentlichen Geldern und nicht mehr, wie im letzten Jahrhundert, von privaten Mäzenen finanziert wird. So gesehen spiegelt die Forderung nach Kunst im öffentlichen Raum eine allgemeine Tendenz zur Demokratisierung des Vorhandenen wieder.

<sup>10</sup>Eisfeld, D.: *Stadt*, 1975, S.13

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Bürger, P.: Avantgarde, 1974, S.68

Die Relevanz von Kunst im öffentlichen Raum kann recht anschaulich in drei Aspekten gefaßt werden:

- "a) [...] Der elitäre Charakter von Kunst liegt weniger in ihren Äußerungsformen, sondern vielmehr in ihrer Präsentationsweise. Deshalb ist der öffentliche Raum als Ausstellungsort den traditionellen Galerie- und Museumsräumen vorzuziehen; denn erst der öffentliche Raum ermöglicht die öffentliche Aneignung von Kunst.
- b) [...] Kunst ist ein mögliches Instrument konkreter Umweltgestaltung im Sinne einer Ästhetisierung des gebauten menschlichen Lebensraumes. Die optischen Defizite der gebauten Umwelt können durch Kunst behoben werden; darüberhinaus setzt das Formaltypische des Einzelkunstwerkes im städtischen Raum Akzente und schafft damit Identifikations- und Orientierungswerte für die Bewohner.
- c) [...] Der prozessuale Aspekt des Kunstwerkes in Form seiner öffentlich-handwerklichen Herstellung durch den Künstler wie in Form seiner Entwicklung durch die Bürger selbst unter Moderation des Künstlers provoziert Kommunikation in der Öffentlichkeit. Diese Auseinandersetzung hat die Überprüfung von Urteilen der einzelnen Beteiligten zur Folge und wirkt darüber hinaus positiv bestimmend auf die Atmosphäre des urbanen Raumes hin."<sup>11</sup>

Diese Betrachtung erscheint sehr einleuchtend und weitreichend. Sämtliche Ansätze der 70er Jahre weisen jedoch in Bezug auf eine künstlerische Gestaltung der Lautsphäre des urbanen Raumes kaum ernstzunehmende Überlegungen auf. Ein Vorschlag, der vor 20 Jahren verfaßt wurde, lautet folgendermaßen:

"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."<sup>12</sup>

Solche Vorschläge sind auf Dauer nicht praktikabel. Musik im herkömmlichen Sinn besitzt einen zu hohen emotionalen Gehalt, die Geschmäcker sind zu unterschiedlich. Was dem einen gefällt, langweilt den anderen und bringt den dritten in Rage. Und genau in dieser Idee findet sich ja eine ausgeprägte Tendenz zur Institutionalisierung, indem einerseits auf fertige, "bewährte" musikalische Muster zurückgegriffen wird und andererseits gleich ganze Straßenzüge beschallt werden sollen, was einer kulturellen Gleichschaltung der Bewohner und Nutzer nahekommt.

Hier wird auch anschaulich, inwiefern die Musik, speziell in Europa, in der Entwicklung der Künste ein Stiefkind darstellt und immer hinter den anderen Genres herhinkt. Doch bereits gegen Ende der 60er Jahre entwickelte R. Murray Schafer in

<sup>12</sup>Eisfeld, D.: *Stadt*, 1975, S.157

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>Weisser, M.: *Kunst*, 1976, S.37

Kanada seine Idee eines Akustikdesign für den menschlichen Lebensraum, das alle relevanten Aspekte in Betracht zu ziehen habe. Schafer schlägt nicht vor, Musik in der Art von Muzak in die Strassen einzuspielen. Er sieht stattdessen deutlich die Notwendigkeit, zum Zweck der Verbesserung unserer akustischen Umwelt zuerst ausgiebige interdisziplinäre Forschungen durchzuführen.

"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."13

Auch Max Neuhaus hegt ernsthafte Zweifel an der Idee, Musik in den öffentlichen Raum zu transportieren, aber hauptsächlich deswegen, weil herkömmliche Musik dort nicht funktioniert, da sie ursprünglich für einen intimeren Rahmen konzipiert wurde.

"Rather than trying to fit these forms into situations where they have basic conflicts, it seems a more positive direction to look at the unique acoustic and use the characteristics of these spaces, use them and make new kinds of music that work there." <sup>14</sup>

Eine Klangkunst für den öffentlichen Raum muß ihre Bildungsregeln an ihrem Bestimmungsort suchen. Dies ist der Alltag, der ihr sowohl Offenheit für die Bedürfnisse der ihn prägenden Menschen, als auch Distanz von seinen eingefahrenen Gleisen abfordert.

"Die Klangarchitektur hat ihren Ursprung im alltäglichen Raum, in der alltäglichen Zeit, im Alltagsleben. Bevor sie die Kunst erreicht, durchquert sie das Lärmchaos." <sup>15</sup>

Der Alltag in Form des öffentlichen Raumes konstituiert sich primär in Form von Architektur. Architektur mit ihren sozialen Funktionen ist daher einerseits der Rahmen für eine Musik im öffentlichen Raum, andererseits aber auch das wichtigste Maß, an dem sie sich orientieren muß.

# D Gewöhnung und Gebrauch

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Schafer, R.M.: *Klang*, 1988, S. 9

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Max Neuhaus (undatiert); zitiert nach: Rockwell, J.: American, 1983, S.150

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>Dandrel, L.: Klangarchitektur, 1994, S.173

Als Gemeinsamkeit und zentraler Antrieb der künstlerischen Avantgarden dieses Jahrhunderts wird hier, wie bereits dargestellt, die Idee der Verbindung von Kunst und alltäglichem Leben verstanden. Immer wieder prägten Angriffe gegen die isolierte Position des Kunst- und Musikbetriebs die Haltung der Avantgarde und münden in der Forderung nach der Einheit von Kunst und Leben. Denn die Trennung dieser beiden Bereiche wirkt sich unmittelbar auf das Leben eines jeden einzelnen aus.

"Da die Kunst von der Lebenspraxis abgehoben ist, können in sie all jene Bedürfnisse Eingang finden, deren Befriedigung im alltäglichen Dasein aufgrund des alle Lebensbereiche durchdringenden Konkurrenzprinzips unmöglich ist. Werte wie Menschlichkeit, Freude, Wahrheit, Solidarität werden gleichsam aus dem wirklichen Leben abgedrängt und bewahrt in der Kunst."<sup>16</sup>

Aus der Trennung resultiert also ein Qualitätsverlust für das alltägliche Leben jedes Einzelnen und letztlich können auch negative allgemeingesellschaftliche und politische Entwicklungen teilweise als Resultat der aus dieser Situation entstehenden Frustrationsmomente erklärt werden.

Kunst bietet nach Adorno die Möglichkeit, im Erlernen eines aktiven Mitvollzuges der Verhältnisse eines Kunstwerkes, auch eine verantwortliche politische Praxis zu üben. 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." 17

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.

Bei einer Kunstform, die diesen Anforderungen gerecht wird, kann von Gebrauchskunst gesprochen werden. Unter Gebrauch von Kunst oder Musik soll hier das

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup>Bürger, P.: Avantgarde, 1974, S.67-68

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup>Benjamin, W.: Reproduzierbarkeit, 1977, S.41

verstanden werden, was nicht auf das Freilegen einer abstrakten Struktur im Kunstwerk hinarbeitet, sondern sich daran orientiert, was der Nutzer letztendlich mit der Kunst anstellt, wie es in der Benutzung wahrgenommen und aneignend in das Lebensbild des Einzelnen integriert wird. *Gebrauch* findet dort statt, wo ein Mensch unter Orientierung an den eigenen Bedürfnissen sich das Wesen eines Gegenstandes oder geistige Zusammenhänge in selbstbestimmter Interaktion aneignet.

"Kunst heute besitzt ihr Zentrum in der Rezeption. Wie sie wahrgenommen, vereinnahmt und erlebt wird, macht ihre Bedeutung aus. Künstler und Betrachter sind gleichwertige Partner. Was wir gegenwärtig erleben, ist die Emanzipation des Betrachters. [...] Eine neue Kunst, die den Zeitenbruch, an dem wir stehen, ernst nimmt, kann sich nur im Dialog entwickeln: zwischen Kunst und Alltag, Kunst und Wissenschaft, Kunst und Politik, Kunst und Medien."<sup>18</sup>

In Analogie dazu findet *Gebrauch von Kunst* dort statt, wo ein Mensch unter Orientierung an den eigenen Bedürfnissen und Fragen in Bezug auf seinen Alltag, auf Wissenschaft, Politik und Medien sich einen künstlerischen Gegenstand bzw. dessen geistige Zusammenhänge in selbstbestimmter Interaktion aneignet.

Fourt W.M. Outhodoxion 10

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup>Faust, W.M.: *Orthodoxien*, 1993, S.161

### Kapitel III

## Der variable Raum: Wahrnehmung und ihre Modifikation

#### A Hören, Sehen, Fühlen

Die Klanginstallation ist eine Kunstform, die als Zusammenspiel von Klang, Raum und bildnerisch-gestalterischen Elementen rezipiert wird. Klang wird meist nur gehört, selten gespürt. Bildnerische Elemente werden gesehen, manchmal gefühlt. Diese beiden Wahrnehmungen erfolgen also vorwiegend unimodal, auf eine Wahrnehmungsart konzentriert. Raum aber wird sowohl gesehen als auch gehört *und* gefühlt<sup>1</sup>.

Dies hängt damit zusammen, daß Raumwahrnehmung üblicherweise funktional ist: Sie liefert Informationen, die der Orientierung dienen, und kann auch als kategorial² bezeichnet werden, denn sobald die benötigte Information gesammelt und eingeordnet ist, wendet sich der Wahrnehmende anderen Aspekten zu. Um die notwendige Orientierung zu erhalten, ergänzen sich die Sinnesbereiche mit dem Ziel, maximalen Aufschluß über den jeweiligen Raum zu geben: Die visuelle Information besitzt den Vorteil, noch über sehr weit entfernte Objekte oder Zustände und über quantitative Verhältnisse zwischen ihnen unterrichten zu können. Die auditive Information dringt auch hinter Mauern oder aus dunklen Ecken hervor und informiert über bestimmte Aktivitäten und Charakteristika des Raumes, die visuell nicht hervortreten. Die taktile Information gibt Aufschluß über Temperatur, Materialbeschaffenheiten und die Eigenbewegung des Rezipienten³.

Damit repräsentieren die verschiedenen Sinne sozusagen unterschiedliche Grade der Nähe zu Objekten und zu deren Verhältnissen zueinander. Es ist, als ob der Mikroskopist das Okular wechselt, um entweder mehr ins Detail zu gehen oder einen größeren Überblick zu erlangen. Die Sinne geben die Dinge also in ihren unterschiedlichen Aspekten *und* in unterschiedlichen Maßstäben wieder. Hierbei bilden sie aber kein festes System, denn während beispielsweise tags das Auge weiter reicht als das Ohr, ist es nachts eher umgekehrt. Und genauso kann die Rauheit eines Materials, je nach Situation, gespürt, gesehen oder gehört werden.

Will man die Rezeption der Klanginstallation untersuchen, muß sich der Blick primär auf die Gesamtwahrnehmung des Raumes richten. Weniger einzelne, spezifische Sinneseindrücke als der komplexe Gesamteindruck bestimmen in diesem Genre das Ergebnis der Kunstrezeption. Weder wird hier das Ohr übermäßig gefordert, komplexe Tonverläufe oder parallele Melodieführungen analysieren zu können, noch muß das Auge

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Riechen und Schmecken sind in diesem Zusammenhang von geringer Relevanz und sollen vernachlässigt werden.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Vgl. Behne, K.-E.: Hörgewohnheiten, 1994, S.237 ff.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Vgl. Motte-Haber, H. de la: *dreieckige Musik*, 1991, S.2

vielschichtige oder schnell kontrastierende Muster erkennen. Vielmehr stellt sich die Frage, was die Charakteristika ganz normaler Alltagswahrnehmung sind, wie sich in der menschlichen Informationsverarbeitung die verschiedenen Sinne ergänzen oder vermischen, und wie eine Wahrnehmung in der Interaktion aussieht, wie sie für die Klanginstallation typisch ist.

An zweiter Stelle ist es aber aufschlußreich, Phänomene des auditiven Systems zu erfassen, denn vielfach orientieren sich Künstler bei klanglich-kompositorischen Aspekten an diesbezüglichen Erkenntnissen aus der Psychoakustik. Und nicht nur als Anregung können diese Kenntnisse dienen, häufig sind sie auch notwendiges Handwerkszeug. Um beispielsweise für eine Installation im öffentlichen Raum eine präsente, aber nicht störende klangliche Gestaltung zu erreichen, müssen sowohl Kriterien physikalischer Raumakustik als auch der auditiven Wahrnehmung beachtet werden.

Spezielle Phänomene der visuellen und der taktilen Wahrnehmung, die nicht das Zusammenspiel mit anderen Sinnen betreffen, spielen in dieser Kunstform dagegen kaum eine Rolle. Wenn Räume bildnerisch gestaltet werden, so geschieht dies meist auf konventionelle, allemal keine komplexen visuellen und taktilen Wahrnehmungsvorgänge betreffende Art. Neben psychoakustischen Besonderheiten, die bei der künstlerischen Gestaltung eine Rolle spielen, soll es daher in diesem Teil der Arbeit hauptsächlich um die Wahrnehmung in ihrer Gesamtheit gehen.

Unser Wahrnehmungssystem könnte in Anlehnung an die Gestaltpsychologie<sup>4</sup> vielleicht recht anschaulich als ein Sensorium mit nachgeschaltetem Interpretator beschrieben werden. Ein Ereignis, das aus der Umwelt zu unseren Sinnen vordringt, wie beispielsweise Wind, geht nicht als solches in unsere Wahrnehmung ein, sondern als ein bestimmtes Muster von Reizen. So weisen die verstärkte Auskühlung und wechselnde Druckempfindungen auf der Haut als primäre Reize auf das Phänomen Wind hin, als sekundäre dagegen optische oder akustische Informationen wie das Neigen der Bäume und das Rauschen der Blätter. Das Erkennen und das Wissen um die Zusammenghörigkeit der genannten Reize geschieht aufgrund von Lernerfahrung: Verschiedene Informationen werden vom Gehirn gruppiert und als Wind gedeutet. Das Konzept Wind existiert in unserer peripheren Sinneswahrnehmung nicht, sondern nur komplexe Muster von Reizen, die von verschiedenen Aspekten des Gesamtphänomens Wind ausgelöst werden.

Genauso nehmen wir Töne und Geräusche nicht als das tatsächlich vorliegende physikalische Phänomen der periodischen Luftdruckschwankung wahr. Was wir "hören" ist das Resultat eines basalen Prozesses der Frequenz- und Lautstärkeanalyse und, auf einer höheren, teilweise kognitiven Ebene, eines Auswahl- und Gruppierungsprozesses.

-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Vgl. Gardner, H.: *Denken*, 1989, S.124-128, S.140

Zum einen existieren also physiologische Grenzen des Ohres und der Verarbeitungskapazität des dazugehörigen Teils des Nervensystems bzw. des Gehirns. Diese Hörgrenzen gehen zwangsläufig in jede auditive Wahrnehmung ein.

Zum anderen muß auf zerebraler Ebene eine Vereinfachung der Information durch die bereits erwähnten Auswahl- und Gruppierungsprozesse durchgeführt werden. Erst nachdem die so separierten Informationsgruppen als Gestalten oder Sinneinheiten erkannt und zueinander in Relation gesetzt worden sind, kann Sinnfindung erfolgen.

Die Psychoakustik beschäftigt sich vorrangig mit den basalen Prozessen der auditiven Vorverabeitung ankommender akustischer Reize. Für die Klanginstallation sind verschiedene psychoakustische Phänomene relevant.

So paßt sich das Ohr in seiner Empfindlichkeit an die Stärke des jeweils eintreffenden Schallsignals an, wodurch es befähigt ist, einen enormen Dynamikbereich zu erfassen. Diese Eigenschaft ist auch für den Effekt der Verdeckung oder Maskierung verantwortlich, nach der ein lauteres Signal ein leiseres in Abhängigkeit von der Tonhöhe beider Signale verdeckt. Die stärkste Verdeckung tritt bei Frequenzidentität auf; je weiter die Frequenzen voneinander entfernt sind, desto lauter muß der Maskierer sein, um das leisere Signal unhörbar werden zu lassen. Außerdem werden hohe Töne leichter verdeckt als tiefe<sup>5</sup>.

Die Lokalisierung von Schallquellen durch das auditive System wird von Winkelortung und Distanzwahrnehmung ermöglicht. Beide Vorgänge sind erlernt und von mehreren Einflüssen abhängig: Die Winkelortung basiert in der Horizontalebene auf der Analyse der Unterschiedlichkeit der Schallsignale, die an den beiden Ohren eintreffen. Je nach Frequenz erfolgt die Analyse entweder stärker über von unterschiedlichen Abschattungen des Kopfes bedingten Verschiedenheiten der Klangfarben, oder durch interaurale Zeitdifferenzen. Die beste räumliche Auflösung ist in Blickrichtung möglich und liegt bei ±1°. Die schlechteste Auflösung ist oberhalb des Kopfes in der Medianebene<sup>6</sup> mit Werten von etwa 30° und darüber feststellbar. In dieser Richtung geschieht die Ortung ausschließlich aufgrund von Klangfarbenveränderungen, nicht aber über Differenzen an beiden Ohren. da beide das identische Signal erreicht. Die Tonhöhenzusammensetzung eines Klanges beeinflußt generell seine Ortbarkeit durch das menschliche Ohr: Die besten Ergebnisse werden im mittleren Frequenzbereich erzielt, Tiefbässe sind überhaupt nicht lokalisierbar.<sup>7</sup> Die Distanzwahrnehmung ist noch stärker von erlernten Mustern abhängig. Sie kann hauptsächlich aus Veränderungen der Klangfarben geschlossen werden, die durch die frequenzabhängigen

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Vgl. Dickreiter, M.: *Tonstudiotechnik*, 1987, Bd.1, S.113 f.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>Die Medianebene ist der Kreis, der sich von der Blickrichtung über den Kopf in den Nacken und wieder nach vorne erstreckt.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Vgl. Dickreiter, M.: *Tonstudiotechnik*, 1987, Bd.1, S.117 ff.

Abstrahlcharakteristika der Schallquellen und die frequenzabhängige Luftdämpfung der Schallsignale auftreten. In Räumen ist außerdem das Verhältnis von Direktschall und Hallanteil ein Indikator für die Entfernung der Schallquelle: Je näher die Schallquelle, desto geringer der Hallanteil am Gesamtsignal.

Diesen Prozessen liegt aber bereits ein anderer Vorgang zugrunde: die Gestaltbildung, also die Zusammenfassung einer bestimmten Gruppe von Frequenzen aus einem größeren Spektrum, zur Wahrnehmung beispielsweise eines Instrumentalklanges. Dieser Vorgang basiert zum einen auf dem erlernten Verhalten, Zusammenhänge zwischen den Teiltönen zu bilden, und orientiert sich an der harmonischen Reihe. Dieses Verhalten ist so fest verankert, daß sogar die Grundfrequenz eines Klanges fehlen kann und sie trotzdem als vorhanden, als virtual pitch wahrgenommen wird, da eine solche Teiltonkombination in der Natur höchst selten ohne den Grundton auftaucht. Zum anderen basiert die Gestaltbildung auf der Wiedererkennung früher gehörter, ursprünglich als einem bestimmten Objekt zugehörig kennengelernter Klangfarben<sup>8</sup>. Gestaltbildung geschieht aber auch in zeitlicher Hinsicht, als sogenanntes pitch streaming. So werden mehrere simultan gespielte Melodien, besonders wenn sie sich in kleinen Tonschritten bewegen, als einzelne, gegeneinander abgegrenzte Gestalten oder Linien wahrgenommen<sup>9</sup>. Grundsätzlich unterstützt eine räumliche Trennung der einzelnen Schallquellen diese beiden Prozesse der Gestaltbildung. Der Cocktailparty-Effekt oder auch das Heraushören eines einzelnen Instrumentes aus einem Ensemble sind Resultate der Gestaltbildungsfähigkeit des auditiven Systems.

Wird das Wahrnehmungssystem aber mit Reizmustern konfrontiert, welchen keine Erfahrungen zugrunde liegen, treten zum Teil unlogische, irreale Wahrnehmungen auf. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte Im-Kopf-Lokalisation, die bei der Kopfhörerwiedergabe stereophoner Signale auftritt, die mit bestimmten Aufnahmetechniken hergestellt wurden: Obwohl es der logischen Überlegung widerspricht, nimmt der Hörer die Schallquelle in diesem Fall als in seinem Kopf befindlich wahr<sup>10</sup>.

Durch all diese Beispiele entsteht der etwas diffuse Eindruck, daß die für die Orientierung im Hörraum<sup>11</sup> benötigten Informationen über ein Schallsignal - also über seinen Ursprungsort, über die Beschaffenheit seines Erzeugers etc. - dem Signal nicht unmittelbar eingeschrieben sind, sondern durch eine komplexe Auswertung verschiedenster Teilinformationen des eingehenden Reizes dem auditiven Signal entnommen werden müssen. Hören ist ein aktiver, deutender Vorgang.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup>Vgl. Dickreiter, M.: Tonstudiotechnik, 1987, Bd.1, S.136 ff.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Vgl. Acoustical Society of America (Hg.): Demonstrations, 1987, S.48

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>Vgl. Dickreiter, M.: Tonstudiotechnik, 1987, Bd.1, S.123 f.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>Vgl. Motte-Haber, H. de la: dreieckige Musik, 1991, S.2 ff.

Die visuelle Wahrnehmung durch das Auge ist im Gegensatz zur auditiven durch das Ohr keine Analyse des Signals dar, sondern eine Abbildung. Der dreidimensionalen Raumwahrnehmung sowie der Gestaltbildung - und zwar sowohl in Form momenthafter Objekterkennung als auch der Konstruktion zeitlicher Zusammenhänge - liegen jedoch zu einem großen Teil erlernte, analytische Prozesse zugrunde. Zwar legen Untersuchungen nahe, daß die Wahrnehmung von dreidimensionalem Raum im Nervensystem als eine Art Grundmuster angelegt ist<sup>12</sup>, verschiedenste komplexe Phänomene, wie beispielsweise die Größen- und Entfernungseinschätzung von Objekten, sind jedoch nachweisbar erfahrungsbedingt<sup>13</sup>.

Die taktile Wahrnehmung wiederum vermittelt neben Materialaspekten wie der Oberflächenbeschaffenheit eines Objektes auch Eindrücke aus dem eigenen Körper des Rezipienten, beispielsweise ob er gerade läuft, sitzt oder sonst etwas tut. Solche Aktivität wird nicht nur ausgeführt, sondern auch empfunden. So wie der Mensch bei geschlossenen Augen fühlt, in welcher Stellung sich sein Arm gerade befindet, vermittelt eine Position oder Bewegung eine spezifische Selbstwahrnehmung. Dies ist im Zusammenhang mit der Klanginstallation besonders wichtig, weil die freie Bewegung der Besucher hier maßgeblicher Bestandteil des Rezeptionsvorgangs ist.

Daß taktile Aspekte für die Raumwahrnehmung relevant sind, zeigen Untersuchungen, die nachweisen konnten, daß die Eigenaktivität des Wahrnehmenden die Intensität seiner Eindrücke steigert. Die Devise "Je größer die Involvierung, desto stärker die Wahrnehmung" ist zwar ein pädagogischer Gemeinplatz, daß diese Tatsache aber bereits auf einer niedrigen Wahrnehmungsstufe wirksam wird, ist im Zusammenhang mit der Klanginstallation von besonderer Bedeutung. So ergaben Untersuchungen<sup>14</sup>, daß Testpersonen ihre Motorik an veränderte visuelle Umweltreize erheblich besser gewöhnten, wenn sie nicht mit Hilfe eines Rollstuhles durch sie hindurch bewegt wurden, sondern sich in ihr selbständig, also mit der Rückmeldung der eigenen mototrischen Sensorik bewegten.

Das Zusammenspiel der Sinne ist komplex. Einerseits sind Wahrnehmungen verschiedener Sinne generell inkommensurabel: Ab von erlernten Assoziationen (eine Erdbeere ist rund, rot, aromatisch, süß-sauer und knuspert beim Kauen) und der umstrittenen Disziplin der Synästhesie kann man sich kaum vorstellen, wie ein Geschmack klingt oder aussieht, wie ein Ton sich anfühlt oder riecht.

Andererseits gibt es sowohl Ähnlichkeiten im Reaktionsschema als auch gegenseitige Beeinflussungen zwischen den Sinnen. So wird ein lauterer Ton höher empfunden, als

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Vgl. Krech, D./Crutchfield, R.S.: Psychology, 1965, S.138-140

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Vgl. Krech, D./Crutchfield, R.S.: *Psychology*, 1965, S.143

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Vgl. Goldstein, E.B.: *Perception*, 1989, S.330-331

ein leiserer gleicher Frequenz, während entsprechend eine hellere Fläche größer empfunden wird als eine dunklere gleicher Ausdehnung. Dagegen kann die Konzentration auf einen visuellen Reiz einen akustischen soweit unterdrücken, daß letzterer das Hirn nicht mehr oder nur stark gedämpft erreicht<sup>15</sup>. Andere Experimente<sup>16</sup> zeigen, daß bei scheinbar widersprüchlichen Auskünften durch das Ohr und das Auge der Vorzug dem visuellen Reiz gegeben wird. Das Auge gilt dem Menschen als verläßlichere Informationsquelle.

Betrachtet man den Wahrnehmungsapparat in seiner Gesamtheit, so fällt besonders auf, daß alle Sinnesorgane verstärkt auf variierte Stimulans und auf Kontraste reagieren. Unveränderliche und kontrastlose Reize, wie beispielsweise eine gleichmäßig beleuchtete Fläche, können mitunter nicht identifiziert werden, d.h. sie ergeben keine Gestalt und damit keinen Sinn für den Menschen<sup>17</sup>. Im erwähnten Beispiel kann keine Einschätzung der Entfernung des Objektes eintreten, da überhaupt kein Objekt ausgemacht werden kann. Der Mensch bleibt in diesem Fall orientierungslos.

Einer ähnlichen Situation begegnet man auf taktiler Ebene. Das weiter oben genannte Beispiel, daß bei geschlossenen Augen die eigene Körperposition wahrgenommen wird, ist nämlich nur insofern richtig, als daß diese Wahrnehmung nur durch Veränderung (also Bewegung, Schmerz oder Temperaturänderung) stattfindet. Nach dem Aufwachen etwa weiß man oft nicht, wie man liegt, bis man sich bewegt. Erst über die Bewegung erhält das Sensorium Information über die Positionen der einzelnen Glieder, nur die Veränderung wird vom Nervensystem registriert.

Dies gilt aber nicht nur für die Funktion der einzelnen Sinne, sondern erstreckt für das gesamte Nervensystem: Werden die auf einen Menschen einströmenden Reize (Licht, Schall, Haptik etc.) über einen gewissen Zeitraum erheblich verringert, so treten ernsthafte Funktionsstörungen in der Wahrnehmung auf. Reaktionen von Unwohlsein über Nervosität bis hin zu Halluzinationen stellen sich ein. "Varied stimulation is necessary for the normal working of the human brain." Veränderung und Kontrast sind also zentrale Kategorien.

Diesem ureigenen Bedürfnis nach Veränderung setzt der menschliche Organismus aber andererseits das Bestreben entgegen, dauerhafte Werte auszumachen. Auch hier lassen sich Beispiele in der Wahrnehmung aufzeigen. So das Konstanzphänomen, das den Menschen unter anderem dazu befähigt, einen in zehn Meter Entfernung befindlichen Menschen als genauso groß zu erkennen, wie einen näher stehenden, obwohl das eine Bild auf der Netzhaut viel kleiner ist als das andere. Auch das Wiedererkennen eines

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>Vgl. Krech, D./Crutchfield, R.S.: Psychology, 1965, S.172

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup>Vgl. Krech, D./Crutchfield, R.S.: Psychology, 1965, S.133

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup>Vgl. Krech, D./Crutchfield, R.S.: *Psychology*, 1965, S.85

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup>Vgl. Krech, D./Crutchfield, R.S.: *Psychology*, 1965, S.8

Sonaten-Themas in einer transponierten, verkürzten Variante fällt unter diesen Gesichtspunkt, wenn auch auf einer höheren Wahrnehmungsebene.

Betrachtet man diesen Dualismus, die einander widerstrebenden Bedürfnisse nach Kontrast und Konstanz, die beide der Wahrnehmung elementar eingeschrieben sind, so fällt einem die Verbindung zum Dualismus im menschlichen Handeln auf, wie er im vorigen Kapitel mit dem Alltäglichen und dem Charismatischen charakterisiert wurde. Und diese Verbindung zum Handeln wird klarer, wenn der Beobachter seiner selbst bei der Betrachtung dieser Beispiele zu dem Schluß kommt, daß das, was hier schon mehrmals als Sinnfindung bezeichnet wurde, eher einen aktiven Vorgang der Sinngebung oder Sinnkonstruktion darstellt.

"Die phänomenalen Relationen, die gebildet werden, zielen auf Sinnkonstruktion. Sie repräsentieren nicht die physikalisch meßbaren Reizgegebenheiten. Die Realität wird nicht so wahrgenommen, wie sie ist, sondern so, wie sie sinnvoll erscheint." <sup>19</sup>

Die Gründe dafür sind wohl in der Unmöglichkeit einer Distanz zwischen Mensch und Außenwelt zu suchen.

"Denn das epistemologische Tableau ist, anders als Kant dies gesehen hat, kein Feld, es ist auch kein Tisch, kein Tableau, über das ein Gelehrter versenkt sitzt (wie ein Schachspieler über seinem Brett), es ist vielmehr ein Raum, in dem man sich bewegt, ein Raum dazu, der nicht der Muße und der philosophischen Kontemplation dient, sondern in dem gearbeitet wird: eine Werkstatt also, in der das Denken, indem es sich denkt, sich selbst schon - nach einem bestimmten Bild - modelliert." <sup>20</sup>

Die hier formulierte Sicht prägt die Arbeit von zeitgenössischen Künstlern sehr weitgehend. Das wahrnehmende Subjekt wird nicht als Zielpunkt einer inhaltlich eindeutig bestimmbaren Nachricht gesehen. Denn weder ist der Künstler in der Lage, Eindeutigkeit hervorzubringen, noch kann vom Rezipienten eine vorhersehbare Interpretation erwartet werden. Gerade das von Martin Burckhardt verwendete Bild der *Werkstatt* beschreibt die Situation, wie sie sich in der Klanginstallation ereignet, sehr treffend: Im Umgang mit Manifestationen von Objekten und Ideen, mit den eigenen Wahrnehmungen und mit der Antizipation fremder Wahrnehmungen konstruieren Künstler und Rezipient gleichberechtigte, aber individuelle Bilder des Erlebten.

# **B** Das Konzept des Sehens

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup>Motte-Haber, H. de la: Täuschungen, 1994, S.93

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>Burckhardt, M.: Metamorphosen, 1994, S.16

Diese nur ungenau bestimmbare Realität erscheint in unserer Gesellschaft hauptsächlich im Sehen, wie es der Begriff "erscheinen" ja auch schon andeutet. Wissenschaft und Philosophie der westlichen Welt sind visuell dominiert. Das war nicht immer so. Die Gesellschaft der Urväter westlichen Denkens, der Griechen, war anfänglich noch vom Hören bestimmt. Die Wende zur Vorherrschaft des Sehens vollzog sich nach Wolfgang Welsch erst im vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung.

"So erklärte Heraklit [...] daß die Augen 'genauere Zeugen' seien 'als die Ohren'. [...] Bei Platon hat sich das visuelle Modell dann vollständig durchgesetzt. Die Grundbestimmungen des Seins hießen nun 'Ideen', werden also bis ins Wort hinein als Gegenstände des Sehens bestimmt. Zum höchsten Vollzug des Menschen wird die Theorie, die Schau dieser Ideen; [...] Der Weg ist somit von Anfang bis Ende visuell bestimmt."<sup>21</sup>

Der Begriff vom Primat des visuellen Sinnes sagt aber nicht aus, daß die anderen Sinne nicht mehr oder auch nur bedeutend weniger benutzt würden.

"Man meint vielmehr, daß die Typik des Sehens noch unserem Erkennen, unseren Verhaltensformen, unserer ganzen technisch-wissenschaftlichen Zivilisation eingeschrieben war. Diese sei beispielsweise grundsätzlich feststellend gewesen - wie das Sehen es eben ist."<sup>22</sup>

Daß dem Sehen gegenüber dem Hören der Vorzug gegeben wurde, hängt mit den jeweiligen Funktionen der beiden Sinne zusammen. Jedes Wahrnehmungsorgan birgt seine charakteristischen Möglichkeiten und prägt den Wahrnehmungsvorgang daher mit spezifischen Eigenschaften:

- Sehen kann als räumlich-dauerhaft und daher objektivierbar und wissenschaftlich beschrieben werden. Es ist die Grundlage abstrakten Denkens. Zudem stellt es einen Fernsinn dar und verkörpert damit Abgrenzung und Stärkung der Individualität. Denn der Sehende muß sich weder äußern noch deutlich erkennbar einer Informationsquelle öffnen, um zu sehen; er kann auf Distanz bleiben. Damit steht der visuelle Sinn heute auch für Konkurrenz und Unpersönlichkeit.
- Hören dagegen ist zeitlich-vergänglich und daher in stärkerem Maße subjektiv. Aufgrund dieser Subjektivität steht es sowohl dem Glauben und dem Metaphysischen als auch der Tradition nahe. Aufgrund der größeren Nähe und der Notwendigkeit des Sich-Öffnens und Einlassens, die zur Kommunikation mit den Ohren notwendig ist, ist Hören ein Sinn des sozialen Zusammenhaltes und der Vertrautheit. Es schafft einerseits Bezug und Gruppenbewußtsein, birgt aber andererseits die Gefahr der Hörigkeit: Der Hörende ist leichter auf ideologische Irrwege zu bringen.<sup>23</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>Welsch, W.: Kultur des Hörens, 1993, S.91

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>Welsch, W.: Kultur des Hörens, 1993, S.89

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup>Vgl. Welsch, W.: Kultur des Hörens, 1993, S.97 ff.

Die Unterschiedlichkeit der Wahrnehmungseigenschaften der Sinne hat demnach auch Konsequenzen für das Zusammenleben in sozialen Systemen. Indem in einer Kunstform wie der Klanginstallation Schwerpunkte auf eine bestimmte Art der Wahrnehmung gelegt werden, äußert ein Künstler bereits eine gesellschaftspolitische Position.

Die Sehdominanz zeigt sich auch da, wo sie nichts zu suchen zu haben scheint: im Hören von Musik, sogar noch mit geschlossenen Augen. Gemeint ist die Formwahrnehmung.

"Zwei Aspekte sind dabei entscheidend: Zum einen muß der Hörer vom momentanen Zeitpunkt der Aufführung abstrahieren und nur den von der externen Situation unabhängigen, wiederholbaren Teil der Komposition betrachten. Zum anderen ist es notwendig, zeitlich voneinander getrennte Ereignisse aufeinander zu beziehen. Dies bedeutet, eine räumliche, eventuell sogar eine visuelle Vorstellung der Ereignisse als Objekte zu haben. Musik wird zu Form in dem Ausmaß, in dem sie auch räumlich und nicht nur zeitlich wahrgenommen wird."<sup>24</sup>

Das bedeutet, daß der visuelle, äußere Raum dem Hörer als Muster für die Wahrnehmung musikalischer Form dient. Komponist, Interpret und Rezipient gehen im Prozeß des Verstehens von Musik von räumlich-gegenständlichen Vorstellungen aus. Musik - ein Produkt diffuser menschlicher Innerlichkeit - wird begreiflich, indem sie im Raum objektiviert wird. In dieser Form, also im räumlichen Abbild ihres zeitlichen Geschehens, kann das komplexe Objekt *Musik* in viele Unterobjekte und deren Relationen zueinander zerlegt und abstrakt faßbar werden. So wird sie für den Menschen objektiv beurteilbar und kategorisierbar.

Mit ihrer Transformation in den geometrischen Raum gewinnt die flüchtige, nicht faßbare Zeit - wahrgenommen als Bewegung oder Veränderung im Raum - das Maximum an Abstrahierbarkeit. Dieses Abstraktionspotential bewegte den Menschen dazu, den geometrischen Raum die anderen Arten der Raumanschauung - auditiv, visuell, haptisch - überformen zu lassen<sup>25</sup>.

Albert Wellek beschrieb 1934 in Anlehnung an Ernst Kurths *Musikpsychologie* den *Tonraum* als dreidimensional, hatte dabei jedoch einige Mühe, denn es war deutlich, daß es mit der Bezeichnung von Tonhöhe, Zeit und Klangfarbe als je eine Dimension nicht getan war. Dennoch drängte sich ihm das visuelle Raummodell auf:

"[...] ein unfestes, undeutliches Gefüge oder Ordnungsschema von drei Dimensionen, deren 1. mehrdeutig und nicht linear ist (nicht Strecke, sondern verschiefter Kegel), deren 2.

-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>Elgeti, S.: *Hölszky*, 1994, S.5

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup>Vgl. Motte-Haber, H. de la: Klang, 1993, S.9 ff.

einrichtlich, nicht umkehrbar (weil zeitbedingt), deren 3. strittig und jedenfalls besonders wenig im Erlebnisraum ausgeprägt ist; "26"

Das, was er *Musikraum* nannte, ließ sich dagegen schon nicht mehr mit diesem Schema fassen. Er charakterisierte ihn als "[...] ein nur der Musik eigentümlicher 'reiner' Gefühlsraum, der sich von den vorhergehenden (Tonraum, aber auch Gehörraum) speist, wesentlich aber im Gefühlsausdruck der Musik als solchen [...] gegründet ist."<sup>27</sup>

Als Ausdruck einer veränderten Weltsicht seit Wellek sieht Klaus-Ernst Behne<sup>28</sup> den Tonraum als ein komplexeres Gebilde, das in drei Dimensionen nicht dargestellt werden kann. Allein schon die Tonhöhe hat - nach Géza Révész - zumindest zwei Dimensionen, da in ihr das Ähnlichkeitsprinzip der Tonhelligkeit (tatsächliche Tonhöhe) mit dem der Oktavidentität zusammenwirkt. Daneben wirken die Zeit, die Dynamik (als räumliche Tiefendimension), die Klangfarbe, die Prägnanz und die Harmonik in für jeden Menschen individueller Weise zusammen bzw. durcheinander. Als Verständnis und Orientierung förderndes Hilfskonstrukt wird in der Musikrezeption jedoch immer wieder, wenn auch nicht immer, der geometrische Raum herangezogen.

In die Rezeption der Klanginstallation spielt dieser Aspekt hinein, denn das Hören klanglicher Ereignisse ist durch musikalische Erfahrungen geprägt und teilweise bedienen sich die Künstler sogar der Formideen aus der Musik. Oft fordert das Konzept der räumlichen anstelle einer zeitlichen Strukturierung der Klänge diese Art der Abstraktion des Gehörten geradezu heraus. Doch bis zu einem gewissen Grad widersetzt sich die Klanginstallation auch der Geometrie, denn die Wahrnehmung in der Verbindung der Sinne behindert durch deren Inkommensurabilität den Abstraktionsprozeß.

# C Die Verbindung der Sinne als künstlerische Strategie

Die in Kapitel III A dargestellte aktive Form der Sinngebung befähigt den Menschen dazu, alles so zu interpretieren, wie es seinem Weltbild und seinen Bedürfnissen entspricht. Als Voraussetzungen dafür muß einerseits Veränderung gegeben oder selber verursacht werden, andererseits müssen ein Wiedererkennen und Vergleiche mit vorhandenem Wissen möglich sein. Wie die Interpretation des Wahrgenommenen dann ausfällt, hängt von der Art und dem Zusammenspiel der Reize ab. Eine Interaktion der Sinne, wie sie im Alltagsleben als normal gegeben ist, ist für den Menschen die optimale Voraussetzung, sich in seinem Umfeld zu orientieren. Im Gegensatz dazu aber ergibt solches verwobenes Zusammenwirken der Sinne in der Kunst wegen fehlender

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup>Wellek, A.: Raum, 1934, S.442

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup>ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup>Vgl. Behne, K.-E-: *Raumwahrnehmung*, 1989, S.60-81

Kommensurabilität der Wahrnehmungsorgane einen geringeren Grad der Abstrahierbarkeit, als er beim Einsatz eines einzelnen Sinnes auftritt. Eine reine Hörempfindung oder ein reines visuelles Erlebnis zu beschreiben, verläuft in relativ geregelten Bahnen. Die einzelnen Wahrnehmungen sind zumindest grob quantitativ vergleichbar. Kommen aber Eindrücke aus verschiedenen Sinnesbereichen zusammen, fehlen die Möglichkeiten, sie zueinander in Relation zu setzen. Hier helfen nur noch Metaphern, Vergleiche und der Bezug auf hergebrachte alltägliche Erfahrungen oder auf bereits erbrachte Errungenschaften der Kunst. Damit aber kann sich der Rezipient die Idee eines Kunstwerkes, das diese Verbindung auf neuartige Weise vorstellt, schlechter aneignen: Es bleibt eigenständig, da es nicht verständlich im Sinne von verbalisierbar, also begrifflich faßbar und damit auch nicht als Idee transportabel ist. Was sich nicht durch die visuell dominierten Abstraktionsysteme erschließen läßt, muß mehr erfahren werden, lebt stärker im Moment.

Nach Pierre Bourdieu bekräftigt der Künstler - und über ihn der Betrachter - seine Transzendenz gegenüber der Natur, indem er eine andere Natur hervorbringt, die quasi selbständig ist und in vollkommener Freiheit erschaffen wird. Der Preis für diese Freiheit ist der Verzicht, dem Bedürfnis nach "minderen" intellektuellen oder künstlerischen Tätigkeiten nachzugehen. Der Lohn aber ist, daß sich ein Mensch auf diese Weise über seine Artgenossen erheben, sich unterscheiden kann. Indem Kunst schwer verständlich ist, Anstrengung und Vorkenntnisse erfordert, schafft ihr Rezipient ein hierarchisches Verhältnis zwischen denen, "[...] die bloße Natur sind, und den anderen, die in ihrem Vermögen, die eigene biologische Natur zu beherrschen, ihren legitimen Anspruch auf Beherrschung der gesellschaftlichen Natur bekräftigen."<sup>29</sup>

Eine Kunst aber, die schlecht oder noch nicht begrifflich zu fassen ist, hat geringeren Wert für denjenigen, der sie sich zum Zweck der Unterscheidung von anderen aneignen möchte. Und eine Kunst, die ihren Wert erst in der aktiven Aneignung durch den Rezipienten entwickelt, ist auch schlechter kommerzialisierbar, entzieht sich damit ihrer Wertminderung durch monetäre Bewertung.

In diesem aktiven Erleben von Kunst ist durch ihren Gebrauchs- und Aneignungscharakter viel stärker das Moment der Gewöhnung<sup>30</sup> enthalten. Dieser Gedanke spricht auch aus den vielfältigen Plädoyers für ein "[...] gegenständlichphänomenales, im Unterschied zu einem formalen Denken, das sich lediglich in den erfundenen Strukturen bewegt"<sup>31</sup>, wie es verschiedenste Künstler und Philosophen heute vertreten.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup>Bourdieu, P.: *Unterschiede*, 1987, S.766-767

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup>Vgl. Kapitel II D

vgi. Kapitei ii L

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup>Claus, J.: Klangskulpturen, 1994, S.139

Kunststile, die eine übergreifende Wahrnehmung ansprechen, versuchen also - pointiert gesprochen - darauf zu verzichten, die Kunst auf ihr Potential der Distinktion zu reduzieren, indem der Wert eines Kunstwerks sich einer Abstraktion solange wie möglich entzieht. Durch die Verstärkung des Gebrauchswertes soll es wieder stärker der Orientierung des Menschen in sich selbst und in seiner Umgebung dienen.

#### D Technik und Simulation

Der Alltag, der öffentliche Raum als Teil des Wirkungsfeldes der Kunst ist heute in vielen Aspekten von den Medien geprägt. Plakatwände, Beschallungsanalgen, Autoradios, Walkman usw. nehmen direkten Einfluß auf den öffentlichen Raum. Indirekt überformen auch die Ideen, Suggestionen und Probleme, die uns aus den andernorts konsumierten Medien vermittelt werden, die Eindrücke des Alltags.

Die Klanginstallation ist daher in zweifacher Hinsicht mit den Medien und deren Technologie verbunden: Auf der einen Seite beeinflussen Aspekte der Medienwirkung im öffentlichen Raum ihre Rezeption. Ein Lautsprecher beispielsweise ist kein neutrales, rein funktionales Objekt, sondern besitzt verschiedene Konnotationen und geht immer mit diesen in ein Kunstwerk ein. Auf der anderen Seite wurde die Klanginstallation durch die Entwicklung der Audiotechnik überhaupt erst möglich. Ohne die Reproduzierbarkeit oder Synthese von Schallereignissen ist diese Kunstform nicht vorstellbar, denn die Schallerzeuger müssen in der Lage sein, endlos zu spielen und sollen außerdem nicht auf die gleiche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wie es ein musizierender Mensch tut.

Die Möglichkeit, Schallereignisse aufzuzeichnen und wiederzugeben, ist um einiges jünger, als es optische Reproduktionsverfahren sind. Der Vorsprung der grundlegenden phototechnischen Verfahren (um 1840 von Daguerre und Talbot entwickelt) beträgt nahezu 50 Jahre gegenüber der Entwicklung des Walzenphonographen durch Edison im Jahre 1877. Mit der Erfindung des Films erreichte die Reproduzierbarkeit und Simulation optischer Vorgänge im Jahre 1895 einen neuen Höhepunkt. Die Tonwiedergabe mit dem Grammophon (eigentlich "Platten-Sprechmaschine", 1887 von Emil Berliner entwickelt), das zu Anfang des Jahrhunderts stark verbreitetet war, wies bis nach dem zweiten Weltkrieg starke qualitative Mängeln auf. Als besonderer Mangel, neben klangfarblichen Verzerrungen, wurde dabei die nicht-räumliche, flache Wiedergabe empfunden. Mit der weitgehenden Perfektionierung der Magnetton-, Schallplatten- und Lautsprechertechnik und mit der Durchsetzung der Stereophonie waren diese Probleme nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend ausgeräumt. Die uneingeschränkte Verfügbarkeit jeglichen Klanges hatte John Cage bereits in dem 1937 verfaßten Text Die Zukunft der Musik -Credo<sup>32</sup> angedacht und dabei auf die auf Schallplatten festgehaltenen Geräuscharchive der Filmindustrie verwiesen. Abgesehen von einzelnen Werken wie Cages Imaginary Landscape No. 133 begann die konsequente künstlerische Umsetzung dieser Idee aber erst 1948 in der Musique Concrète.

Sozusagen das zweite und dritte technische Standbein der Klanginstallation sind neben der Reproduktion die elektronische und mechanische Modifikation aufgenommener

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup>Vgl. Cage, J.: Credo, 1980, S. 174-175

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup>Ein Stück für stummes Klavier, Becken und mehrere Plattenspieler aus dem Jahr 1939

Klänge und die Klangsynthese. In den zwanziger und dreißiger Jahren entstanden verschiedene elektrische Musikinstrumente wie das Ätherophon (1929 in Deutschland vorgestellt) und das Trautonium (1930 fertiggestellt), die neuartige, für die damalige Zeit sensationelle Klänge hervorbrachten. Ihre Möglichkeiten blieben aber stark begrenzt, denn der jeweilige, nur gering variierbare Klangcharakter orientierte sich stark an der menschlichen Stimme oder an instrumentalen Klangfarben. Dies zu vermeiden, war Programm der ab 1951 am Kölner NWDR-Studio arbeitenden Komponisten. Die totale Kontrolle des Obertonaufbaus einschließlich der Artikulation durch sukzessive Addititon der Teiltöne brachte neue musikalische Ergebnisse, war aber aus praktischer Sicht mit den damaligen, primitiven Mitteln extrem umständlich und mangelhaft. Neben verschiedenen technischen Verbesserungen der nächsten Jahre war es besonders die Erfindung des spannungsgesteuerten Synthesizers von Robert Moog im Jahre 1964, die die Klangsynthese zu einem vielschichtigen und vor allem praktikableren Vorgang werden ließ. Parallel dazu wurden die schon in den 50er Jahren in recht brauchbarer Qualität vorhandenen Filter und Geräte zur Nachhallerzeugung - also zur Simulation unterschiedlicher Raumklangcharakteristika - weiterentwickelt.

Zu Beginn der 60er Jahre entstanden in den Bell Telephone Laboratories in den USA auch die ersten digitalen Synthese-Systeme, deren Fortentwicklungen als Consumer-Artikel aus Kostengründen aber erst in den achtziger Jahren Verbreitung finden konnten. Heute sind für Privatpersonen Computer mit entsprechender Peripherie erschwinglich, die die Ausstattung eines kompletten Tonstudios ersetzen: Mehrspuraufnahmesystem, digitale Klangsynthese, Klangmodifikation, Programme zur algorithmischen Komposition und zur Steuerung externer Systeme in Echtzeit und mehr. Dieser Schritt vom analogen zum digitalen Studio hat neben der "Demokratisierung der Produktionsmittel" einen Wandel in der Art des Umgangs mit Klang zur Folge. War für die analoge Technik ausschlaggebend, daß eine hochwertige Synthese- und Reproduktionstechnologie Klänge überhaupt zum ersten Mal in der Geschichte *verfügbar* (nämlich räumlich und zeitlich transportabel) machte, so ermöglicht die digitale Audiotechnik den nahezu unbegrenzt *schnellen Zugriff* und die *perfekte Simulation*.

Der schnelle Zugriff äußert sich in der Herstellbarkeit viel höherer Komplexität einer Audioproduktion bei gleichem Arbeitsaufwand: Jeder Klang ist mit jedem unter geringem Aufwand in Verbindung zu bringen, hohe Dichten sowie schnelle Wechsel und Brüche sind ohne weiteres herstellbar.

Die Simulation kann mit dem Begriff *Selbigkeit*<sup>34</sup> treffend beschrieben werden, denn im Gegensatz zur analogen Technik tritt beim Herstellen einer Kopie eines konkreten oder synthetischen Originals im digitalen System kein sogenannter Generationsverlust

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup>Vgl. Burckhardt, M.: Metamorphosen, 1994, S.324

auf: Original und Kopie sind identisch, wodurch bereits die begriffliche Unterscheidung in Original und Kopie hinfällig und unsinnig wird.

Vergleicht man die Möglichkeiten der Audiotechnik mit denen der visuellen Medien, so ergibt sich beim heutigen Stand der Technik das folgende Bild:

Auf dem Gebiet der optischen Simulation und Reproduzierbarkeit ganzer Räume (also dreidimensionaler, den Betrachter umgebenden Projektionen) ist die Technologie noch weit von glaubwürdigen oder auch nur wirkungsvollen Erfolgen entfernt. Mit der Technologie der virtual reality werden heute Effekte erzielt, die mehr als mangelhaft sind und deren Wirkung Ähnlichkeit mit den special effects der ersten science fiction Filme hat.

Mit Hilfe der Audiotechnik dagegen sind akustische Räume extrem realitätsgetreu nachzubilden. Ein Schallereignis kann an einem Ort aufgenommen und an einem anderen abgespielt werden; sowohl räumliche Bewegungen als auch der spezifische Raumklang des Aufnahmeortes können dabei täuschend echt reproduziert werden. Der technische Aufwand hierfür ist jedoch nicht gerade klein.

In den sozusagen etablierten visuellen Medien - also dem Fernsehen und der Fotografie, die ja nur zweidimensionale Ab-Bilder liefern - sind jedoch nahezu perfekte Manipulationen und Täuschungen möglich. Das belegen Filme wie *Jurassic Park*.

Mit den verbreiteten auditiven Medien - dem Radio und der Stereoanlage - verhält es sich ähnlich. Die Simulation von Einzelklängen, also die stereophone Wiedergabe beispielsweise des Spiels eines Musikinstrumentes oder des Duktus' einer Stimme - was in übertragenem Sinne dem entspricht, was oben das visuelle Ab-Bild genannt wurde -, sind mit Hilfe des Samplings, z.T. sogar auch durch Synthese nahezu perfekt herstellbar.

Dieser Aspekt beeinflußt die Rezeptionshaltung gegenüber Informationen aus den Medien, denn die Grenzen zwischen real und virtuell sind verwischt. Das Bewußtsein der Simulierbarkeit aller möglichen Klänge weckt ein spezifisches, nach Max Bruinsma latent ungläubiges 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."<sup>35</sup>

Die Klänge des Ätherophons und des Moog-Synthesizers wurden, obwohl sie teilweise als unirdisch empfunden wurden, stets noch ihrem Ursprungsobjekt zugeordnet. Sie kamen aus diesem neuartigen Instrument und die Klangpalette war begrenzt und charakteristisch. Anders in der digitalen Audiotechnik. Hier kann in jedem beliebigen Gerät jeder beliebige Klang erzeugt, resampelt, verändert oder mit anderen gemischt werden. Der Klang ist an kein spezifisches Objekt mehr gebunden, sondern selbständig. Der Computer, den man bei der Arbeit im Tonstudio auf den ersten Blick für das Werkzeug halten könnte, erweist sich auf den zweiten Blick denn auch vielmehr als

\_

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup>Bruinsma, M.: *Listener*, 1990, S. 96

Werkstatt<sup>36</sup>, die den eigentlichen Werkzeugen, den Programmen<sup>37</sup>, nur Raum und die Kommunikationsmöglichkeit mit dem Menschen bietet. Diese Lösung des simulierten, akustischen Ereignisses sowie seiner unmittelbaren Erzeuger vom 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." <sup>38</sup>

Und indem die technischen Vermittler der Medien laufend kleiner und transportabler werden, dehnt sich ihr Einfluß immer stärker auf alle Lebensbereiche aus. Sie wirken sowohl im mit Muzak beschallten Aufzug als auch in der Welt des Walkmanhörers. Die eigentliche Qualität oder auch der Mangel an Qualität dieser Räume wird mit zusätzlichen Werten überzogen, die sodann als Teil der realen Raumattribute wahrgenommen werden.

Das Problem, das neben allen interessanten und vielversprechenden Aspekten in dieser Entwicklung oft gesehen wird, ist die Gefahr des Orientierungsverlustes. Es wird befürchtet, daß sich der Mensch innerhalb einer Umwelt, die von simulationsfähigen Einflüssen durchsetzt ist, nicht mehr zurechtfinden könne. Andere Stimmen, die erstere wertekonservativ nennen, sehen in den neuen Medien primär ihr im positiven Sinne veränderndes Potential, dessen sich zu bedienen man nur lernen müsse.

Das Trauma der Moderne ist für Martin Burckhardt, "[...] daß die Lektion der Moderne noch nicht gelernt, daß die Sprache der Simulation noch nicht gedacht ist." Aus dieser Sicht liegt die Rolle der Kunst - systemtheoretisch gesprochen - in einer Anpassung der rezeptiven und der aktiven Kommunikationsmittel ihrer Benutzer an neue Lebensumstände

40

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup>Vgl. Burckhardt, M.: Metamorphosen, 1994, S.309 f.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup>Computerprogramme werden im Fachjargon häufig *tools*, also Werkzeuge, genannt.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup>Bruinsma, M.: *Listener*, 1990, S. 89

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup>Burckhardt, M.: Metamorphosen, 1994, S.324

### **Kapitel IV**

### Methoden zeitgenössischer Klanginstallations-Künstler

### A Wirkung und Code

Anhand der Interviews mit den sieben ausgewählten Künstlern¹ konnten Kategorien ihrer Methoden formuliert werden, die sich größtenteils auf den Wirkungsaspekt der Kunstwerke beziehen. Dieser Wirkungsaspekt wird hier - wie aber erst in Kapitel V ausgeführt werden soll - als kommunikatives Potential aufgefaßt: Welches kommunikative Potential hat die Arbeit für den Künstler selbst, welches bietet sie dem Rezipienten? Oder allgemeiner: In welcher Art und Weise soll mit ihr umgegangen werden, welchem Zweck dient sie?

Wirkung wird hier nicht als Resultat eines von außen eingreifenden Einwirkens, sondern als Ergebnis einer Interaktion verstanden. So kann sie als eine durch den Rezipienten selbst gesteuerte Aneignung und Deutung von für ihn relevanter Information angesehen werden. Im Prozeß des Verstehens und der Einordnung dieser Information findet dann eine Veränderung im Rezipienten statt: eine Wirkung. Wichtig für dieses Verständnis des Begriffes der Wirkung ist die Betonung von Eigenaktivität und Wahlfreiheit.

Allen Klanginstallationen gemein ist der Umstand, daß zu ihrer Rezeption, also zu ihrer Wirkung, nur ein geringes Vorwissen nötig ist, nämlich das Wissen darum, daß es im Gegensatz zu althergebrachten Kunstformen gerade *keines* Vorwissens bedarf. Wissen muß der Besucher also nur, daß er im Hören, Sehen und Bewegen freigestellt ist, daß die gewohnten Verhaltensregeln aus Museum und Konzertsaal weitgehend außer Kraft gesetzt sind. Die Kenntnis eines musikalischen oder bildnerischen Codes sowie historischer Gesichtspunkte sind nicht notwendig, denn die Kommunikation der Inhalte geschieht in einer jedem Bewohner der westlichen Hemisphäre verständlichen Sprache: Sie beruht auf dem Spiel mit alltäglichen Erfahrungen. Der Rezipient ist also aufgefordert, das System Klanginstallation auf dieselbe Art und Weise zu erkunden und zu erleben, wie er es mit seiner Umgebung macht: Er soll sie nach seinen Bedürfnissen gebrauchen. Jeglicher Code und je de Bedeutung entstehen im Idealfall aus diesem Gebrauch. Ohne den Rezipienten existiert damit keine Klanginstallation, die von Bedeutung wäre. Ihr Sinn und Inhalt entsteht in ihrem Gebrauch

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Siehe dazu die **Interviews** mit Bill Fontana, Rolf Julius, Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Robin Minard, Gordon Monahan und Max Neuhaus und die **Tabellarische Auswertung der Interviews** (alles im Anhang abgedruckt)

### B Die Verbindung mehrerer Wahrnehmungsebenen

Das Zusammenkommen mehrerer Sinne - primär des auditiven, visuellen und taktilen - ist auszeichnende Grundeigenschaft der Klanginstallation. Dies geschieht natürlich auch in anderen Kunstformen. In der Oper, im Film und im Theater sind zumindest das Hören *und* das Sehen angesprochen. In der Klanginstallation aber liegt der Akzent im Unterschied zu den genannten Genres häufig stärker auf der *Bewußtmachung* dieser Verbindung.

Um überhaupt Aufmerksamkeit zu erregen, müssen Raum- oder Objektwirkungen verstärkt oder modifiziert werden. Nur das Abweichende fällt auf und kann irgendetwas bewirken. Um aber die Wahrnehmung bewußt zu machen, muß erstens Raum und Zeit zu ihrer Wahrnehmung gegeben sein und muß zweitens der Schnittpunkt aller Ereignisse in den Sinnen und in deren Ausdeutung liegen. Und gerade in einer Verbindung inkommensurabler Sinneseindrücke, für deren Produkt es keine Begriffe gibt, ist das Unverständliche, Neue eben dieser Punkt der Verbindung selber, liegt also in der Wahrnehmung. Modelliertes Objekt einer Installation ist damit letztendlich nicht der Raum, der Klang, der bildnerische Gegenstand, sondern deren Rezipient:

"Objekt der Wahrnehmung für den Besucher einer Installation ist letztlich das Selbst, das Funktionieren des eigenen Sensoriums in einer nur bedingt alltäglichen Situation, Objekt der Wahrnehmung ist der Wahrnehmungsapparat. Das kann sensibilisieren, diese Sensibilität kann auf andere, alltägliche Situationen übertragen werden."

Die gewünschte Einflußnahme zielt damit auf alltägliche menschliche Zusammenhänge, es werden Bedürfnisse angesprochen und mögliche Wege ihrer Befriedigung vorgeschlagen. Ein Weg führt dabei über die Kontemplation oder Meditation durch Konzentration auf einfache Strukturen.

Christina Kubisch betont immer wieder, daß ihr eigenes Ruhe-Bedürfnis vielfach den Charakter ihrer Arbeiten bestimmt. Das Erleben der Eigenzeit, das Finden von Ruhe, Selbstfindung und Zwanglosigkeit sind Vokabeln, die Kubischs akustische Raumgestaltungen bestimmen. Dazu verdunkelt sie häufig den Raum, betont seine charakteristischen Strukturen, gibt ihm eventuell seinen ehemals typischen Klang wie beispielsweise Maschinengeräusche in einer alten Fabrikhalle zurück. Die ganz normale Architektur zeigt so vielleicht plötzlich einen ganz neuen Charme, weil die reale akustische Außenwelt ausgeblendet und durch romantisierende Zusammenhänge ersetzt wird. Entdeckt wird solch ein Raum nur in der Ruhe, indem sich der Besucher auf das Erlebnis und seine eigene Wahrnehmung einläßt.

-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Behne, K.-E.: *Raumwahrnehmung*, 1989, S.79

Auch in Bernhard Leitners Arbeit verbirgt sich das Anliegen, die Eigenwahrnehmung zu verstärken, doch liegt der Akzent hier auf baulichen, architektonischen, geometrischen Aspekten von Raum. In die reale Architektur integriert Leitner plastische, weil durch das Baumaterial Klang entstehende Linien, die als Begrenzungen virtueller Räume wahrgenommen werden können. Einfluß und Wichtigkeit der Raum-Erfahrung auf die Intensität unseres Kontaktes zur Welt und auf unser Bild der Welt will Leitner in seinen modifizierten Architekturen darstellen.

"[...] bewußt gemacht werden die Beziehungen des Benutzers zu sich selbst, seinen eigenen unbewußten Impulsen, zu seinem Körper, zu anderen [...]"

Rolf Julius beschäftigt sich mit der Schaffung neuer oder mit dem Freilegen verschütteter Verbindungen zwischen den Menschen und der Außenwelt. Er beschränkt sich dabei auf kleinste Einheiten, stellt Gegenstände mit unauffälligen Klängen in meist leere Räume. Er versucht den Dingen gerade nicht seinen Willen aufzuzwingen, sie nach seinen Ideen zu formen, sondern ihren Charakteren zur Sprache zu verhelfen. Durch die totale Fokussierung auf scheinbar unscheinbare Dinge erfolgt in der Wahrnehmung ihre Wandlung vom Objekt zum Subjekt.

"Die Dinge, die uns tönend begegnen, sind eigentlich Subjekte. Sie verlieren ihre distanzierende Objektivität."<sup>4</sup>

Was er damit demonstrieren will, ist sein eigenes Bedürfnis, die Gegenstände der Welt nicht auf ihre Funktion zu reduzieren und sie darüber gar nicht mehr richtig zu bemerken, sondern sie stattdessen mit allen Sinnen gemeinsam und neugierig und immer wieder neu wahrzunehmen. Die Funktionalisierung von Dingen, die nötig ist, um Aufgaben des Alltags zu bewältigen, bewirkt auch in Bereichen, wo sie nicht notwendig wäre, eine Starre, die vielfach die Beziehung der Menschen zur den sie umgebenden Gegenständen und auch Personen kennzeichnet und entwertet. Dies möchte Julius zumindest für sich selbst aufbrechen. "So arbeitet Julius an der Wiedergeburt der Existenz der Dinge."

# C Konditionierung und Artikulierung von Architektur

Viele Klanginstallationen sind für den Alltag, für den öffentlichen Raum konzipiert. Im Gegensatz zu rein bildnerischen Kunstwerken im öffentlichen Raum, vor denen die Passanten die Augen verschließen bzw. in eine andere Richtung schauen können, kann die Wahrnehmung einer Klanginstallation weniger leicht abgestellt werden - die Ohren lassen

-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Kern, H.: *Zeit-Räume*, 1984, o.S.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Motte-Haber, H. de la: *Raum*, 1986, S.288

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Langebartels, R.: Wiedergeburt, 1984, S.56

sich nur mit Hilfsmitteln (Hände, Stopfmaterial) und nicht vollständig verschließen. Das bedeutet, daß eine Klanginstallation einen erheblichen Eingriff in das Leben von Menschen darstellt, die, sofern sie an den entsprechenden Plätzen arbeiten oder diese aus sonstigen Gründen betreten müssen, sich dem Einfluß dieser Kunstwerke nicht entziehen können. Um Kunst im öffentlichen Raum nicht zu einer Lehrveranstaltung für das Volk, nicht zu einer ästhetischen, sozialen oder philosophischen Lektion für die Rezipienten werden zu lassen, müssen solche Arbeiten sämtliche Aspekte eines Raumes berücksichtigen, um auf deren Nutzer eingehen zu können.

"When we enter the public domain, we are moving into someone else's space, it's the public space, and we have to behave accordingly. [...] 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."

Die in diesem Zusammenhang relevanten Aspekte von Architektur lassen sich in vier Bereiche ordnen:

- Visuelle Komponenten: hierunter fallen bauliche Raummaße, Proportionen, Beleuchtung, Farbgebung und Begrünung
- Akustische Komponenten wie Nachhallzeit und Resonanzen des Raumes, durchschnittliche Geräuschkulisse und Eigenklang der vom Passanten erzeugten Klänge (Sprache, Schritte, etc.)
- Eine Gruppe von Sinneseindrücken, die in Bezug auf die Klanginstallation zwar nicht irrelevant ist, aber stärker im Hintergrund bleibt: Temperatur, Geruch, Haptik (z.B. das Gefühl beim Laufen)
- Funktionen und Nutzungsapekte des Raumes.

Die hier entworfene Unterteilung ermöglicht eine umfassende Analyse eines Raumes. Ein anderes mögliches Raster, das speziell im Prozeß der Umsetzung eines künstlerischen Vorhabens angemessen erscheint, ist die Klassifizierung nach ästhetischen (die Qualitäten sinnlicher Reize betreffend), technischen (bezüglich baulicher wie audiotechnischer Belange) und wiederum funktionalen Aspekten (bezüglich der Nutzungsmöglichkeiten des Systems Raum-Klanginstallation).

Die Methoden, die im öffentlichen Raum angewendet werden, lassen sich weitgehend mit den beiden Begriffen Konditionierung und Artikulierung von Architektur fassen.

"Generell bedeutet die 'Konditionierung' des Raumes die Erschaffung eines statischen oder einheitlichen räumlichen Zustandes, gleichsam die akustische 'Kolorierung' und Nutzung des 'Maskierungseffektes'."

\_

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>Max Neuhaus im Interview mit Golo Föllmer; im Anhang abgedruckt

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Minard, R.: Klangwelten, 1993, S.37

"'Artikulierung' des Raumes bedeutet .. eine Verräumlichung des Klanges und ist verbunden mit der Bewegung von Klängen durch den Raum bzw. der Lokalisierung von Klangelementen."<sup>8</sup>

Die Gesetze der Psychoakustik liefern für diese beiden Effekte die grundlegende Arbeitsanleitung: Da tiefe Frequenzen vom Ohr nicht ortbar sind, können tiefere, obertonarme Klänge dem Raum eine Färbung geben (ihn konditionieren), während sich Spektren mit hochfrequenten Anteilen ideal zum Abbilden raumplastischer Figuren eignen, was durch Impulshaftigkeit noch verstärkt wird (um ihn zu artikulieren). Die technischen Möglichkeiten dafür sind mit Synthese- und Modifikationssystemen und mit dem Prinzip der Intensitätsstereophonie<sup>9</sup> gegeben. Daß sich diesem funktionalen Aspekt von Klang dann immer noch ein assoziativer Gehalt überlagert, ist naheliegend. Ausführliche Versuche zum Einfluß der Klangfarbe und der Bewegungsart auf die Wirkung von Raum-Klangbewegungen, machte Bernhard Leitner bereits seit 1971 <sup>10</sup>.

Die beiden von Robin Minard definierten Begriffe Artikulierung und Konditionierung von Raum erfassen jedoch hauptsächlich die technischen Aspekte der Veränderung von architektonischer Wirkung durch akustische Einflüsse. Es lassen sich aber auch noch andere Termini finden. So die Modellierung von Raum, die einmal als Überbegriff jeglicher Eingriffe (ähnlich der Modifikation), daneben aber auch als virtuelle Veränderung der realen Architektur im Sinne Bernhard Leitners verstanden werden kann. Die Transformation von Raum dagegen beinhaltet stärker eine qualitative Einschätzung, nämlich daß dem Raum durch die Veränderung ein neuer, im metaphysischen Sinne höherer ästhetischer oder ideeller Wert gegeben wird.

Das Anliegen, das die Künstler mit dem Schritt in den öffentlichen Raum hauptsächlich vorbringen, ist der Versuch einer Verbesserung der Lebensqualität in der städtischen Landschaft, die heute vielfach als langweilig und lebens-, weil naturfeindlich empfunden wird. Durch die enormen Dimensionen der Bauwerke und ihre Bedeutungslosigkeit für den Einzelnen, kann eine Situation der Orientierungslosigkeit entstehen. Dies gilt nicht nur in dem Sinne, daß die Architektur als einfallslos und funktional und der Verkehr als lebensgefährlich und belastend erlebt würde, sondern wird verschiedentlich auch ganz speziell an der akustischen Qualität heutiger Städte festgemacht. Nach R. Murray Schafer

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup>Minard, R.: Klangwelten, 1993, S.51

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Nach diesem Prinzip lokalisiert das Ohr eine sogenannte Phantomschallquelle zwischen zwei symmetrisch aufgestellten Lautsprechern, sofern diese ein identisches Signal mit gleichem Pegel abstrahlen. Durch Variation des Pegelverhältnisses wird eine scheinbare Bewegung der Schallquelle erreicht. Dieses Prinzip läßt sich auf beliebig viele Schallquellen ausdehnen.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>Vgl. Leitner, B.: Ton: Raum, 1978

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."<sup>11</sup>

Die gestaltpsychologische Differenzierung zwischen Figur und Grund ist nach Schafer hier kaum mehr möglich, übrig bleibt eine Lautsphäre, die ähnlich dem visuellen Beispiel des gleichmäßig beleuchteten Schirmes<sup>12</sup> Orientierungslosigkeit hervorruft. Angestrebter Effekt einer Klanginstallation kann also eine Verstärkung der Orientierungsmöglichkeiten durch Einordnung der Umweltgeräusche in klangliche Zusammenhänge sein. Zufällige Geräusche bekommen durch einen geformten klanglichen Hintergrund eine "[...] gewisse Struktur, einen Halt." Durch die Aktivität des Passanten, nämlich seine Interaktion und Einordnungstätigkeit, können sie für ihn an Bedeutung gewinnen und damit seiner Orientierung dienen.

Robin Minard gibt dem Raum in seinen Installationen leise, zusätzliche Klang-Charakteristika, will dabei aber die Nutzer in dem jeweiligen Raum so leben lassen, wie sie es gewohnt sind. Weniger Irritation als dem Raum eine *Klangnatur* zu geben, ist sein Ziel. Das kann relativ nah am Begriff der Konditionierung, der unauffälligen Einfärbung sein, es kann aber auch stärkeren Erlebnischarakter haben, indem es den Raum artikuliert, seine Form betont oder modifiziert.

Wie das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Zitat schon ankündigte, will auch Max Neuhaus mit seinen place works, die er meist an selbstgewählten, äußerst speziellen Orten im öffentlichen Raum installiert, die normalen Nutzer dieser Bereiche in keiner Weise stören. Um dies zu erreichen, vermeidet er jegliche visuellen Anhaltspunkte und versucht, den Klang so an die vorgefundene Umgebung anzupassen, daß er dem Hörer kaum auffällt. Nur wer eine gewisse Neugierde und Sensibilität mitbringt, soll der Arbeit überhaupt gewahr werden - was bedeutet, daß die anderen nicht gestört werden. Seine seit 1977 permanent tönende Installation *Times Square* am gleichnamigen Platz in New York hat kein Hinweisschild; der Klang ist einfach nur da, inmitten des lauten Verkehrs. Für das Resultat solcher Arbeiten trifft nach Neuhaus Worten am besten der Begriff *Transformation* des Raumes bzw. der Raumwahrnehmung zu. Um dem beschallten Bereich mit dem Klang nicht einen fremden Charakter aufzuzwingen, verwendet Neuhaus grundsätzlich keine Reproduktionstechnologie, sondern nur Systeme, die die Klänge vor Ort und in jedem Moment neu synthetisieren.

-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>Schafer, M.: Klang, 1988, S. 200

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Vgl. Kapitel III A

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Fähndrich, W.: *Räume*, 1986, S.95

"That was my solution for getting it out of an event. It couldn't be an event, it was a process, just an ongoing process, it made a texture."<sup>14</sup>

Eine interessante Gestaltung der urbanen Lebenswelt durch Veränderung, Abwechslung und Lebendigkeit, durch Evozieren von Aktivität beim zufälligen Besucher bedeutet aber immer auch - mehr oder weniger ausgeprägt - die Infragestellung gewohnter Attribute, Normen und Zusammenhänge, bedeutet Verunsicherung.

Bill Fontana betont in seinen Arbeiten den skulpturalen Wert von Klängen und den sinnentstellenden Effekt, der entsteht, wenn konkrete Lautsphären in fremde Zusammenhänge transportiert werden. Er verzichtet vollkommen auf bildnerische Komponenten sowie auf jegliche audiotechnische Modifikation der Klänge und konzentriert sich stattdessen häufig auf perspektivische Verzerrungen des importierten Klangbildes.

"Diese Eigenschaften in Fontanas Klangskulpturen sind dem verwandt, was in der kubistischen Malerei Simultaneität genannt wird, so daß man ein einziges Objekt aus mehreren Perspektiven sieht." <sup>115</sup>

Das klangliche Objekt, durch seine Deplazierung im Zentrum der Aufmerksamkeit, erscheint unwirklich und bedeutungsvoll und überträgt diese Qualitäten auf die reale Lautsphäre, in die es sich integriert. Plötzlich wirkt eventuell auch das alltägliche Summen der Stadt nicht mehr nur als akustischer Hinweis auf städtische Aktivität, sondern kann seine ästhetische Qualität zum Vorschein bringen und den statischen, unwandelbaren Charakter, der ihm normalerweise anhaftet, abstreifen.

"In dieser Diskrepanz wird der Schimmer einer Utopie sichtbar, nämlich die Welt sei aus ihrer gegenwärtigen Existenzform herauszuheben und umformbar." <sup>116</sup>

Betrachtet man bei Leitners Installationen den Aspekt der Artikulierung von Raum - der ja bei ihm als Artikulierung virtueller Räume in reinster Form vorliegt -, so ist auch hier ein Anzeichen von Verunsicherung feststellbar: Raum, eigentlich statisch, fest und unverrückbar, formt er durch Klänge und macht ihn damit zu einem plastischen, zeitlichen Element.

Und ebenso sind für Robin Minard Aspekte der Veränderung und vorsichtigen Verunsicherung von Bedeutung.

14 11 14 to, 10.7 1... 1014

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Max Neuhaus im Interview mit Golo Föllmer; im Anhang abgedruckt

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>Whyte, R.A.: Klangskulpturen, 1987, S.35

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup>Motte-Haber, H. de la: *dreieckige Musik*, 1991, S.5

"[...] ich möchte, daß man den Raum nicht mehr so wahrnimmt, wie vorher. Und das führt zu einer Reflektion darüber, wie man wahrnimmt und wie man ist in dem Raum, mit sich selbst, mit dem eigenen Leben, mit der Gesellschaft. So weit geht das eigentlich."<sup>17</sup>

### C' Die Konditionierung des Menschen

Auch mit Muzak, also funktioneller Musik in Kaufhäusern, Aufzügen usw., wird das Ziel der Konditionierung verfolgt, doch nicht der Konditionierung des Raumes, sondern des darin befindlichen Menschen. Mit Muzak wird eine Kontrolle über das Individuum, seine Lenkung nach kommerziellen Gesichtspunkten beabsichtigt. Indem durch die eingespielte Musik unangenehme Nebengeräusche maskiert und Assoziationen an Freizeit, Spaß oder Kunst geweckt werden, findet eine Überlagerung negativer Aspekte einer Situation mit positiven Werten, also eine Umdeutung statt. Die Umgebung wird scheinbar vertrauter, tatsächlich besteht jedoch kein Zusammenhang zwischen ihr und der Musik.

Neben der Tatsache, daß solche Versuche einer Lenkung der Bedürfnisse des Einzelnen nach Maßgaben der Profitmaximierung schlicht ärgerlich, weil vom Wesentlichen ablenkend sind, erscheinen als Folge dieses Eingriffs drei mögliche negative Resultate:

Zum einen wird der Wert musikalischer Werke verändert, wenn sie in Zusammenhang mit unangenehmen Orten gebracht werden. Seitdem beispielsweise Vivaldi zur Beruhigung von Kaufhauskunden eingesetzt wird, haben seine Werke einen faden Beigeschmack bekommen.

Der zweite Punkt ist schwerwiegender: Die Tatsache, daß Stadtbewohner häufig von einer Klangkulisse umgeben sind, auf die sie keinen Einfluß haben, könnte ein passives Übersich-ergehen-lassen und ein Gefühl der allumfassenden Fremdbestimmung und Machtlosigkeit hervorrufen oder verstärken und sich auch in der politischen Haltung als Passivität zeigen. Muzak trägt zu dieser Situation bei.

Last but not least ist Muzak in der Lage, von unangenehmen Faktoren in der Umwelt abzulenken. So können beispielsweise gesundheitsschädliche Lautstärken mit noch höheren, aber als angenehmer empfundenen Lautstärken maskiert und damit Impulse zur Beseitigung der Mißstände unterdrückt werden.

# **D** Exploration und Interaktion

Die Entdeckung der inneren Zusammenhänge der Klanginstallation durch den Rezipienten und ihr Entstehen im Wechselspiel mit dem Rezipienten sind weitere Schwerpunkte dieser Kunstform. Die Zusammenhänge und Bedeutungen der einzelnen

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup>Robin Minard im Interview mit Golo Föllmer; im Anhang abgedruckt

Systemkomponenten einer Klanginstallation sind meist nicht endgültig festgelegt. Erst der Hörer/Betrachter bildet das letzte, verbindende Glied der Anordnung und ist dabei in der Sinnzuweisung weitgehend freigestellt. Er muß das vorgefundene klanglich-räumlichbildnerische System erforschen und ihm aus seiner ganz individuellen Erfahrung heraus Bedeutung zuweisen.

Dieser Entdeckungsvorgang kann vielfach als spielerisch charakterisiert werden und basiert damit auf gebrauchsmäßigen Verhaltensweisen. Der Rezipient muß hören, sehen, sich bewegen und teilweise auch Objekte berühren, in Bewegung versetzen oder sonstwie (beispielsweise durch Lichtschranken) Vorgänge auslösen oder finden.

Der Prozeß der Kunstproduktion ist in Anlehnung an das spielerische Element im Entdeckungsvorgang der Rezeption als eine Art Basteln charakterisierbar.

"Mit diesem Begriff wird eine kulturelle Technik beschrieben, die in Anlehnung an die künstlerischen Praktiken von Dada und Surrealismus, an das Prinzip Collage, eine teils bewußte, teils dem Zufall überlassene Anverwandlung der unterschiedlichsten Gegenstände, Verhaltensweisen Materialien etc. betreibt."

Das Charakteristische daran ist die Arbeit mit Vorgefundenem, dessen Vereinbarkeit mit den eigenen Ideen in Versuchen erprobt wird. Rezipient und Künstler begegnen solch einem Kunstwerk also mit einer ähnlichen Haltung.

"Bisweilen könnte man, in der Terminologie der Neugierforschung, von 'diversiver Exploration' sprechen, ein Suchprozeβ mit unbekanntem Ziel."<sup>19</sup>

Dies ist Ausdruck der im Duchampschen reday-made manifestierten Überzeugung, daß der künstlerische Arbeitsprozeß keine Erfindung, sondern eine Findung darstellt. Durch Veränderung und Umdeutung entstehen neue Qualitäten und auch neue Bedürfnisse, jedoch erzeugt sie der Künstler nur bedingt zielgerichtet, vielmehr entdeckt er sie. Der Künstler ist nicht Schöpfer und Verbesserer, sondern Veränderer und Finder. Er ähnelt ein wenig einem scheinbar ziellos umherpaddelnden Antikörper im Blut, der aber doch immer wieder sein Ziel erreicht.

Resultat einer solchen Vorgehensweise ist ein Ereignischarakter der Arbeit: Sie ist nicht stumm und statisch, sondern bewegt und verändernd. Spielfreude, Erlebnis, Spaß an Geheimnis, Neugier und Entdeckergeist als eigene Werte, als Träger von Lebensqualität zeichnen diese Kunst aus.

Gordon Monahan arbeitet mit der Materialität der Dinge. Er baut Maschinen, deren Bewegungen ihre eigene physikalische Natur hörbar machen. In experimentähnlichen Vor-

-

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup>Barthelmes, B.: Landschaft, 1991, S.20

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup>Behne, K.-E.: Raumwahrnehmung, 1989, S.79

gängen 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."<sup>20</sup>

Christina 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 vermischen sich je nach Standort oder Bewegungsrichtung des Einzelnen. Der Rezipient ist hier Entdecker und Komponist seiner eigenen Klangfolge.

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 der Wirkung, denn erst durch dieses eigenständige Finden - was natürlich als Bedingung hat, daß das Kunstwerk dem Passanten nicht direkt unter die Nase gehalten wird -, kann sich 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."<sup>21</sup>

Diese Verlagerung der Tätigkeit des zeitlichen Strukturierens vom Komponisten auf den Rezipienten findet sich in sehr vielen Klanginstallationen, wenn auch nicht immer in dieser Ausprägung.

In La Monte Youngs *Dreamhouse* hört der Besucher je nach Position andere Kombinationen stehender Wellen im Raum. Hier wirkt aber auch noch maßgeblich das Moment der Interaktion auf das Ergebnis, denn jeder Mensch, der sich im Raum befindet, blockiert oder bricht einzelne Resonanzen, verändert also durch seine Anwesenheit unweigerlich das gesamte klangliche Resultat für alle Hörer. Da er diese Veränderungen zum Teil auch unmittelbar wahrnehmen und sofort reagieren, sie also in gewissem Rahmen steuern kann, handelt es sich um ein interaktives System.

Dieser Aspekt echter Interaktion findet sich in Klanginstallationen weniger häufig, auch wenn der Begriff gerne verwendet wird. Denn oft trifft die Bezeichnung *interaktives* 

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>Gordon Monahan im Interview mit Golo Föllmer; im Anhang abgedruckt

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>Max Neuhaus im Interview mit Golo Föllmer; im Anhang abgedruckt

System nicht den Kern der Sache: Eine technische Anordnung, in der die Rezipienten beispielsweise über Bewegungsmelder mehr zufällig Klänge auslösen und dabei keinen von ihnen durchschaubaren Einfluß auf die Strukturierung, auf die Art der kombinierten Klangfarben oder Rhythmen haben, ist mit dem Terminus *reaktiv* viel treffender charakterisiert.

#### **E** Die Suche nach Kontakt

In Entsprechung zu Lyotard, der das Erhabene, das Auratische des Kunstwerks als Schnittstelle zwischen den inkommensurablen Bereichen *Imagination* und *begriffliches Denken* versteht, suchen die Klangkünstler das Neue, das zur Veränderung fähig ist, in der Verbindung der ebenfalls inkommensurablen Bereiche *Hören* und *Sehen*. Die Inkommensurabilität, der unbekannte Bereich zwischen Hören und Sehen, birgt ein Potential an Möglichkeiten zur Umgestaltung.

"Die zeitgenössischen Künstler arbeiten [...] an einer Erweiterung der Sensibilität: sie machen das sichtbar (oder hörbar), was es noch nicht ist. Daher verändern sie die gegebene Sensibilität und ihre Formen."<sup>22</sup>

Effekt aller dargestellten Methoden ist die Aktivierung und Sensibilisierung des Rezipienten durch eine für ihn bedeutungsvolle Veränderung, also durch einen relevanten Eingriff in die Gestaltung seiner Umwelt.

Dieser Aspekt der *Erweiterung der Sensibilität* oder - in seiner häufigeren Form - der *Sensibilisierung* ist ein wenig problematisch. Immer wieder benutzen Künstler und Autoren diesen Begriff, oft ohne die Bedeutung, die er für sie hat, richtig zu klären. Sensibilisierung bezeichnet im Grunde einen Gemeinplatz, der sich folgendermaßen darstellen läßt: Die Menschen in modernen, westlichen Gesellschaften legen eine größere Unsensibilität an den Tag, als dies bei unseren Urahnen der Fall war, weil die Enge und die enorme Aktivität, die den urbanen Raum kennzeichnen, zusammen mit dem ständigen Angebot großer Informationsmengen durch die Medien im strapazierten Hirn des Zeitgenossen angeblich zum data-overflow geführt hätten, wenn dem nicht ein Riegel vorgeschoben worden wäre: die Unsensibilität. Doch vielleicht weil der Mensch ein Gewöhnungstier ist, übertreibt er die Vorsicht gegenüber neuen Eindrücken (er stumpft ab) und vernachlässigt das sensible, immer neue Wahrnehmen in einem Maße, das ihm schadet - bemerkenswerte, relevante Veränderungen werden übersehen, überhört usw. Unsensibilität hat also eine gute, notwendige und ein schlechte, schädliche Seite.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>Lyotard, Jean François: *Que peindre?*, Adami/Arakawa/Buren, Paris 1987, S.110; zitiert nach: Rötzer, F.: *Philosophie*, 1989, S.167

Sensibilisierung sollte daher nicht meinen: "Seien Sie immer aufmerksam!" Sensibilisierung bedeutet vielmehr, jemanden auf die Relevanz bestimmter Information aufmerksam machen oder sein Interesse für eigenständiges Suchen nach neuer, für ihn relevanter Information wecken, um sich diese dann eigenständig anzueignen. In diesem Sinne erscheint es gerade vielen Klangkünstlern heute als sinnvoll - vielleicht auch nur zu gewissen Zeiten -, wach und kritisch auch mit sinnlichen Einflüssen umzugehen. Versuche der Sensibilisierung verweisen also auf eine Verstärkung der sinnlichen Aufnahmebereitschaft, die nicht auf Kosten intellektueller Wachsamkeit und Reflektion gehen muß, sondern zu ihrer Unterstützung wirken soll.

Sinnliche Aufnahmebereitschaft kann aber auch treffend als Offenheit für ankommende Information beschrieben werden. Sensibilität läßt sich demgemäß auch als Kommunikationsbereitschaft und als Suche nach Kontakt auffassen, der Versuch der Sensibilisierung durch den Künstler dagegen als Informationsangebot und als regelrechte Aufforderung zur Kommunikation, die natürlich auch einem Bedürfnis entspringt. Der Begriff der Sensibilisierung durch die Klanginstallation bezeichnet also ein Kontaktbedürfnis und ein Angebot zur Herstellung dieses Kontaktes.

Den dargelegten Klassen oder Kategorien von Klanginstallationen gemeinsam - mögliche Ausnahmen bestätigen die Regel - ist aus dieser Sicht an erster Stelle der Versuch der Kontaktaufnahme und der Ermöglichung von Bezug zwischen den Systemkomponenten. Das gesamte *System Raum*, also der Künstler, die Rezipienten, Objekte, Zusammenhänge und Funktionen werden thematisiert und ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt.

Im Fall der *Verbindung der Wahrnehmungsebenen*<sup>23</sup> geschieht dies hauptsächlich durch eine Ästhetik der Reduktion. Mit einem Reizangebot, das sich *"an der unteren Wahrnehmungsgrenze"*<sup>24</sup> bewegt, soll das Sensorium des Rezipienten auf die eigenen sensorischen Vorgänge zurückgelenkt werden.

Die Konditionierung und Artikulierung von Architektur<sup>25</sup> hat als primäres Ziel eine Vitalisierung des Kontaktes des Menschen zu seinem Umfeld. Dadurch, daß alltägliche Zusammenhänge neu dargestellt werden, soll der Rezipient ein verstärktes Interesse für seine Umwelt bilden und dabei neue, veränderte Orientierungspunkte finden. Interesse für Neues oder für neue Aspekte von Altem kann also gleichbedeutend sein mit Bezug und mit Orientierung. Dieser Bezug soll durch Bewußtwerdung von Zusammenhängen im aktiven Verstehen des Kunstwerks entstehen.

-

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup>Vgl. Kapitel IV B

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>Behne, K.-E.: *Raumwahrnehmung*, 1989, S.79

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup>Vgl. Kapitel IV C

Exploration und Interaktion<sup>26</sup> hingegen haben zu tun mit der Beziehung des Menschen zur Welt und zu ihren Gegenständen und Bewohnern in all ihrer Komplexität. In der Aktivität, in der Handlung des Rezipienten manifestiert sich Wissen und bildet sich Erkenntnis. Im Gebrauch kann rationales Verstehen letztlich zur Gewohnheit, selbstverständlich und einfach werden<sup>27</sup>, um daraufhin wiederum neue, selbstverständliche Grundlage für neue Veränderungen zu sein - frei nach der Devise: "Schöner ist es anderswo, hier bin ich ja sowieso."<sup>28</sup>

<sup>26</sup>Vgl. Kapitel IV D

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup>Vgl. Kapitel II C

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup>Rainer Höynck in: Endlich, S./Höynck, R. (Hg.): *Blickwechsel*, 1988, S.352

# **Kapitel V**

# Kommunikation im Alltag und in der Kunst

### A Kategoriale Kommunikation im Alltag

Alltagswahrnehmung erfolgt zumeist kategorial<sup>1</sup>.Das bedeutet, daß der wahrnehmende Mensch mit Reizmustern konfrontiert wird, die ihm größtenteils geläufig sind und die er daher - sozusagen automatisch oder gewohnheitsmäßig - ohne jeweils neuen Lernprozeß bestimmten Bedeutungen zuordnen kann. Sobald dies für ein Muster geschehen ist, wird die Aufmerksamkeit anderen Reizen zugewandt. Dieser Kommunikationsprozeß, in dem intendierte und nicht intendierte Signale sowohl von Lebewesen als auch von Gegenständen aufgenommen werden, ist größtenteils zukunftsorientiert, weil er einer möglichst effektiven Erfüllung physischer Notwendigkeiten und Bedürfnisse dienen soll. Erneut sei hier auf Max Weber verwiesen:

"Alltag bezeichnet den Bereich der materiellen Bedarfsdeckung, des gewohnten und des plan- und zielgerichteten Handelns."<sup>2</sup>

Effektivität und Schnelligkeit in der Reaktion auf äußere Reize werden erreicht, indem auf bewußte, kritische Wahrnehmung und damit auf ihre permanente Neubewertung verzichtet wird. Zu diesem Zweck wird die Aufmerksamkeit auf die Zukunft, also das Ziel gerichtet, während sich das Handeln an Erfahrungen aus der Vergangenheit orientiert. Die Gegenwart und damit das Lernen aus jedem einzelnen Moment treten zurück.

Zur systemtheoretischen Beschreibung solch eines Kommunikationsprozesses eignet sich das Kommunikationsmodell<sup>3</sup>, das sich in der letzten Jahrhunderthälfte als Standard durchgesetzt hat. Kommunikation als Prozeß der Signalübertragung wird darin als das Agieren eines relativ eindeutig bestimmbaren Systems verstanden<sup>4</sup>:

- Ein Sender übermittelt eine Aussage an einen Empfänger, indem er sie in Form physikalischer Zeichen veräußert.
- Die Verwandlung in jene Signale oder Zeichen muß einem Code, also einer Abbildungsvorschrift, gehorchen.
- Die Menge der Zeichen und deren Zuordnung zu Bedeutungen im Sinne von Wahrnehmungsmustern machen den Zeichenvorrat eines Kommunikators aus.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Vgl. Behne, K.-E.: Hörgewohnheiten, 1994, S.237 ff.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>Gebhardt, W.: Alltag, 1987, S.32

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Vgl. Shannon, C.E./Weaver, W.: Communication, 1964; Meyer-Eppler, W.:

Grundlagen, 1959

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Vgl. Gitt, W.: *Information*, 1989, S.4 ff.

- Die Menge der zwischen Sender und Empfänger übereinstimmenden Zeichen-Bedeutungs-Paare, also die Schnittmenge ihrer Zeichenvorräte, bestimmt, inwieweit eine ausgesandte Nachricht gemäß der Abbildungsvorschrift des Senders vom Empfänger decodiert wird, also inwieweit eine Verständigung zustande kommt.
- Einer Informationsübertragung liegt immer die Erwartung einer bestimmten Handlung des Empfängers und letztlich die Hoffnung des Senders zugrunde, ein gesetztes Ziel zu erreichen.
- Der Neuigkeitswert einer Zeichenmenge bestimmt ihren Informationsgehalt, der nach Claude E. Shannon mathematisch faßbar ist.

Eine mögliche Variante der üblichen Darstellung solcherart verstandener Kommunikation zeigt Abbildung 1. Dieses Kommunikationsmodell beschreibt ein relativ starres System, dessen Empfänger Lernen nur in Form von "Auswendiglernen" von außen ermöglicht wird, indem er seinen Zeichenvorrat erweitert. Seine Rolle ist im Grunde passiv-reaktiv.

Dieses Modell soll hier als *kategoriale Kommunikation* bezeichnet werden, weil es geeignet ist, das kategoriale, schnelle, aber unflexible Wahrnehmen zu beschreiben, darüber jedoch nicht hinauszugehen scheint.

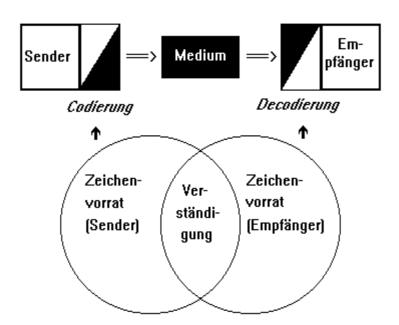


Abb.1: Modell kategorialer Kommunikation

Auch jegliche normierten Kommunikationsmedien, wie Radio und Fernsehen, kommunizieren in dieser reduzierten Form: einseitig, nach festgelegten Regeln, die den Rezipienten vom Handeln dispensieren, ihn künstlich ernähren, anstatt ihm frei wählbare Nahrung anzubieten<sup>5</sup>. Hier findet von Seiten des Konsumenten eine zu großen Teilen rein zukunftsorientierte Informationsakkumulation statt, die den Schein des "Handelns mit Zeitvorsprung vor Anderen" erweckt, dabei aber eine Distanzierung von unmittelbaren Lebenszusammenhängen bewirkt. Denn die im Konsumenten angereicherten Informationen haben neben Prestigeerhöhung durch das Demonstrieren einer großen Allgemeinbildung zu großen Teilen keinen praktischen Nutzen für ihn. Nach Neil Postman geht dieser Entfremdungs-Prozeß so weit, daß von den Informationsanbietern spezielle Kontexte geschaffen werden, um Informationen als nützlich bzw. notwendig erscheinen zu lassen und damit immer mehr davon an den Mann oder an die Frau zu bringen<sup>6</sup>.

Als Schutz gegen diesen Ansturm unzusammenhängender Informationen und Kontexte im städtischen Alltag, kann der Walkman interpretiert werden. Er erzeugt mobile Innenräume, die den persönlich ausgewählten Kontext für die aus der Umwelt eintreffenden Informationen abgeben. Das erlebte Außen wird fiktionalisiert, die Musik übersetzt die Bilder in Filmsequenzen? Das kann als listige Desperado-Taktik interpretiert werden: Der Walkman bietet seinem Nutzer einen Ausweg aus einer als langweilig, als den Einzelnen funktionalisierend empfundenen Umwelt, indem eine vielleicht phantasievolle Umdeutung der tristen Realität in kleine private Krimis und Romanzen möglich wird. Der Mensch zieht sich in sich selbst zurück, und obwohl darin die immer wieder zitierte Gefahr der Vereinsamung enthalten ist, ermöglicht ihm diese Flucht doch den Weg in eine bessere, weil individuell bestimmte Lebenswelt. Er ignoriert und zersetzt in gewisser Weise die Strukturen des Systems aus ihm heraus und mit dessen Mitteln, nämlich mit denen der Distanzierung und der Funktionalisierung, nur diesmal zu seinen, zu selbst bestimmten Zwecken.

"[...] indem er die Perfektion seines individuellen akustischen Bereichs anstrebt, ist er ein minimaler, mobiler und intelligenter Partikel (Robert Fripp) eines gemeinsamen Musik-Hörens.'8

Andererseits aber verliert der Walkman-Hörer die Orientierung in den realen Zusammenhängen und begibt sich in die Gefahr eines folgenschweren Realitätsverlustes. Er befindet sich in einer Metawelt, lebt in virtuellen Zusammenhängen und vernachlässigt darüber die realen<sup>9</sup>. Der Walkman ist also letztlich nur eine Notlösung.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Vgl. Zec, P.: *Medienwerk*, 1991, S.106

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>Postman, N.: *Tode*, 1992, S.13

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Vgl. Thomsen, C.W./Krewani, A./Winkler, H.: Walkman Effect, 1990, S.56

<sup>8</sup>Hosokawa, S.: Walkman-Effekt, 1990, S. 232

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Vgl. Thomsen, C.W./Krewani, A./Winkler, H.: Walkman Effect, 1990, S.52 ff.

Gerade solcher Realitätsferne, solcher Distanzierung von der körperlichen Welt wollen jene Ansätze entgegenwirken, die das Einlassende, Aufnehmende, Nähe schaffende *Hören* propagieren.

"Der Übergang von der Bewußtseinsphilosophie zum Paradigma der Kommunikation, wie er sich in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen europäischen und amerikanischen Denkrichtungen vollzogen hat, bedeutet jedesmal auch einen Übergang von der traditionellen Favorisierung des Sehens zu einer Betonung des Hörens." 10

Dieses Einlassende, im Gegensatz zum Feststellenden und Festmachenden, zeichnet das Hören gegenüber dem Sehen aus<sup>11</sup>.

"Im Sehen gerinnt die Welt zu Objekten. Jeder Blick hat etwas vom Blick der Medusa: Er läßt die Gegenstände erstarren, versteinert sie. - Ganz anders das Hören, das die Welt nicht auf Distanz bringt, sondern einläßt." 12

Das kategoriale Wahrnehmen, die starre Zuordnung steht in enger Verbindung zu diesem Charakteristikum des visuellen Sinns, und es liegt nahe, das anfangs dargestellte Kommunikationsmodell einem visuell dominierten Denken zuzuordnen<sup>13</sup>. Darüberhinaus wohnt ihm aber auch ein Moment der Hörigkeit inne, die nach Welsch dem Hören als negativer Aspekt eingeschrieben ist<sup>14</sup>. Denn hörig ist derjenige, der Information unkritisch aufnimmt und nach den Regeln des Senders in seinen Zeichenvorrat einsortiert.

Wie aber erfolgt nach diesem Modell die Festlegung der für Kommunikationsprozesse notwendigen Codes? Nach dem bottom-up-Prinzip, das dem Modell kategorialer Kommunikation zugrunde liegt, sind die Bedeutungen den Gegenständen und den Relationen zwischen ihnen immanent. Das wahrnehmende Subjekt muß versuchen, diese Bedeutungen möglichst vollständig und fehlerfrei zu erfassen. Wie aber sollen sich so bereits etablierte Codes verändern? Nach diesem Ansatz geschieht dies entweder durch logische Verknüpfung bereits vorhandener und neuer Zeichenketten oder aufgrund einer Art Übertragungsfehler. Und hierin liegt der entscheidende Schwachpunkt dieses Modells, denn es sind ja gerade auch spontane Veränderungen, die dem Menschen seine geistigen wie materiellen Errungenschaften einbringen. Aus einer plötzlichen Idee entstehen neue Gedanken und neue Sichtweisen. Was mit dem kategorialen Modell nicht erfaßt wird, sind Aspekte von irrationaler Umdeutung bekannter Information, das Entstehen von Ideen, aber auch Phänomene wie Humor und letztlich auch die Entstehung und Wirkung von Kunst. Denn immer setzt dieses Modell die Möglichkeit des Zugriffs

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>Welsch, W.: Kultur des Hörens, 1993, S.94

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup>Vgl. Kapitel III B

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Welsch, W.: Kultur des Hörens, 1993, S.98

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>Vgl. Kapitel III B

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup>Vgl. Welsch, W.: Kultur des Hörens, 1993, S.87 ff.

auf einen bestehenden Code voraus. Der aber liegt in den eben genannten Situationen nicht vollständig zugrunde, sondern entsteht in jedem Rezeptionsprozeß zu einem gewissen Teil neu.

"Wo die Umgangssprache sich auf schon Vereinbartes stützt, sucht die Sprache des Dichters das noch Unvereinbarte sprachlich zu vereinbaren, sucht die Sprache des Komponisten das noch Unvereinbarte musikalisch zu vereinbaren. Auch da ist es wohl notwendig, die schon einmal zugeordneten Bedeutungen zu kennen, um eine Veränderung des Systems überhaupt wahrnehmen zu können. Aber die Veränderung ist wesentlicher Teil der künstlerischen Mitteilung." 15

Nach Abraham Moles beinhaltet jede Nachricht zusätzlich zu ihrem semantischem Anteil, der in Zeichen ausdrückbar ist, auch einen ästhetischen Anteil, der innere Zustände auslöst und nicht in Zeichen übersetzbar ist<sup>16</sup>. Nach Umberto Eco ist das Symbol eine Art *"falsches Zeichen"*<sup>17</sup>, das als Stimulus den Empfänger zur schöpferischen Mitarbeit anregen soll. Dies weist darauf hin, daß die Sprache primitive Kommunikationssysteme, die nur auf solchen unmittelbar wirkenden Stimuli beruhen, nicht abgelöst, sondern nur erweitert hat.

"Es scheint, als habe es der Diskurs nicht-sprachlicher Kommunikation gerade mit Beziehungsproblemen zu tun [...] die zwischen Selbst und Gegenüber oder zwischen Selbst und Umgebung bestehen [...]"<sup>18</sup>

Nach dem kategorialen Modell müssen spontane Veränderungen des Codes als Resultate von Fehlern oder Aussetzern des Systems interpretiert werden. Sieht man diese Varianz in der Interpretation jedoch als Auswirkungen vorsprachlicher Stimuli, der Unterschiedlichkeit der Erfahrungshorizonte und einer angelegten Varianz im menschlichen Hirn, so muß der ästhetische, emotionale Gehalt einer Nachricht als integraler Bestandteil eines Kommunikationssystems verstanden werden. Demnach darf dieser Anteil aber in der Analyse nicht vom Prozeß der Informationsübertragung getrennt behandelt werden, denn er macht ihn mit aus und eine Trennung würde verfälschend wirken. Und so kann letztlich das menschliche Wissen nicht getrennt von den mit ihm verbundenen Aktionen und der Ungenauigkeit des Deutungsapparates und des Speichers betrachtet werden. Die spontane Umdeutung und der mögliche Bedeutungswandel sind aus dieser Sicht nicht Systemfehler, sondern das Grundprinzip, das der Welt bewußter Wahrnehmung Veränderung und Entwicklung garantiert.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup>Brün, H.: *Computer*, 1970, S.13

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup>Vgl. Schuster, M./Beisl, H.: Kunst-Psychologie, 1978, S.52

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup>Eco, U.: Zeichen, 1977, S.55

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup>Bateson, G.: *Ökologie*, 1981, S.532

### **B** Variable Kommunikation im Alltag

Wie bereits in Kapitel III A dargestellt, wird die menschliche Wahrnehmung heute als recht eigenwilliger Interpretator verstanden. "Organisation wird dem Organismus nicht von außen auferlegt, sie entsteht in ihm." 19

Einerseits als gutes Modell zum Verständnis von Wahrnehmungsphänomenen, andererseits aber auch als Modell für Computer-Simulationen menschlichen Verhaltens entstand Ende der 40er Jahre die Idee von den neuronalen Netzen, auch Parallel Distributed Processing (PDP) genannt. Sie entsprang der Vermutung des Neuropsychologen Donald O. Hebb<sup>20</sup>, daß durch die gleichzeitige Aktivierung zweier verbundener Neuronen im Gehirn eine Verstärkung ihrer Verbindung verursacht würde. Diese Annahme war verbunden mit der Ansicht, daß das Gedächtnis nicht starre, eindeutige Muster speichert, sondern: "[...] what is stored is the connection strength between units that allow these patterns to be re-created."<sup>21</sup> "[...] we do not assume that the goal of learning is the formulation of explicit rules. Rather, we assume it is the acquisition of connection strengths which allow a network of simple units to act as though it knew the rules."<sup>22</sup> Dementsprechend sind PDP-Modelle Versuche, mit variablen Interpretationssystemen die große Leistungsfähigkeit des menschlichen Gehirns und vielleicht auch dessen Intelligenz und Kreativität zu verstehen und nachzuahmen.

Ein neuronales Netz ist ein Raster von als *Neuronen* bezeichneten Knotenpunkten. Reihen von Input-Neuronen sind darin mit jedem einzelnen Neuron einer Outputreihe verbunden. Diese Verbindungen sind im "Rohzustand" des Netzes alle gleich "durchlässig", können aber durch Training unterschiedliche Wichtungen erhalten, was bedeutet, daß die Kopplung an andere Neuronen jeweils unterschiedlich gehemmt wird. Die Aufnahme eines digital codierten Reizmusters über eine Schicht von Input-Neuronen erfolgt nicht seriell, sondern blockweise parallel. Die Deutung eines Reizmusters geschieht im Vergleich mit einem oder mehreren anderen Reizmustern. Abbildung 2 zeigt ein Beispiel, in dem ein Netz "gelernt" hat, ein visuelles und ein olfaktorisches Muster, also zwei Wahrnehmungsdimensionen, miteinander zu verknüpfen. Fällt einer der beiden Inputs aus, so kann er über die Faktoren an den Knotenpunkten rekonstruiert werden. Die Gesamtheit der Wichtungen des Netzes enthält also Information über die Bedeutung der Eingangsreize. Im abgebildeten Beispiel könnte etwa der Anblick einer Rose ihren Geruch "assoziieren" und umgekehrt.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup>Gardner, H.: *Denken*, 1989, S.25

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup>Vgl. Hebb, D.O.: Organization, 1949

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>Rumelhart, D.E./McClelland, J.L. and the PDP Research Group: *Parallel*, 1986, S.31

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup>Rumelhart, D.E./McClelland, J.L. and the PDP Research Group: *Parallel*, 1986, S.32

### Abb.2: Zweidimensionales PDP-Wahrnehmungsmodell <sup>23</sup>

Die heute verbreiteten Softwarerealisationen von PDP-Modellen können auf zwei verschiedene Weisen lernen bzw. trainiert werden: Zum einen nach der Methode der Backpropagation<sup>24</sup> (auch supervised learning), für die der Mensch über eine Anzahl von Trainingsdurchläufen Input und korrekten Output vorgeben muß, bis das System die Wichtungen richtig gesetzt hat. Zum anderen mit Hilfe von selforganizing feature maps<sup>25</sup> (auch unsupervised learning), bei der das Programm die Inputs nach einem internen System sortiert und auf eine sogennante topologische Karte abbildet.

Neuronale Netze stellen anpassungsfähige Decodier- oder Deutungssysteme dar. Beliebige hochdimensionale, unendlich fein differenzierte Reizkonfigurationen können damit auf eine endliche Menge von Klassen abgebildet werden. Charakteristisch für PDP-Modelle ist, daß jedes neu hinzukommende Reizmuster den Aufbau des gesamten

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup>Aus: Rumelhart, D.E./McClelland, J.L. and the PDP Research Group: *Parallel*, 1986, S.34

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup>Vgl. Rumelhart, D.E./McClelland, J.L. and the PDP Research Group: *Parallel*, 1986, S.328 ff.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup>Vgl. Rojas, R.: *Theorie*, 1993, S.343 ff.

Systems beeinflusst: Um das neue Muster einzufügen, kann es nicht zwischen zwei ähnliche Muster plaziert werden, ohne deren und auch andere Relationen zueinander und damit ihre Bedeutungen zu verändern. Ein wiederholt eingegebenes, identisches Reizmuster kann sich also im Sinn, der ihm vom System zugesprochen wird, wandeln.

Information wird nach diesem Wahrnehmungs-Modell nicht passiv aufgenommen, sondern aktiv verarbeitet und immer auch interpretiert, dem eigenen System angepaßt, kurz: angeeignet. Dieser Ansatz beinhaltet immer noch die Idee von einem Zeichenvorrat, der zur Kommunikation nötig ist, doch ist dieser subjektiv und veränderlich und muß nicht von Anfang an gegeben sein. Sinn, wie ihn auch der Semiotiker C.W. Morris versteht, ist hier *"keine subsistente oder existente Wirklichkeit"*, sondern *"ein relationaler und funktionaler Komplex"*<sup>26</sup>.

Auf eine ausführliche Beschreibung des Funktionsprinzips neuronaler Netze muß und kann hier verzichtet werden. Wichtig für die Anwendung dieses Modells auf Kommunikationsprozesse innerhalb künstlerischer Systeme ist vorwiegend ihre Eigenschaft, Sinn und Bedeutung in der Interaktion zwischen einzelnen Einflüssen entstehen zu lassen. Veränderliche Systeme, Lernprozesse, die Ausnutzung von Information, der kein fester oder kein bekannter Code zugrundeliegt, können mit dem Modell der neuronalen Netze also gut beschrieben werden. Diese Kommunikationsform soll hier - im Kontrast zur kategorialen Kommunikation - variable Kommunikation genannt werden.

In diesem Sinne ist nicht nur die menschliche Wahrnehmung, sondern auch das soziale Gefüge - als Ansammlung solcherart variabel vernetzter Gehirne - nicht als starr und determiniert zu verstehen, so daß es auf das einzelne Subjekt einwirkt und dieses auf eindeutige Aspekte zu reagieren habe (oder umgekehrt). Vielmehr ist die *Deutung* jedes Einflusses variabel und kann wiederum als Aktivität nach außen betrachtet werden, denn jeder muß ständig damit rechnen, daß seine Äußerung beim anderen nicht als genau das ankommt, was sie meinte. Zudem weiß der Kommunizierende oft gar nicht genau, was er selber überhaupt meint, und verläßt sich daher zum Teil auf die Deutung seiner Aussage durch den anderen, die er aus dessen Reaktion in einem weiteren Deutungsprozeß abstrahiert.

"In der Stadt zu leben bedeutet für den einzelnen, sich in einem Raum zu befinden, in dem alle Botschaften des Raumes zusammentreffen, und auch auf diese Botschaften zu reagieren, indem man sich mit den vielen Programmen und Mechanismen, die einen anziehen und sich einem aufdrängen, auseinandersetzt."<sup>27</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup>Morris, C.W.: Zeichen, 1975, S.126

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup>A.J.Greimas: Sémiotique et sciences sociales, Paris, 1976; zit. nach: Hosokawa, S.: Walkman-Effekt, 1990, S.239

Das soziale Leben ist aus dieser Sicht ein Gemisch aus unterschiedlich gewichteten Beziehungen und Interaktionen. Die hierin enthaltene Unstetigkeit wird durch den Einfluß der neuen Medien noch permanent verstärkt: Die potentielle Möglichkeit eines jeden, jederzeit mit jedem zu kommunizieren, der Zugriff auf große Mengen von Information, die nicht für einen konkreten Adressaten, sondern für alle und keinen gedacht ist, läßt das Netz immer engmaschiger und gleichmäßiger werden. Dieses Netz entsteht in jedem Moment durch die Handlung der Teilnehmer neu. Weder die Bedeutung von Information noch das Kommunikationssystem sind dauerhaft vorhanden. Beide entstehen erst im Moment kommunikativer Handlung.

### C Kommunikation in der Musik

Heinrich Besseler charakterisiert die europäische Musik bis zum 17. Jahrhundert als größtenteils funktional und kennzeichnet sie mit seinem Begriff *umgangsmäßig*. Damit weist er darauf hin, daß die Rezipienten die musikalischen Eindrücke stets durch Tanz, Mitsingen oder eigene Einlagen in aktiver Teilnahme umsetzten. Mit dem Operntheater wandelte sich die Rezeptionshaltung nach Besseler vom tätigen Umgehen mit der Musik zum reinen Zuhören, so daß sich die Aktivität vom körperlichen Sich-Äußern ins geistige, innere Zusammenfügen verlagerte. Darüberhinaus veränderte die Entwicklung des Menschenbildes von Descartes Vorstellung vom Subjekt als Zentrum alles Seienden über Leibniz Idee vom Individuum bis zum Geniebegriff um 1750 die Hörhaltung.

"Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer, jetzt nicht mehr nur Subjekt, sondern Individuum und Person, schließt durch Synthesis in der Regel eine Achttaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das den Sonatensatz beherrschende Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer."<sup>28</sup>

Diese Situation spiegelt noch die generelle Verankerung des Denkens im Christentum wider, die sich ja auch im kategorialen Kommunikationsmodell findet: Eine zentrale Stelle verkündet die Wahrheit, der Mensch muß sich bemühen, hinter die Bedeutung der Verkündungen zu kommen, also den Code zu knacken. Und obwohl im 18. Jahrhundert die *Allmacht* Gottes ins Wanken geriet, weil sich die Künstler nun anmaßten, gottähnlich Schöpfungen hervorzubringen, mußten sie dafür doch noch auf die göttliche Eingebung vertrauen: Sie waren zum Bindeglied zwischen Kreatur und Herrgott geworden. Die Kommunikations-Situation wandelte sich durch diesen Schritt vom funktionalen zum äs-

\_

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup>Besseler, H.: *Neuzeit*, 1959, S.60

thetischen Werk, denn die Künstler waren fortan höhergestellt und damit weisungsbefugt; sie waren - zumindest in den Momenten der Inspiration - im Besitz des Codes, den es nun von ihnen zu erlangen galt. In Demut und still versuchte der Hörer der Klassik die künstlerische Aussage zu begreifen.

In der Romantik dann versank der Rezipient nach Besseler ganz in sich selbst, um des Künstlers Ausdruck stärker auf affektivem als auf kognitivem Weg zu erfassen. Lag der Schwerpunkt der Musikrezeption in der Klassik auf der geistigen Aktivität des Hörers, so schlug seine Haltung in der Romantik in passives Aufnehmen um.

"Man hört die Musik, um sich von ihr erfüllen und 'einstimmen' zu lassen. Aus diesem passiven Hören erklärt sich das Neue in der Musik selbst. [...] Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen 'Stimmung' werden lassen."<sup>29</sup>

Beide Rezeptionsweisen aber sind von der Linearität der Kommunikationsstruktur geprägt und funktionieren weitgehend nur in einer Richtung. Der Künstler der Klassik und der Romantik - als genialischer Schöpfer - befand sich dadurch in einer vom Rezipienten isolierten Position, wofür er aber durch seine bevorzugte Stellung, durch sein Prestige als höhergestelltes Wesen entschädigt wurde.

In Analogie zur kategorialen Alltagskommunikation kann hier von kategorialer Kommunikation von künstlerischen Inhalten gesprochen werden. Bedeutung oder Sinn entstehen weniger in einem Prozeß, als daß sie von A nach B übertragen werden. Im Alltag geschieht dies vielleicht stärker kognitiv, in der Kunst dagegen mehr affektiv. Auch läßt die kategoriale Kommunikation in der Kunst nicht wie ihr Pendant im Alltag die Gegenwart zugunsten einer Ausrichtung auf die Zunkunft zurücktreten, sondern betont den Augenblick gerade, ja zelebriert ihn. Doch die Linearität, die dieser Kommunikationsform zugrunde liegt, entspricht dem, was in Kapitel V A als kategorial bezeichnet wurde.

In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts unternahmen die Komponisten in Europa Versuche, diese starre Kommunikations-Situation zu durchbrechen<sup>30</sup>.

"Im ganzen resultierte die schwankende Haltung der jungen Komponisten zu Anfang der zwanziger Jahre aus dem Zwiespalt, daß sie einerseits um einer engeren Beziehung zur Zuhörerschaft und einer Einbindung der Musik in das 'Leben' willen gegen die hergebrachte Institution Konzert opponierten und nach Alternativen suchten, dies aber überwiegend innerhalb dieser Institution durch neue kompositorische und ästhetische Ansätze erreichen wollten."<sup>31</sup>

<sup>31</sup>Danuser, H.: Musik, 1984, S.119-120

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup>Besseler, H.: *Neuzeit*, 1959, S.68

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup>Vgl. Kapitel I A dieser Arbeit

Durch neue Kompositionspraktiken und eine engere Bindung an die Bedürfnisse der Hörer sollte eine *Umgangs*- oder *Gebrauchsmusik* geschaffen werden, die sich gegenüber dem Charakter einer *Darbietungsmusik*, der speziell am Wesen der Romantik festgemacht wurde, abzugrenzen versuchte.

"Musik, sie war keine neben dem Leben herlaufende Kunst mehr, an der teilzunehmen eine gewisse Verfeinerung des Lebensprozesses bedeutete; sondern Musik wurde unmittelbar vom Leben gebraucht; Musik ist Lebensnotwendigkeit, nicht Lebensflucht."<sup>32</sup>

Der Versuch verlief aber bald im Sande, denn die Bindung an den Musikbetrieb war zu eng. Auch wenn in der neuen Kammermusik vornehmlich für kleine Ensembles komponiert wurde, benötigte man ja weiterhin Interpreten und konnte sich auch nicht von dem nach außen abschirmenden Konzertsaal trennen. Zu Anfang der dreißiger Jahre waren die hehren Ziele vergessen und wichen den Idealen von Reinheit und Qualität, die sich neuerlich in einer Ausdrucksästhetik verwirklichen sollten.

Ganz anders die Musik nach 1950. Adornos Forderung nach geschichtsphilosophischer Stimmigkeit der Musik durch authentischen Ausdruck dessen, was den Zeitgenossen betrifft, erfordert vom Rezipienten ein sachgerechtes, kognitiv aktives Verhältnis zur Musik: das strukturelle Hören, den aktiven Mitvollzug. Doch besonders in Europa entwickelte sich aus dieser Geisteshaltung eine Kompositionsweise, die zum Verständnis der daraus hervorgehenden Produkte beim Hörer stets detaillierte Kenntnisse über den aktuellen musikalischen Diskurs voraussetzt. Musikalische Kommunikation erfordert damit zwar ein hohes Maß an kognitiver Aktivität des Rezipienten, doch basiert diese auf einem vom Komponisten zum Rezipienten linear verlaufenden Vermittlungs-System, das sich nach Carl Dahlhaus am Wissenschaftmodell orientiert.

"Die Entwicklung des Komponierens erscheint als Prozeß, in dem sich, analog zum Fortgang einer Wissenschaft, die Werke als Lösungen von Problemen präsentieren, die ihnen von früheren Werken hinterlassen worden sind. Und jede Lösung ruft ihrerseits Probleme hervor, die in späteren Werken aufgegriffen werden, ohne daß in der Dialektik der Entstehung und Lösung von Problemen ein Ende absehbar wäre."<sup>33</sup>

Kommunikation vollzieht sich auch hier weiterhin primär auf gerader Bahn vom Komponisten zum Rezipienten, der nun zwar größere Verantwortung trägt, dessen Ausdrucksvermögen sich jedoch nicht ausgedehnt hat. Denn erstens fehlt ihm dazu oft das nötige Spezialwissen, und zweitens gibt ihm der Darbietungsort - der Konzertsaal - mit seiner strikten Trennung zwischen Bühne und Parkett nicht den nötigen Raum. Zeitgenössische Musik ist damit heute ein zu großen Teilen hermetischer Bereich für und von

<sup>33</sup>Dahlhaus, C.: *Analyse*, 1970, S.21

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup>Preussner, E.: Wendepunkt, 1929, S.416

Spezialisten, die in ihrer Abgehobenheit - im Extremfall - ihre Produkte und sich selbst für ihre Zeitgenossen überflüssig machen<sup>34</sup>.

<sup>34</sup>Vgl. Dahlhaus, C.: *Analyse*, 1970, S.22

## D Kommunikation in der Klanginstallation

Der heutige Künstler/Komponist kann sich selbst nur noch schlecht als Schöpfer im genannten Sinne begreifen und wird auch in dieser Rolle vom modernen Menschen häufig nicht mehr akzeptiert. Der Rezipient möchte heute immer weniger in Passivität belehrt werden, der Künstler möchte nicht mehr verkünden. Denn Verkündung impliziert Endgültigkeit und ist mit der Hoffnung auf Erlösung verbunden. Solche Anschauungen werden aber zunehmend unmodern. Stattdessen gewöhnt man sich allmählich an die Idee der permanenten Veränderlichkeit und Subjektivität alles Wissens und faßt diese zwei Aspekte als den Kern des Begriffes Lebendigkeit auf. Als Ausdruck dieser Weltanschauung können künstlerische Vorgehensweisen verstanden werden, die sich eben nicht einer kategorialen, linear vom Künstler zum Rezipienten verlaufenden Kommunikationsstruktur bedienen, sondern sich auf den Rezipienten einlassen und ihm Freiheit in der Deutung gewähren wollen.

Diese Kommunikation basiert zu einem großen Teil auf unmittelbarer Wirkung, was soviel heißt wie auf einer Ebene, die nicht notwendig begrifflich gefaßt, sondern primär erfahren werden soll. Hier findet sich Moles ästhetischer, nicht-übersetzbarer Anteil von Nachrichten<sup>35</sup>, der nicht abstrahierbar ist, sondern erlebt werden muß. Der Begriff Wirkung impliziert aber in Bezug auf das Ergebnis auch eine hohe Relevanz der Beschaffenheit dessen, auf den eingewirkt wird<sup>36</sup>. Läßt der Rezipient durch seine aktive Aneignung des künstlerischen Gegenstandes seine persönlichen Merkmale zutage treten, so ist sein Einfluß auf das Ergebnis der Erfahrung in diesem Sinne maximal. Die Aktivität unterscheidet diese zu großen Teilen affektive Rezeption vom affektiv geprägten, aber eher passiven Musikhören in der Romantik.

Im Unterschied zur kognitiven, abstraktionsfähigen Wahrnehmung beruht die affektive Verarbeitung äußerer Einflüsse auf einer stärkeren Umsetzung aufgenommener Information durch den Körper. Anders als während des strukturellen Hörens im Konzert spielt sich in der Installation das Erleben stärker auf einer Ebene des aneignenden Erfahrens im körperlichen Ausdruck ab. In beiden genannten Fällen wird aufgenommene Information zu Superzeichen zusammengefaßt bzw. durch sie beschrieben. Während im ersteren Fall aber zu großen Teilen sprachliche und geometrische Superzeichen dem kognitiven Verstehen dienen, sind es bei der affektiven Umsetzung verstärkt der körperliche Ausdruck, die Bewegung und das Gefühl, die zur Abstraktion herangezogen werden. Der Eindruck einer Klanginstallation wird weniger als der der Konzertmusik mit Hilfe begrifflicher oder geometrischer Kategorien zu einer *Struktur* gefaßt. Auch wenn hier kognitive Prozesse ebenfalls eine große Rolle spielen, liegt der Akzent mehr auf einem

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup>Vgl. Kapitel V A

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup>Vgl. Kapitel IV A

köperlichen Erfahren und Umsetzen. Diese verstärkte körperliche Erfahrung wirkt sich möglicherweise in einer intensiveren Rezeption im Sinne eines tieferen Empfindens aus. In dieser aktiven Aneignung findet sich ein Pendant zum Tanz und zum Mitsingen in der von Besseler als umgangsmäßig charakterisierten funktionalen Musik bis zum 18. Jahrhundert.

Um Wohlgefallen im Sinne von Interesse und Bedürfnisbefriedigung zu erreichen, sollte ein Kunstwerk nach dem Kunstpsychologen Martin Schuster einen Informationsgehalt bieten, der sich an der Verarbeitungskapazität des menschlichen Gehirns orientiert. Es muß also ein bestimmtes Verhältnis von erwarteten und unerwarteten, bekannten und unbekannten Zeichen enthalten, um den Rezipienten weder zu langweilen noch zu überfordern. Außerdem sollte der Rezipient die Möglichkeit zur Superzeichenbildung haben - also zur Reduktion bzw. Abstraktion -, da dies den Vorgang der Aneignung, des persönlichen Bezuges ausmacht. Aus der Sicht des Rezipienten ergibt sich so eine Verantwortlichkeit zur Aktivität und die Möglichkeit zur Orientierung an selbstgewählten Punkten<sup>37</sup>.

Von Vorteil für den Künstler ist dabei, daß seiner Arbeit über die aktive Beteiligung des Rezipienten mehr Aufmerksamkeit zuteil wird, als durch rein kognitives Verarbeiten im Sinne von Adornos aktivem Mitvollzug, und zwar durch das größere Bewußtsein einer Verantwortlichkeit beim Rezipienten. Der Rezipient ist sich im Idealfall in dieser Verantwortlichkeit seiner Zusammenarbeit mit dem Künstler bewußt, hat modellierende Funktion, kann sich in seinen Handlungen artikulieren und kommuniziert über seine bewußten wie unbewußten Reaktionen. "Künstler und Betrachter sind gleichwertige Partner."38 Der oben erwähnte Aspekt der Entfaltung in der Bewegung spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Die Möglichkeit und meist sogar Notwendigkeit der Bewegung des Rezipienten ist ein zentrales Merkmal der Klanginstallation.

"Das Schuhwerk und seine 'raum-schaffende Funktion' sind deshalb interessant, weil das Gehen ein so wesentliches und häufiges 'Begreifen' von Raum ist." 19 ... "Es ist das Gehen in Räumen, das Beschreiten von Räumen, was den Raumklang erst hörbar initiiert."40

Doch begreift der Besucher so den Raum nicht nur, er äußert sich auch dazu, er drückt sich aus, indem er, im wahrsten Sinne des Wortes, Stellung bezieht.

"Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist."41

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup>Vgl. Schuster, M./Beisl, H.: Kunst-Psychologie, 1978, S.57

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup>Faust, W.M.: *Orthodoxien*, 1993, S.161

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup>Bernhard Leitner; in: Leitner, B./Conrads, U.: Raum, 1985, S.32

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup>Bernhard Leitner; in: Leitner, B./Conrads, U.: Raum, 1985, S.35

Nach Michel de Certeau läßt sich dieser Ausdruck unterteilen in: "[...] den Prozeß der Aneignung des topographischen Systems durch den Fußgänger (ebenso wie der Sprechende die Sprache übernimmt); dann eine räumliche Realisierung des Ortes (ebenso wie der Sprechakt eine lautliche Realisierung der Sprache ist); und schließlich beinhaltet er Beziehungen zwischen unterschiedlichen Positionen, das heißt pragmatische 'Übereinkünfte' in Form von Bewegungen (ebenso wie das verbale Aussagen eine 'Anrede' ist, die den Angesprochenen festlegt und die Übereinkünfte zwischen Mitredenden ins Spiel bringt)."<sup>42</sup>

Gehen/Bewegung ist demnach als Kommunikation in Form eines räumlichen Ausdrucks zu verstehen. Der Rezipient einer Installation artikuliert sich durch bestimmte Wege und natürlich auch durch Körperhaltung, Mimik etc. Diese Äußerungen, die in ihrer Gesamtheit als beobachtbares Erleben gesehen werden können, unterliegen im Unterschied zu Reaktionen wie dem Applaus im Konzert nur einer geringen kognitiven Steuerung durch den, der sie hervorbringt. Sie geschehen weniger bewußt und sind weniger zielgerichtet als andere Ausdrucksformen. Der deutlichste Kontrast besteht dabei zur verbalen Äußerung.

"Das Erleben verrät dem aufmerksamen Beobachter [des erlebenden Rezipienten] vielleicht noch mehr als das Handeln, wer jemand ist, da es unreflektierter erfolgt und nicht so sehr durch taktische, darstellerische Rücksichten gebrochen ist."<sup>43</sup>

So spricht die Klanginstallation als musikalisch-bildnerisches Kunstwerk nicht nur von Seiten des Künstlers den Rezipienten direkter an, sondern auch der Künstler bekommt eine stärkere, authentischere Rückmeldung vom Rezipienten.

Versucht man die Kommunikationsstruktur im Fall der Klanginstallation in Subprozesse zu untergliedern, so ist zuerst zwischen Künstler und Rezipient zu unterscheiden, da ihnen unterschiedliche Rollen zufallen. Auf der Seite des Künstlers sind zumindest vier eindeutig voneinander zu trennende kommunikative Einzelprozesse zu benennen:

- Es findet ein Kommunikationsprozeß zwischen Künstler und Raum/Objekt etc. statt. Im Entdecken eignet sich der Künstler die Eigenschaften des Raumes und seiner Funktionen an. Dieser Vorgang, der auch durch den Begriff der Exploration beschrieben wird, ist eng mit dem der Kommunikation verbunden: Durch ein Hin und Her von Aktion und Reaktion wird ein System erkundet und Bedeutung freigelegt.
- In einem weiteren explorativen Prozeß testet der Künstler das zu installierende Klangsystem.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup>Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin, 1988; zit. nach: Hosokawa, S.: *Walkman-Effekt*, 1990, S.244

<sup>42</sup>ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup>Luhmann, N.: Aufklärung, 1991, S.77

- Es gibt einen Kommunikationsprozeß mit der eigenen Wahrnehmung (siehe Erläuterung zum entsprechenden Prozeß beim Rezipienten).
- Es findet eine intentionale, aber nicht auf ein eindeutiges Ziel gerichtete Signalübertragung an die Raum-Nutzer, die Rezipienten, statt.

Auch der Rezipient richtet seine kommunikativen Aktionen und Reaktionen - unter Berücksichtigung des Umstandes, daß der Künstler als Kommunikations-Partner üblicherweise nicht anwesend ist - zumindest an vier verschiedenen Kommunikatoren aus:

- Zum ersten kommuniziert er mit dem musikalisch-räumlichen System: In explorativer Weise testet der Rezipient die Reaktionen des Systems auf seinen eigenen Aktionen aus. Er kann die Resultate seiner Aktivitäten nicht voraussagen (zumindest solange nicht, bis er das System vollständig kennt), wohl aber die Tatsache, daß ihm seine Aktivität Aufschluß über das System geben wird. Der Rezipient kann sich dabei der Möglichkeit bewußt sein, daß er neue Konstellationen und damit neue Aussagen des Systems finden/erfinden kann, die über die Idee des Künstlers hinausgehen. Dieser Spielraum ist ungleich größer als in der Konzertsituation.
- Zum zweiten kommuniziert er mit der eigenen Wahrnehmung: Die komplexe oder konzentrierte Reizsituation, die so in der alltäglichen Umwelt nicht vorkommt und/oder meist nicht beachtet wird, kann vom Rezipienten in einer z.T. von ihm selbst bestimmten Art zur Stimulation des eigenen sensorischen Systems benutzt werden, um dessen Reaktionen zu studieren. Die eigene Wahrnehmung ist Objekt der Wahrnehmung, aus den Resultaten der Erlebnisse können neue Aktionen hervorgehen. Zweck der Aktion kann ein Prozeß der Schulung der Wahrnehmung sein, der den Menschen im Sinne von Walter Benjamins Begriff der Gewöhnung durch Rezeption in der Zerstreuung an neue Anforderungen einer veränderten Umwelt adaptiert. Zweck kann aber auch die Wiederverbindung der aus der Sicht vieler künstlich getrennten Wahrnehmungsbereiche sein, hinter der die Idee der Gesamtheitlichkeit als wahre Lebensform steht.
- Zum dritten kommuniziert er mit anderen Besuchern, mit denen er über die gemeinsame Erfahrung des Kunstwerkes über Bewegung, Mimik und eventuell sprachlich Informationen austauscht und damit eine mehr oder weniger nahe Beziehung aufbauen kann. Da nur eine geringe Vorbildung zum Verständnis des Kunstwerks notwendig ist, sind die Besucher relativ gleichgestellt sie haben untereinander einen weitgehend identischen Zeichenvorrat und sind dadurch kommunikationsfähig. Durch die für die Rezeption notwendige Bewegung und den damit verbundenen primär körperlich-räumlichen Ausdruck kommt ein Austausch zwischen den Besuchern stärker in Gang als es im Museum oder im Konzert der Fall ist.
- Zum vierten kommuniziert er indirekt mit dem Künstler: Der Rezipient handelt im Bewußtsein, daß seine Aktivität essentieller Bestandteil der Musik ist. Seine Bewegung ist gefragt, wird erwartet. Also stellt er Reaktionen auf das Kunstwerk als Aussagen an den

Künstler in den Raum. Auch wenn diese Aussagen nicht vom Künstler selbst, sondern nur von anderen Besuchern aufgenommen werden, ist deren Adressierung an den Künstler sehr oft Bestandteil ihres Charakters.

So läßt sich als Kommunikationsmodell der Klanginstallation ein mehrschichtiges Netz skizzieren: Zum einen, quasi in der Mikrostruktur, kann hier eine variable Interpretation einzelner Sinneseindrücke und ihrer Zusammenhänge stattfinden, wie sie in Abbildung 2 dargestellt wurden<sup>44</sup>. Denn Bedeutung, Sinn oder Inhalt einer Klanginstallation werden weniger vom Künstler zum Rezipienten übermittelt, als daß sie in der Wahrnehmung entstehen sollen - jeder einzelne Aspekt kann individuell ausgedeutet werden. Abbildung 3 zeigt das in Kapitel V B benutzte Modell in vereinfachter Darstellung<sup>45</sup>. Der olfaktorische Sinn ist hier durch den Hörsinn ersetzt.

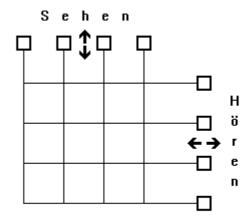


Abb.3: Zweidimensionales PDP-Wahrnehmungsmodell

Dieser Wahrnehmungsprozeß ist nur undeutlich von der zweiten Netzschicht, den oben dargestellten kommunikativen Subprozessen, zu trennen: In der Auseinandersetzung mit den Aktionen anderer Rezipienten, mit dem Raum, mit der eigenen Wahrnehmung und mit den möglichen Intentionen des Künstlers, die dem Klangsystem inhärent sind, entstehen bei jedem Beteiligten individuelle Bedeutungszuordnungen. Jeder dieser Subprozesse resultiert in Einzelergebnissen der Bedeutungszuordnung. Abbildung 4 zeigt eine Übertragung des Wahrnehmungsmodells aus Abbildung 3 auf solch einen Subprozeß. Die Decodier- oder Deutungsvorschrift, die sich auch in diesem Netz aus unterschiedlichen Wichtungen an den Knotenpunkten zusammensetzt, konfiguriert sich entsprechend der Inputs beider Beteiligter.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup>Vgl. Kapitel V B

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup>Code- und Wichtungswerte sind hier aus Gründen der einfacheren Darstellung weggelassen. Das Prinzip entspricht dem in Abbildung 2.

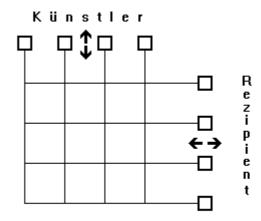


Abb.4: Modell variabler Kommunikation innerhalb eines Subprozesses

Das gesamte System Klanginstallation entwickelt seine Bedeutung in der Kommunikation aller beteiligter Faktoren oder Kommunikatoren, die so die dritte Netzschicht, seine Makrostruktur, darstellt. In dieser Schicht ergibt sich entsprechend der oben gemachten Unterteilung in fünf Subsysteme ein fünfdimensionales PDP-Modell, das grafisch nicht mehr in der gleichen Weise wie die anderen Modelle wiedergegeben werden kann. In Abbildung 5 ist daher eine Darstellung gewählt, in der jeder quadratische Punkt eine Codeeingabe bzw. -ausgabe verkörpert. Dieses Modell zeigt die Klanginstallation sozusagen aus einer Außensicht und beinhaltet damit die Gesamtheit aller möglichen individuellen Deutungen.

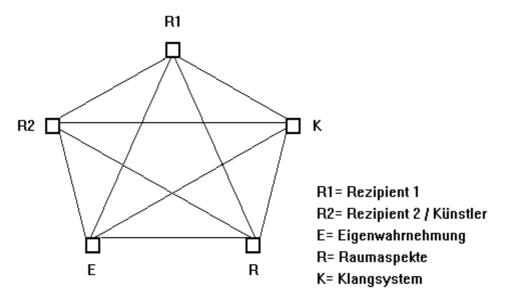


Abb.5: Die Klanginstallation als Kommunikationssystem

"Neue Musik wird in diesem Zusammenhang zum Prozeß, zur Ausschöpfung von Möglichkeiten der Wahrnehmung. Hier verschwindet dann die Grenze zwischen Kunstproduktion und Rezeption. Jeder baut sich seine Erfahrungen selbst zusammen. [...] Jeder ist dabei sein eigener Komponist."<sup>46</sup>

Das variable Kommunikationsmodell kann aber auch herangezogen werden, um eine neue Definition vom Begriff des öffentlichen Raumes bzw. Forderungen bezüglich seiner Gestaltung zu konkretisieren. Gerade der öffentliche Raum sollte ja allen gehören und allen als gemeinsamer Kommunikationsraum zu *ihrer* Verfügung stehen. Dies zu verwirklichen könnte das dargestellte Modell als Gedankengrundlage unterstützen, denn die netzartige und damit offene Kommunikationsstruktur, die es beschreibt und vorschlägt, impliziert ein hohes Maß an Freiheit des Individuums. Neben der schlichten Notwendigkeit einer Bereicherung und Vitalisierung des Alltags durch charismatische Werte könnte die Klanginstallation *ein* Mittel sein, um diese Idee durchzusetzen oder zumindest quasi vorzuleben. Sie kann einen nicht nur verbalen, sondern auch in Handlungen sich ausdrückenden Diskurs über mögliche und nötige Formen der Kommunikation im öffentlichen Raum und ihre Voraussetzungen mitbewirken.

"Die Diskussion [darüber, ob sich ein musikalisches Kunstwerk an passend gewählten Kriterien orientiert] kann sich nur da sinnvoll, und daher immer wieder, entfalten, wo das Thema so gestellt ist: Was für Kriterien wurden laut dieses Komponisten und laut seiner Musik zu musikalischen; und inwieweit sind diese Kriterien von aktueller Bedeutsamkeit für die Erkenntnis des Verhaltens nicht-musikalischer Systeme, wie zum Beispiel der Gesellschaft, in welcher der Komponist sich seine Freiheit definiert, um sie sich nehmen zu können."<sup>47</sup>

Das Ziel oder der erfolgreiche Endpunkt jeder Kommunikation ist nach dem Semiotiker Charles S. Peirce die *Gewohnheit*, der Konsens mit sich selbst. Nach ihr erfolgt auf diskursiver Ebene etwas anderes: *Ein* Thema hat sich erschöpft, hat dabei aber neue Zusammenhänge herausgestellt, die sich nun in Handlungen, in Gewohnheit artikulieren.

"Die reale und lebendige Konklusion ist diese Gewohnheit; die verbale Formulierung drückt sie nur aus. [...] Deshalb wird die vollkommenste Entsprechung für einen Begriff, die Worte vermitteln können, in der Beschreibung der Gewohnheit bestehen, die dieser Begriff hervorbringen soll."<sup>48</sup>

Und mit dem Begriff der Gewohnheit oder dem Prozeß ihrer Entstehung, der Gewöhnung, schließt sich der Kreis zu Walter Benjamins in Kapitel II D angeführter These, daß

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup>Angermann, K./Barthelmes, B.: *Idee*, 1984, S.114-115

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup>Brün, H.: Computer, 1970, S.99

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup>Charles S. Peirce: *Collected Papers*, Cambridge, 1931-1935, zit. nach: Eco, U.: *Zeichen*, 1977, S.164

gewisse Adaptionen der menschlichen Wahrnehmung an neue Lebenszusammenhänge nur "[...] nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung [...]"<sup>49</sup> bewältigt werden können. Gewöhnung nach einem kategorialen Modell impliziert ein hohes Maß an Unfreiheit, bedeutet Konditionierung. Selbstbestimmte Gewöhnung findet nur in einem variablen Kommunikationssystem statt. Wie gezeigt werden konnte, ist die Klanginstallation ein solches variables System.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup>Benjamin, W.: Reproduzierbarkeit, 1977, S.41

# **Schlußfolgerung**

#### Eine neue Gebrauchsmusik

Klanginstallationen stellen Sinngefüge dar, die keinem notwendig bekannten Code unterliegen müssen, um verstanden zu werden, sondern variabel und individuell interpretiert werden können. Der Code, über den einer künstlerischen Aussage Bedeutung zugeschrieben wird, entsteht durch Aktion und Wirkung. Er wird zu großen Teilen nicht kognitiv oder durch emotionale Reaktion festgelegt, sondern im Gebrauch des Kunstwerks.

Das Ziel dieser Arbeit war es, die Frage zu beantworten, ob die Klanginstallation eine besonders intensive Kommunikation zwischen den Beteiligten initiiert. Zur Klärung dieser Frage wurden sowohl theoretische als auch praktische Aspekte untersucht.

In Kapitel V konnte anhand des Modells der neuronalen Netze gezeigt werden, wie in einem komplexen Kommunikationssystem Bedeutung entstehen kann. Information, der kein vollständiger Code zugrunde liegt, gewinnt erst in der aktiven Erkundung der Klanginstallation durch den Rezipienten Sinn. In seiner individuellen, nicht vorhersehbaren Interpretation des vollständigen Systems, das neben dem installierten, akustischen Teil das gesamte Umfeld mit einschließt, entsteht der Code. Daß ein solches Entstehen von Bedeutung in der Rezeption bzw. in der Interaktion überhaupt möglich ist, wurde in Kapitel III dargelegt. Hier wurde deutlich, daß Wahrnehmung generell einen Prozeß der Sinnkonstruktion darstellt. Speziell in komplexen, mehrere Sinne ansprechenden Situationen, wie die Klanginstallation eine bildet, entstehen als Resultat der Wahrnehmung Sinnzuschreibungen, die nur in geringem Maße von außen, also durch den Künstler, steuerbar sind. Für den Rezipienten bedeutet dies ein hohes Maß an Freiheit, was die Klanginstallation zu einer angemessenen Form von Kunst im Alltag macht, denn in ihr wird jene offene Kommunikationsstruktur verwirklicht, die generell als wünschenswert für den öffentlichen Raum erscheint

Der öffentliche Raum bietet dem Klanginstallationskünstler aber auch das ideale Wirkungsfeld. Denn wie in Kapitel II gezeigt werden konnte, erfolgt die Rezeption des öffentlichen Raumes, also von Architektur und sonstigen Einflüssen, im Gebrauch. Genau diese aktive Nutzung - im Gegensatz zum eher passiven Aufnehmen, wie es für den musealen Raum charakteristisch ist - ist notwendig, damit das System Klanginstallation lebt. Nicht nur der Sinn der Klanginstallation entsteht erst in der Kommunikation, sondern sie selbst. Kommunikation ist die Existenzform dieser Kunst.

Im vierten Kapitel wurden drei Kategorien künstlerischer Methoden vorgestellt, die unterschiedliche Bedürfnisse sowohl der Künstler als auch der Rezipienten ansprechen. Auch wenn nicht alle diskutierten Klanginstallationen für den öffentlichen Raum konzipiert sind, so ist ihnen allen seine spezifische Kommunikationsform, der Gebrauch, eigen. Gleichgültig, ob im öffentlichen oder im musealen Raum, gewährleistet das

Konzept der Bedeutungsfindung in der Interaktion ein hohes Maß an Verantwortung und Involvierung des Rezipienten. Das Resultat dieses starken Einbezugs ist intensiver Kontakt.

In dieser größeren Intensität unterscheidet sich die Klanginstallation von den überlieferten musikalischen und bildnerischen Kunstformen des Konzertsaals und des Museums. Sie spiegelt dabei auch die Komplexität der heutigen, alltäglichen Kommunikationssituation wieder und bietet dem Menschen ein Feld, sich im Umgang damit zu üben und sich mit Hilfe dieser Übung leichter an Veränderungen der Lebensumstände zu gewöhnen. Die Klanginstallation kann den Rezipienten aber auch aus komplexen sozialen Situationen auf sich selbst zurückführen und dadurch sowohl vitalisierend als auch orientierend wirken. Jede Vitalisierung oder Orientierung kommt aber letztlich vom Rezipienten selbst: Die Deutung jeglicher Information liegt immer beim Wahrnehmenden. Die Kunst ist nur Futter für die vielen Organismen, die im Alleingang wie im Zusammenspiel ihre geistige Nahrung zu neuen Impulsen vermischen.

"The best things we have of ours by far are the things that are the result of our intelligence together." \[ \]

Die Bedeutung der kommunizierten Inhalte entsteht bei dieser Kunst weitgehend erst während der Interaktion mit dem Rezipienten, und zwar durch den Gebrauch und die Aneignung der vom Künstler angebotenen Mittel. Die Regeln, die dem Gebrauch zugrunde liegen, sind die des Alltags: Sie bilden quasi einen Subcode, der im wesentlichen nicht begrifflich, sondern handlungsmäßig oder umgangsmäßig bestimmt ist. Er wird von den Regeln und Strukturen vorgegeben, die den Dingen und Zusammenhängen des täglichen Lebens inhärent sind. Die Verständigung, die mit diesen Mitteln zustande kommt, entbehrt zwar nicht einer intellektuellen Kontrolle, aber weitgehend des rationalen Filters, welcher Annäherung und Bezug zwischen den Kommunikationspartnern im tradierten Kunstkontext oftmals erschwert. Die Klanginstallation ist eine Musik-Kunst der Nähe.

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Textzeile aus dem Vorspann der Video-Produktion von Robert Ashleys *Perfect Lives*, einer *"opera for TV"* aus dem Jahr 1980.

# Literaturverzeichnis

#### Texte:

- Acoustical Society of America (Hg.): *Auditory <u>Demonstrations</u>*, Booklet zur CD, Institute for Perception Research, Eindhoven, 1987
- Agentur Bilwet: Medien-Archiv, Bollmann Verlag, Bensheim/Düsseldorf, 1993
- Angermann, Klaus/Barthelmes, Barbara: *Die <u>Idee</u> des klingenden Raumes*, in: Ekkehard Jost (Hg.): *Musik zwischen E und U* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Bd.25), Schott Verlag, Mainz/London/New York/Tokyo, 1984, S.107-126
- Barthelmes, Barbara: Musik in Landschaft und Architektur Zur Ästhetisierung der Umwelt in Klanginstallationen und musikalischen Environments, in: Positionen - Beiträge zur neuen Musik, 1991, Heft Nr.9, S.15-20
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1990
- Baschet, Bernard: *Klangskulpturen*, in: Kunsthalle Köln (Hg.): *Plastik + Musik*, Ausstellungskatalog, 1971, S. 12-16
- Bateson, Gregory: Ökologie des Geistes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1981
- Behne, Klaus-Ernst: *hören UND sehen UND gehen*, in: Mathildenhöhe Darmstadt (Hg.): *Musik und Raum*, Ausstellungskatalog, Darmstadt, 1988
- Behne, Klaus-Ernst: *Musik- und <u>Raumwahrnehmung</u>*, in: Marietta Morawska-Büngeler (Hg.): *Musik und Raum*, Schott Verlag, Mainz/London/New York/Tokyo, 1989, S.60-81
- Behne, Klaus-Ernst: *Musikalische Hörgewohnheiten*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD GmbH (Hg.), Uta Brandes (Red.): *Welt auf tönernen Füβen*, Steidl Verlag, Göttingen, 1994, S.234 250
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen <u>Reproduzierbarkeit</u>, vierte Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1977*
- Bergius, Hanne: *Das Lachen Dadas Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Sonderausgabe, Werkbund-Archiv Bd.19, Anabas-Verlag, Gießen, 1993
- Besseler, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit, Akademie-Verlag, Berlin, 1959
- Block, René: *Die Summe aller Klänge ist grau*, in: Akademie der Künste Berlin (Hg.): *Für Augen und Ohren*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1980, S.103-146
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen <u>Unterschiede</u> Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1987
- Bruinsma, Max: *Notes of a <u>Listener</u>*, in: Dan Lander/Micah Lexier (Hg.): *Sound by Artists*, Art Metropole/Walter Phillipls Gallery, Toronto/Banff, 1990, S.88-96
- Brün, Herbert: Über Musik und zum Computer, Verlag G. Braun, Karlsruhe, 1971
- Burckhardt, Martin: <u>Metamorphosen von Raum und Zeit: Eine Geschichte der Wahrnehmung</u>, Campus Verlag, Frankfurt-M, 1994
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1974
- Cage, John: *Die Zukunft der Musik <u>Credo</u>*, in: Akademie der Künste, Berlin (Hg.): *Für Augen und Ohren*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1980, S.174-175
- Claus, Jürgen: *Klangskulpturen und Datenraum*, in: Sabine Sanio (Red.): *Irrton Festival virtueller Irritation*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1994, S.133-148

Dahlhaus, Carl: <u>Analyse</u> und Werturteil, in: Sigrid Abel-Struth (Hg.): Musikpädogogik - Forschung und Lehre, Bd.8, Schott Verlag, Mainz/London/New York/Tokyo, 1970

- Dandrel, Louis: *Auf dem Weg zu einer <u>Klangarchitektur</u>*, 1994, in: Kunst- und Ausstellungshalle der BRD GmbH (Hg.), Uta Brandes (Red.): *Welt auf tönernen Füßen*, Steidl Verlag, Göttingen, 1994, S 165-174
- Daniels, Dieter: <u>Duchamp</u> und die anderen, DuMont Verlag, Köln, 1991
- Danuser, Hermann: *Neues <u>Handbuch</u> der Musikwissenschaft Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Carl Dahlhaus (Hg.), Laaber-Verlag, Laaber, 1984
- Davis, Douglas: Vom <u>Experiment</u> zur Idee Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1975
- Decker, Edith/Weibel, Peter (Hg.): Vom Verschwinden der Ferne Telekommunikation und Kunst, DuMont Buchverlag, Köln, 1990
- Dickreiter, Michael: *Handbuch der <u>Tonstudiotechnik</u>*, Bd.1, 5. überarb. Aufl., Schule für Rundfunktechnik (Hg.), K.G. Saur Verlag, München/New York/London/Oxford/Paris, 1987
- Ebbeke, Klaus: *Klang als Objekt*, in: Ulrich Bischoff (Hg.): *1984 im toten Winkel*, Ausstellungskatalog, Hamburg, 1984
- Ebbeke, Klaus: *Phasen Zur Geschichte der elektronischen Musik*, TU Berlin/Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.), Berlin, 1984
- Ebbeke, Klaus: *Musik in der Galerie <u>Block</u>*, in: Statens Museum for Kunst (Hg.): *Block's Sammlung*, Ausstellungskatalog, Kopenhagen, 1993, S.169-177
- Eco, Umberto: <u>Zeichen</u> Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1977
- Eisfeld, Dieter: Kunst in der Stadt, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart, 1975
- Elgeti, Susanne: Struktur und Raum bei Adriana <u>Hölszky</u>: Analyse des Chorwerks '...geträumt', Magisterarbeit am Institut für Musikwissenschaften der TU-Berlin, 1994, unveröffentlicht
- Endlich, Stefanie/Höynck, Rainer (Hg.): <u>Blickwechsel</u> 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm, Berliner Künstlerprogramm des DAAD/Argon Verlag, Berlin, 1988
- Fähndrich, Walter: *Musik für <u>Räume</u>*, in: Thüring Bräm (Hg.): *Musik und Raum*, GS-Verlag, Basel, 1986, S.95-98
- Farrell, William Ranger: *Acoustical <u>Privacy</u>*, in: Robert E. Fisher: *Architectural Engineering Environ-mental Control*, McCraw Hill Book Company, McCraw-Hill, 1965 (Erstveröffentlichung: 1949), S.182-187
- Faust, Wolfgang Max: Gesprengte Orthodoxien: Die Energie der Verwandlung, in: Christos M. Joachimides/Norman Rodenthal (Hg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Ausstellungskatalog, Prestel Verlag, München/Royal Academy of Arts, London/Zeitgeist Gesellschaft e.V., Berlin, 1993, S.157-161
- Gardner, Howard: *Dem <u>Denken</u> auf der Spur Der Weg der Kognitionswissenschaft*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1989
- Gebhardt, Winfried: Fest, Feier und Alltag, Peter Lang, Frankfurt-M/Bern/New York/Paris, 1987
- Gitt, Werner: *Information die dritte Grundgröße neben Materie und Energie*, in: Siemens-Zeitschrift, 4/1989, S.4-9
- Goldberg, RoseLee: *Performance Art*, überarb. und erw. Ausgabe, Thames and Hudson World of Art, London, 1993

Goldstein, E. Bruce: *Sensation and <u>Perception</u>*, 3. überarb. Aufl., Brooks/Cole Publishing Company/Wadsworth Inc., Pacific Grove, California, 1989

- Hebb, Donald O.: The Organization of Behaviour, Wiley, New York, 1949
- Hosokawa, Shuhei: Der Walkman-Effekt, in: Aisthesis, Reclam Verlag Leipzig, 1990, S. 229-251
- Johnson, Tom: *The <u>Voice</u> of New Music New York City 1972-1982*, Het Apollohuis Eindhoven, Eindhoven, 1989
- Kahlen, Wolf: *Ein- und Ausatmen von Zeit*, in: *Positionen Beiträge zur neuen Musik*, 1991, Heft Nr.9, S.30-36
- Kaprow, Allan: Assemblage, Environments & Happenings, Harry N. Abrams, New York, o.J.
- Kern, Hermann: Zeit-Räume, in: Der Präsident der TU Berlin (Hg.): Bernhard Leitner: Ton-Raum TU Berlin, Ausstellungskatalog, Berlin, 1984, o.S.
- Krech, David/Crutchfield, Richard S.: Elements of Psychology, 6. Aufl., Alfred A. Knopf, New York, 1965
- Krüger, Michael (Hg.): Zeit-Räume, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1991
- Kuhn, Robert/Kreutz, Bernd (Hg.): Das Buch vom Hören, Verlag Herder, Freiburg, 1991
- Kükelhaus, Hugo/Lippe, Rudolf zur: Entfaltung der Sinne Ein "Erfahrungsfeld" zur Bewegung und Besinnung, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt-M, 1982
- Lander, Dan/Lexier, Micah (Hg.): Sound by Artists, Art Metropole/Walter Phillips Gallery, Toronto/Banff, 1990
- Lander, Dan/Augaitis, Daina (Hg.): *Radio rethink art, sound and transmission*, Walter Phillips Gallery/The Banff Centre for the Arts, Banff, 1994
- Langebartels, Rolf: 'Sesam, öffne Dich!' oder die <u>Wiedergeburt</u> der Existenz der Dinge, in: Hans Gercke (Hg.): Julius, Ausstellungskatalog, Bremen, 1984, S.56-57
- Laske, Otto E.: Eine kurze Einführung in die Kognitive Musikwissenschaft: Folgen des Computers in der Musik, in: Günther Batel/Günter Kleinen/Dieter Salbert (Hg.): Computermusik, Laaber-Verlag, Laaber, 1987, S.169-194
- Leitner, Bernhard: Ton: Raum Sound: Space, DuMont Buchverlag, Köln, 1978
- Leitner, Bernhard/Conrads, Ulrich: *Der hörbare <u>Raum</u>. Erfahrungen und Mutmaßungen Gesprächsnotizen von Bernhard Leitner und Ulrich Conrads*, in: Daidalos, Nr.17, Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, Gütersloh, September 1985, S.28-45
- Luhmann, Niklas: *Soziologische <u>Aufklärung</u> 3 Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, 2. Aufl., Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *The Medium is the Massage An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York/London/Toronto, 1967
- Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Erik Satie*, zweite erweiterte Aufl., Musik-Konzepte, edition text & kritik, München, 1988
- Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *John Cage*, Bd.1&2, Musik-Konzepte, edition text & kritik, München, 1990
- Meyer-Eppler, Werner: <u>Grundlagen</u> und Anwendungen der Informations-Theorie, Springer-Verlag, Berlin/Göttingen/Heidelberg, 1959
- Minard, Robin: <u>Klangwelten</u> Musik für den öffentlichen Raum, Akademie der Künste Berlin (Hg.), Berlin, 1993
- Morawska-Büngeler, Marietta (Hg.): *Musik und Raum*, Schott Verlag, Mainz/London/New York/Tokyo, 1989

- Morris, Charles W.: Zeichen, Wert, Ästhetik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1975
- Motte-Haber, Helga de la: Musikpsychologie Eine Einführung, Laaber-Verlag, Laaber, 3. Aufl. 1984
- Motte-Haber, Helga de la: Handbuch der Musikpsychologie, Laaber-Verlag, Laaber, 1985
- Motte-Haber, Helga de la: *Zum <u>Raum</u> wird hier die Zeit*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg.41, 6/1986, S.282-288
- Motte-Haber, Helga de la: <u>Musik</u> und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber-Verlag, Laaber, 1990
- Motte-Haber, Helga de la: In den Extremen der Dynamik Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften, in: Positionen Beiträge zur neuen Musik, 1991, Heft Nr.10, S.33-36
- Motte-Haber, Helga de la: "Ich möchte am liebsten <u>dreieckige Musik</u> machen ..." Aspekte musikalischer Raumwahrnehmung, in: Positionen Beiträge zur neuen Musik, 1991, Heft Nr. 8, S.2-6
- Motte-Haber, Helga de la: Ästhetische Wahrnehmung als Ganzheit, in: Amphion: Klanginstallationen in Köln und Potsdam, Ausstellungskatalog, Köln/Bad Godesberg, 1992
- Motte-Haber, Helga de la: <u>Klang</u> im Raum Räume aus Klang, in: Kulturamt der Stadt Donaueschingen (Hg.): *Donaueschinger Musiktage 1993*, Programmheft, Donaueschingen, 1993, S.9-17
- Motte-Haber, Helga de la: *Akustische <u>Täuschungen</u>*, in: Sabine Sanio (Red.): *Irrton Festival virtueller Irritation*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1994, S.83-95
- Museum Bochum (Hg.): Russolo: Die Geräuschkunst 1913 1931, Ausstellungskatalog, Bochum, 1986
- Neuhaus, Max: inscription sound works volume I, Cantz Verlag, Ostfildern, 1994
- Neuhaus, Max: drawings sound works volume II, Cantz Verlag, Ostfildern, 1994
- Neuhaus, Max: place sound works volume III, Cantz Verlag, Ostfildern, 1994
- Nöth, Winfried: Strukturen des Happenings, Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York, 1972
- Osterwold, Matthias: *Klangsuche*, in: Kunstverein Giannozzo (Hg.): *Christina Kubisch, Kraterzonen*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1989
- Paik, Nam June: <u>Exposition</u> of Music, in: Akademie der Künste Berlin (Hg.): Für Augen und Ohren, Ausstellungskatalog, Berlin, 1980, S.240
- Partch, Harry: <u>Corporeal Music</u>, in: Akademie der Künste Berlin (Hg.): Für Augen und Ohren, Ausstellungskatalog, Berlin, 1980, S.242
- Peer, René van: Interviews with Sound Artists taking part in the festival ECHO. The images of Sound II, Het Apollohuis, Eindhoven, 1993
- Postman, Neil: Wir informieren uns zu Tode, in: Die Zeit, 41/1992, 9.Okt.1992, S.13-14
- Preussner, Eberhard: *Der Wendepunkt in der modernen Musik oder Die Einfachheit der neuen Musik*, in: Bernhard Schuster (Hg.): Die Musik, XXI/6, März 1929, S.415-418
- Rockwell, John: All American music, Alfred A. Knopf, New York, 1983
- Rötzer, Florian: *Die Verspätung der <u>Philosophie</u>*, in: Kunstforum International, Bd.104, November/Dezember 1989, S.160-167
- Rojas, Raúl: *Theorie der neuronalen Netze*, Springer-Verlag, Berlin/Heidelberg/New York/London/Paris/Tokyo/Hong Kong/Barcelona/Budapest, 1993
- Rumelhart, David E./McClelland, James L. and the PDP Research Group: <u>Parallel Distributed Processing</u> <u>Explorations in the Microstructure of Cognition</u> - <u>Volume 1: Foundations</u>, A Bradford Book/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1986
- Ruschkowski, André: Soundscapes Elektronische Klangerzeugung und Musik, Lied der Zeit Musikverlag, Berlin, 1990

Russolo, Luigi: *L'arte dei <u>rumori</u>*, (Futuristisches Manifest vom 11. März 1913), in: Akademie der Künste Berlin (Hg.): *Für Augen und Ohren*, Ausstellungskatalog, Berlin, 1980, S.254-255

- Rüth, Uwe: *Die Stille der Stillen*, in: Skulpturenmuseum Glaskasten Marl (Hg.): *Die Stillen*, Ausstellungskatalog, Marl, 1994, S.8-17
- Schafer, R. Murray: *Klang und Krach Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Athenäum Verlag, Frankfurt-M, 1988; Titel der Originalausgabe: *The Tuning of the World*, Knopf, New York, 1977
- Schönberger, Angela/ Internationales Design Zentrum Berlin (Hg.): Simulation und Wirklichkeit Design · Architektur · Film · Naturwissenschaften · Ökologie · Ökonomie · Psychologie, DuMont Buchverlag, Köln, 1988
- Schuster, Martin/Beisl, Horst: <u>Kunst-Psychologie</u> Wodurch Kunstwerke wirken, DuMont Buchverlag, Köln, 1978
- Shannon, Claude E./Weaver, Warren: *The Mathematical Theory of <u>Communication</u>*, University of Illinois Press, Urbana, 1964
- Stockhausen, Karlheinz: <u>Texte</u> zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1, DuMont Verlag, Köln 1963
- Thomsen, Christian W./Krewani, Angela/Winkler, Hartmut: *The Walkman Effect New Concepts for Mobile Spaces and Sound Architectures*, in: Daidalos, Nr.36, Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, 1990, S.52-61
- Truax, Barry: Acoustic Communication, Ablex Publishing Corporation, Norwood, NJ, 1984
- Virilio, Paul: *Das öffentliche <u>Bild</u>*, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein Ästhetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1991, S.343-345
- Wehmeyer, Grete: Erik Satie, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1974
- Weibel, Peter: Der freie <u>Klang</u> zwischen Schweigen, Geräusch und Musik, in: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH (Hg.): Ars Electronica 1987, Ausstellungskatalog, Linz, 1987, S.8-17
- Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo, in: Veruschka Bódy/Peter Weibel (Hg.): Clip, Klapp, Bum Von der visuellen Musik zum Musikvideo, DuMont Buchverlag, Köln, 1987, S.53-164
- Weisser, Michael: Von <u>'Kunst</u> am Bau' zu 'Kunst im öffentlichen Raum', in: Sunke Herlyn, Hans-Joachim Manske, Michael Weisser (Hg.): Kunst im Stadtbild, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Universität Bremen, Bremen, 1976, S.30-51
- Wellek, Albert: Der <u>Raum</u> in der Musik, in: Archiv für die gesamte Psychologie, Akademische Verlagsgesellschaft m.b.H., Leipzig, 1934
- Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?, in: Arnica-Verena Langenmaier (Hg.): Der Klang der Dinge: Akustik eine Aufgabe des Design, Verlag Silke Schreiber, München, 1993, S.86-111
- Werner, Hans U.: Soundscapes Akustische Landschaften. Eine klangökologische Spurensuche, The Soundscape Newsletter (Europe) Edition · Vol.1, Basel, 1991
- Whyte, Robert A.: *Bill Fontanas <u>Klangskulpturen</u>*, in: Gerhard Kolberg/Klaus Schöning (Red.): *Acustica International Klangskulpturen Metropolis Köln/Through the Golden Gate Satelliten-Ohrbrücke Köln-San Francisco*, Köln, 1987, S.34-37
- Zec, Peter: Das <u>Medienwerk</u>. Ästhetische Produktion im Zeitalter der elektronischen Kommunikation, in: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein Ästhetik der elektronischen Medien, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-M, 1991, S.100-113

### Kataloge & Tonträger:

- 1962 Wiesbaden Fluxus 1982 Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen, Ausstellungskatalog, Harlekin Art Wiesbaden/Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.), Berlin, 1983
- Akio Suzuki Stone, Ausstellungskatalog (mit CD), Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.), Berlin, 1994
- *Alvin Lucier Klangskulpturen*, Ausstellungskatalog, Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.), Berlin, 1991
- Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Ausstellungskatalog, Christos M. Joachimides/Norman Rodenthal (Hg.), Prestel Verlag, München/Royal Academy of Arts, London/Zeitgeist Gesellschaft e.V., Berlin, 1993
- Amphion Klanginstallationen in Köln und Potsdam, Ausstellungskatalog, Köln/Bad Godesberg, 1992
- André Werner/Frank M. Zeidler Klang Bild Architektur 5/VII, Ausstellungskatalog (mit CD), Akademie der Künste Berlin , Berlin , 1992
- Ars Electronica 1987, Ausstellungskatalog, Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH (Hg.), Linz, 1987
- Bernhard Leitner Ton-Raum TU Berlin, Ausstellungskatalog, Der Präsident der TU Berlin (Hg.), Berlin, 1984
- Bill Fontana: Australian Sound Sculptures, CD, Edition Block, Berlin, 1990
- Bill Fontana: Île Sonore: Sculpture sonore Arc de Triomphe de l'Étoile, Paris juin-juillet 1994, CD, 1994
- Bill Fontana: Ohrbrücke/Soundbridge Köln San Francisco, CD, Ars Acustica/Klaus Schöning (Hg.), Wergo Schallplatten, Mainz, 1994
- Bioapparatus, Seminarbericht, The Banff Centre of the Arts, Banff, 1991
- Block's Sammlung, Ausstellungskatalog, Statens Museum for Kunst (Hg.), Kopenhagen, 1993
- Broken Music Artists' Recordworks, Ausstellungskatalog (mit Flexi-Disc), Ursula Block/Michael Glasmeier (Hg.), Berliner Künstlerprogramm des DAAD/gelbe Musik Berlin, 1989
- Captured music Wintermusik '87, Ausstellungskatalog, Ensemble 13/Manfred Reichert (Hg.), Karlsruhe, 1987
- Christina Kubisch Orte der Zeit, Ausstellungskatalog, Kunstraum München/Städtische Galerie am Markt (Hg.), München, 1989
- Christina Kubisch Azur, Ausstellungskatalog, Kunstverein Neuenkirchen (Hg.), Neuenkirchen, 1993
- Der Hang zum Gesamtkunstwerk europäische Utopien seit 1800, Ausstellungskatalog, Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.), Berlin, 1984
- Die Stillen, Ausstellungskatalog, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl (Hg.), Marl, 1994
- Donaueschinger Musiktage 1993, Programmheft, Kulturamt der Stadt Donaueschingen (Hg.), Donaueschingen, 1993
- Echo. The Images of Sound II, CD (mit ausf. Booklet), Het Apollohuis, Apollo Records, Eindhoven, 1992
- Formen hören Klänge sehen, Ausstellungskatalog, Neckarwerke Esslingen (Hg.), Esslingen, o.J.
- Für Augen und Ohren, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste Berlin (Hg.), Berlin, 1980
- Gordon Monahan: Speaker Swinging Long Aeolian Piano, LP, Marginal Distribution, Toronto, Canada, 1987
- Hans Otte Visuelle Musik Klänge Texte Bilder Ereignisse Theater, Hans Albert Peters/Staatliche Kunsthalle Baden Baden (Hg.), 1979
- Hans Peter Kuhn, Ausstellungskatalog (mit CD), Künstlerhaus Bethanien (Hg.), Berlin, 1992

Harry Bertoia - Sonambient, 11 LPs, Vertrieb: Edition RZ, o.J.

*Inventionen*, Festival-Programmbroschüre (versch. Jahrgänge), Akademie der Künste/Berliner Künstlerprogramm des DAAD/ TU Berlin (Hg.), Berlin, 1983-1994

Irrton - Festival virtueller Irritation, Ausstellungskatalog, Sabine Sanio (Red.), Berlin, 1994

Joe Jones - Music Machines from the Sixties until Now, Ausstellungskatalog, Berliner Künstlerprogramm des DAAD/Rainer Verlag (Hg.), Berlin, 1990

Julius, Ausstellungskatalog, Hans Gercke (Hg.), Bremen, 1984

*Karkoschka - Lenk. Bericht einer Zusammenarbeit*, Ausstellungskatalog, Erhard Karkoschka/Thomas Lenk (Hg.): Köln, o.J. (ca.1980)

Klangräume, Ausstellungskatalog, Stadtgalerie Landeshauptstadt Saarbrücken (Hg.), Saarbrücken, 1988 Klangskulpturen '85, Ausstellungskatalog, Würzburg, 1985

Klangvisionen, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie Iserlohn/Televisor (Hg.), Iserlohn, 1994

Klingende Dinge, Ausstellungskatalog, Gottfried Hattinger (Hg.), Galerie Schloß Ottenstein, 1994

Licht mehr Luft - Malerei und Installation, Ausstellungskatalog, Westwendischer Kunstverein e.V., Quarnstedt, 1993

Max Neuhaus - Two Sound Works 1989, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern/ Kölnischer Kunstverein (Hg.), 1989

mit Klang, Ausstellungskatalog, Rolf Langebartels (Hg.), Edition Giannozzo Bd.23, Berlin, 1982

Musik und Raum, Ausstellungskatalog, Mathildenhöhe Darmstadt (Hg.), Darmstadt, 1989

Robin Minard - Stationen, Ausstellungskatalog, Freunde Guter Musik Berlin e.V./Podewil (Hg.), Berlin, 1992

Rolf Julius - ilmaa: air, Ausstellungskatalog, The Museum of Contemporary Art, Helsinki, 1994

Rolf Julius - Wind, Ausstellungskatalog (mit CD), Verlag Das Beispiel, Darmstadt, 1993

Russolo: Die Geräuschkunst 1913 - 1931, Ausstellungskatalog, Museum Bochum (Hg.), 1986

Sound sculpture: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications and future directions of sound sculpture, Ausstellungskatalog, John Grayson (Hg.), A.R.C., Vancouver Art Gallery, 1975

Stephan von Huene - Klangskulpturen, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Baden Baden (Hg.), 1983

*Takehisa Kosugi - Interspersions*, Ausstellungskatalog, Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.), Berlin, 1992

Ulrich Eller, Ausstellungskatalog, Künstlerhaus Bethanien (Hg.), Berlin, 1987

*Ulrich Eller*, Ausstellungskatalog, Neuer Berliner Kunstverein/Stadtgalerie Saarbrücken (Hg.), Berlin/Saarbrücken, 1992

Ulrich Eller/Paul Haubrich - Lapidar II, CD, audio physic/2nd Floor Edition Köln, Berlin, 1993

Vom Klang der Bilder - die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Karin von Maur (Hg.), Staatsgalerie Stuttgart, Prestel Verlag, München, 1985

# Fragen an die Künstler

### I.) Zur Geschichte / zum Begriff der Klanginstallation

Frage 1) - Die Definitionen der verschiedenen Bereiche der Klangkunst sind sehr unklar. 1980 hieß beispielsweise das, was man heute als Klanginstallation bezeichnet noch "Environmentale Musik". Wie definieren Sie den Begriff Klanginstallation?

Frage 2) - Die Klanginstallation kann als Synthese aus Bildender Kunst, Musik und Architektur charakterisiert werden. Auf welcher der herkömmlichen Kunstformen liegt der Schwerpunkt bei Ihrer Arbeit und wodurch unterscheidet sie sich grundlegend von den alten Künsten?

#### II.) Zur Arbeitsweise

Frage 3) - Der Raum kann auf zwei Weisen - als ideale Extreme - in die Arbeit eingehen:

- Klang kann in den Raum "gestellt" werden, dem Raum sein Gesicht aufprägen.
- Der Künstler kann sich weitgehend zurücknehmen und seine Vorstellung von Musik/Klang so weit als möglich aus den Vorgaben des Raumes, also aus dem Vorgefundenen entwickeln.

Wie ist Ihr Umgang mit dem Raum?

Frage 4) - Ähnlich verhält es sich mit der Technik:

- Die Technik kann als reines Mittel unauffällig im Hintergrund stehen, evtl. auch auf einen minimalen Aufwand, auf billigste Teile reduziert sein.
- Die Technik kann aber auch exponiert sein und/oder ihre neuen Möglichkeiten (Interaktion, Komplexität usw.) auf vielfältige Weise ausgeschöpft werden.

Welche Rolle spielt Technik in Ihrer Arbeit?

#### III.) Zum Verhältnis zwischen Künstler und Rezipient

Frage 5) - Bei der Klanginstallation wird der Besucher über mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen, zudem wahrnehmungspsychologisch auf einer relativ niedrigen Ebene. Sollen in Ihrer Arbeit primär emotionale Impulse ausgelöst werden? Ist es wichtig, daß der Prozeß der Rezeption intellektuell erfaßt oder gedeutet wird?

Frage 5b) - Welches Potential ist Ihrer Meinung nach in der Verbindung mehrerer Sinne enthalten, was kann sich daraus entwickeln?

Frage 6) - Mit der Frage nach der Kommunikations-Situation zwischen Künstler und Rezipient kann man meiner Ansicht nach die wichtigsten Aspekte der Entstehung und der Wirkung von Kunst erfassen. Doch die Kommunikations-Situation der Klassik und Romantik existiert nicht mehr: Es gibt keinen verbindlichen Code mehr. Was ist Ihre Einschätzung, wie die Klanginstallation die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient aufgreift oder verändert?

Frage 7) - Im Hinblick auf die Kommunikations-Situation erscheint mir auch der Aspekt des Ortes, an dem Kunst präsentiert wird, sehr wichtig. Es gibt ja sehr oft den Widerstreit zwischen den beiden Wünschen des Künstlers, einerseits möglichst viele Menschen zu erreichen, andererseits aber eine möglichst persönliche, durch äußere Umstände nicht eingeschränkte Arbeit zu machen, die evtl. auch in einem intimen Rahmen aufgenommen werden muß.

Außerdem bringt jeder spezielle Ort andere Ansprüche, Optionen und Schwierigkeiten mit sich. Wo soll Ihre Kunst sein? Wer soll sie hören/sehen? Wie soll sie aufgenommen werden?

### **Questions for the Artists**

#### I.) History / Idea or Conception of the Sound Installation

question #1 - The definitions of the various areas of sound art are blurred. For instance, what was called "environmental music" in 1980 goes as sound installation today. What is your general definition of sound installation?

question #2 - The sound installation can be characterized as a synthesis of fine arts, music and architecture. On which of these conventional genres do you put an emphasis in your work, and what is the fundamental distinction between your work and the old arts?

#### II.) Working method

question #3 - Space can influence the work in two opposite ways, as two ideal extremes:

- Sound can be "put" into space, and thereby color it or give it a specific character.
- The artist can keep himself in the background and develop his ideas of the music or sound as far as possible out of aspects, which he finds in the place, where the music is supposed to be.

How do you deal with space?

question #4 - Concerning the use of technical devices, the situation is pretty similar:

- Technology can be a simple means, that is kept in the background and its use may even be reduced to minimal expenditures.
- Technology can also be exposed and/or the new possibilities that it offers (interaction, complexity etc.) can be exhausted or played with extensively.

Which role does technology play in your work?

### III.) Relationship between Artist and Listener

question #5a - In sound installations the listener is approached via multiple senses and perceptually on a relatively low level. Do you put an emphasis on evoking emotional impulses? Is it of big importance in your work, that the process of perception is intellectually understood or interpreted?

question #5b - Which potential do you see in the combination of multiple senses, what can be developped out of that situation?

question #6 - By picking out communication between artist and listener as a central theme, one can cover the most important aspects of the origins and of the effects of art. But the specific situation of communication of the classical and romantic period doesn't exist any more: There is no binding code. What is your opinion, how sound installations work with or change communication between artist and listener?

question #7 - Regarding this situation of communication, the place where art is being presented seems to be of big importance. There is often a struggle between two wishes of an artist: On one hand he wants to reach as many people as possible. On the other hand, he is trying to realize a most personal work, which shall be disturbed by "outer" circumstances as little as possible, what means in many cases, that for instance an intimate surrounding is necessary for the installation to work.

Further on, every special place bears different requirements, options and difficulties.

Where is your art supposed to be? Who shall hear/see it? How shall it be perceived?

Künstlerbiografien Anhang

# Biografien der befragten Künstler

#### **Bill Fontana:**

\*1947 in Cleveland, Ohio, USA; Studium der Philosophie und der Komposition (bei Philip Corner) in New York bis 1970; seit 1968 Tonbandcollagen aus konkreten Klängen; 1974 Übersiedlung nach Australien; 1975-1978 Aufnahmen von Umweltklängen für die Australian Broadcasting Corporation; seit etwa 1974 erste Versuche mit Klangskulpturen, die mit dem Transport konkreter Klänge in andere Räume arbeiten; seit 1981 (*Landscape Sculpture with Fog Horns*) größere Arbeiten im öffentlichen Raum

#### **Rolf Julius:**

\*1939 in Wilhelmshaven; 1961-1969 Kunststudium in Bremen; Meisterschüler; vorübergehende Tätigkeit als Kunstpädagoge; seit 1974 Arbeit mit Fotografie; seit 1979 Integration von akustischen Elementen in seine Arbeit; seit 1981 "musikalische Aktionen" (z.T. mit Tonband-Kompositionen) für Gegenstände und Orte, hauptsächlich im Freien; heute wieder verstärkte Konzentration auf bildnerische Elemente

#### **Christina Kubisch:**

\*1948 in Bremen; 1967-1968 Studium der Malerei in Stuttgart; 1969-1974 Musik- und Kunststudium in Hamburg, Graz und Zürich; 1974-1976 Studium der Komposition und der Elektronischen Musik in Mailand; 1980-1981 Elektronikstudium in Mailand; seit 1974 Performances, Konzerte und Videoarbeiten; Beschäftigung mit außereuropäischer Musik; seit 1980 Klangskulpturen und -installationen

#### **Bernhard Leitner:**

\*1938 in Österreich; 1956-1963 Architekturstudium in Wien; 1968 Übersiedlung nach New York; private Musikstudien und Beschäftigung mit modernem Tanz; seit 1971 komplexe praktische Versuche zu seiner Idee der raumplastischen Komposition (dokumentiert in: Bernhard Leitner: *Ton:Raum*, DuMont, Köln 1978); seit 1978 Arbeiten im öffentlichen und nicht-öffentlichen Raum

#### **Robin Minard:**

\*1953 in Montreal, Canada; 1975-1984 Studium der Musiktheorie und Komposition in Montreal; 1979-1985 Mitglied der Improvisationsgruppe SONDE (verschiedene Tourneen); 1985 kurzzeitige Zusammenarbeit mit Bernhard Leitner; Komposition mit Schwerpunkt auf elektroakustischer Musik; seit 1984 Klanginstallationen im öffentlichen Raum

#### Gordon Monahan:

\*1956 in Kingston, Canada; Rockmusiker; Physikstudium in Ottawa; 1976-1980 Kompositions- und Klavierstudium; 1981-1983 Privatstudien bei John Cage; Kompositionen vorrangig für Klavier; seit 1978 Klanginstallationen und -performances, die sich speziell mit dem Materialcharakter von Objekten beschäftigen

#### **Max Neuhaus:**

\*1939 in Beaumont, Texas, USA; 1957-1962 Schlagzeugstudium in New York; 1963-1965 mehrere Schlagzeug-Solo-Konzerte in der Carnegie Hall; 1964 erste Versuche mit elektronischen Schaltkreisen; seit 1966 großangelegte Radiostücke mit Hörerbeteiligung; 1967 erste Klanginstallation (*Drive-in Music*); 1968 Aufgabe der Virtuosen-Karriere, Verkauf aller Instrumente; prägte zu Beginn der 70er Jahre den Begriff sound installation; 1977 erste permanente Installation (*Times Square*); arbeitet hauptsächlich für den öffentlichen Raum

	<b>Frage 2:</b> Die Klanginstallation kann als Synthese aus Bildender Kunst, Musik und Architektur charakterisiert werden. Auf welcher der herkömmlichen Kunstformen liegt der Schwerpunkt bei Ihrer Arbeit und wodurch unterscheidet sie sich grundlegend von den alten Künsten? <sup>2</sup>
Bill Fontana	Fontana nennt seine Arbeiten sound sculptures: There is something to me about the word sculpture that suggests embodiment.  I think I take inspiration from all the traditional arts. I began as a composer.  Letztlich empfindet sich sich Fontana als Musiker at heart.
Rolf Julius	Nach seinen musikalischen Aktionen zu Anfang der 80er Jahre, konzentriert sich Julius heute wieder verstärkt auf die Bildende Kunst, was ihm den Rücken frei für Musik hält. Ich glaube, Musik war eigentlich nie nur Musik, da war immer noch irgendetwas dabei. Deswegen braucht man gar nicht unbedingt den Schnitt zu machen: das ist Theater und das ist Musik und das ist Kunst. Wenn man ganz normal damit umgeht, dann hat das alle Formen mit eingeschlossen.
Christina Kubisch	Aus Unzufriedenheit mit den festgefahrenen Rollen innerhalb der Künste und ihrer Präsentationsformen entwickelte Kubisch seit 1980 ihren eigenen Stil der Klanginstallation.  Ich habe ja immer gesucht und bin immer an Grenzen gestoßen, wo ich dachte, es geht nicht weiter, also will ich irgendwoanders hin Ich würde die Klanginstallation nicht als neue Form von Musik bezeichnen, also meine Arbeit auf jeden Fall nicht, weil die Klanginstallation einfach mehr oder anders ist als nur Musik. Ich versuche ja immer, andere Dinge miteinzubeziehen, die mir genauso wichtig sind.
Bernhard Leitner	Klänge dienen Leitner nicht als musikalische Elemente, sondern als <i>Baumaterial</i> , mit dessen Hilfe er plastische Räume innerhalb realer Räume abgrenzt. Ähnlich wie im Tanz erreicht er durch räumliche Linien ein <i>körperliches Raumvermessen</i> .
Robin Minard	Die Klanginstallation ist für Minard ein <i>neues Kompositionskonzept</i> , aus dem eine Musik entsteht, die erst in einem bestimmten Raum lebt oder diesen zum Leben bringt. Die bildnerischen Elemente seiner Arbeiten entspringen aus der akustischen Funktion der Objekte.
Gordon Monahan	Monahan arbeitet mit Schwerpunkt auf dem Performance-Aspekt musikalischer Darbietungen. Er experimentiert mit den Wirkungen der Verbindung von sichtbaren Aktionen und ihren klanglich spektakulären Resultaten.  Sound happens, because there is a physical action taking place. And that physical action could be in the form of a pianist at the piano or it could be in the form of a programmed machine that makes sound or it could be in the form of a sound installation coming from loudspeakers.
Max Neuhaus	Neuhaus prägte in den 70er Jahren den Begriff sound installation, spricht aber heute bei seinen Arbeiten von sound works, denn dieser Begriff - im Gegensatz zu sound installation, was heute viele Bedeutungen hat carries nothing, it's clean.  Einerseits sieht er seine Arbeit als eindeutig beschränkt auf den Klang: All I really do in my life is work with sound, that's all I've ever done, it's the only thing I'm interested in.  Andererseits versucht er Grenzen zu ignorieren: I hope to be multidisciplinarian.

 $<sup>^1</sup>$ Auf die tabellarische Auswertung von Frage 1 wurde verzichtet (siehe dazu den Teil C der Einleitung).

 $<sup>^2</sup>$ Aussagen der Künstler sind kursiv gesetzt, Interpretationen ihrer Arbeiten durch den Autor normal.

Frage 3: Der Raum kann auf zwei Weisen - als ideale Extreme - in die Arbeit eingehen:  - Klang kann in den Raum "hineingestellt" werden, dem Raum sein Gesicht aufprägen  - Der Künstler kann sich weitgehend zurücknehmen und seine Vorstellung von Musik/Klang so weit als möglich aus den Vorgaben des Raumes, also aus dem Vorgefundenen entwickeln Wie ist Ihr Umgang mit dem Raum?
Fontana transformiert öffentliche Räume, indem er konkrete Klänge in sie hinein-deplaziert, findet seine Arbeitsweise aber in dem durch die vorliegende Fragestellung eröffneten Feld nicht wieder. I think my work is both, a mixture of both my different projects approached space with different questions, not always the same.
Julius geht vom Raum und dessen Gesamtwirkung aus: <i>ich akzeptiere</i> . In den jeweiligen Raum integriert er Objekte und Klänge. Die Wahrnehmung des Raumes und der bildnerischen Elemente unterstützen sich gegenseitig. Artikulierung und Konditionierung von Raum ergänzen sich.
Eher als Klangskulpturen bezeichnet Kubisch die selteneren Arbeiten, die zum Raum keinen notwendigen Bezug haben. Ansonsten arbeitet sie meist mit der spezifischen Atmosphäre und der Geschichte ungewöhnlicher Räume.  Rein instinktiv ziehe ich es vor, Räume zu entdecken und mich dann vorsichtig in sie einzubringen  Und dann arbeite ich eben auch mit solchen geschichtlichen Vorgaben, daß ich denke, ich gebe einem Raum seinen Klang zurück
Leitners Arbeiten sind eine Artikulierung von Raum, jedoch nicht des vorgefundenen, sondern eines plastischen, eigenständigen, neuen Raumes, der sich aus <i>geometrischen Figuren</i> zusammensetzt. Form und Charakter dieser Räume orientieren sich aber an und interferieren mit Funktion und Gestaltung der vorgefundenen Architektur.
Von Minard stammt die Unterscheidung in Artikulierung und Konditionierung von Raum. In seiner Installation Music for Walking Under treten beide Ansätze auf. Er arbeitet aber nicht mit ihren Extremen.  Diese Darstellung ist schwarz und weiß, und das kommt im Leben so nicht vor, denn das interessante liegt dazwischen. Die Definition von Schwarz sagt nichts darüber aus, was interessant ist, das Grau. Diese zwei gegensätzlichen Punkte helfen mir einfach nur bei meiner Arbeit. Weil ich z.B. weiß, daß ich einen Raum konditionieren oder färben will, benutze ich bestimmte Klänge.
Monahan betont den Aspekt der physikalischen Struktur, die einer Sache durch eine Installation übergestülpt werden kann. Doch liegt der Schwerpunkt bei ihm weniger auf der Raumstruktur als auf der Struktur von Objekten, die er klanglich und räumlich artikuliert. Der Raum selber gibt Monahan meist nur Raum oder addiert zusätzliche Effekte.  Within that [any] object, let's assume, that there are musical and also compositional abilities inherent in the object itself 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.
Neuhaus findet wie Fontana seine Arbeit in der Frage nicht wieder. Seine place works beschäftigen sich mit transforming perception of space, transforming it into an imaginary place, which I make.  Diese Transformation baut immer auf its social context, its visual context, its acoustic context as foundations

	Frage 4: - Die Technik kann als reines Mittel unauffällig im Hintergrund stehen, evtl. auch auf einen minimalen Aufwand, auf billigste Teile reduziert sein - Die Technik kann aber auch exponiert sein und/oder ihre neuen Möglichkeiten (Interaktion, Komplexität,) auf vielfältige Weise ausgeschöpft werden Welche Rolle spielt Technik in Ihrer Arbeit?
Bill Fontana	Fontana versetzt mit Hilfe aufwendiger Telekommunikationstechnologie komplexe Klangsphären z.T. in Echtzeit über viele Tausend Kilometer.  I use a lot of technology, but it is all hidden, you never know, that it is there, I even try to hide the loudspeakers, so that really you get an experience The technology is an instrument.  Dies enthält aber immer einen konzeptuellen Anteil, da die Benutzung teilweise umstrittener Technologie beim Rezipienten Fragen bezüglich ihrer Auswirkungen auf die Gesellschaft aufwirft.
Rolf Julius	Julius integriert die simple Technik, die er in seinen Arbeiten verwendet, ohne sie zu stilisieren. Er zeigt sie, weil sie nun einmal Teil des Ganzen ist.  Die schöne Arbeit, die links steht, ist nur Ablenkung, und die Technik auf der rechten Seite ist auch nur Ablenkung. Es geht eigentlich nur um diesen kleinen Austausch dazwischen.  Zudem soll die Einfachheit der Technik die Situation auflockern oder lösen.  Damit die Leute nicht, wie im Konzertsaal manchmal, verklärte Augen bekommen und sagen: Oh, ist das ein tolles Konzert. Und dann ist der Mensch, der Rezipient wieder frei.
Christina Kubisch	Kubisch verwendet oft einfache technische Bauelemente, die sie aber, um dem Zwang des Vorgefertigten zu entgehen, für ihre Zwecke modifiziert. Steuertechnik bleibt gewöhnlich im Hintergrund, ist nur Mittel zum Zweck. Elemente wie Kabel und Lautsprecher aber sind sichtbar und werden grafisch oder bildnerisch eingesetzt.  Mich interessiert industrielles Material immer dann, wenn es irgendwie auch einen Bezug - gewollt oder ungewollt - zur Natur hat
Bernhard Leitner	Leitner entwickelte für seine Zwecke mit der Hilfe von Ingenieuren ein komplexes Raumklang-Steuersystem. Diese Technik bleibt aber im Hintergrund, wie auch Lautsprecher üblicherweise nicht sichtbar, sondern in Objekte integriert sind.
Robin Minard	Minard vermeidet größtenteils das Zeigen von Technik, weil deren assoziativer Gehalt seinem Anliegen entgegenarbeitet. Ich habe die Technik immer versteckt. Genauso, wie ich keine Lautsprecherbox ausstelle, weil man eine bestimmte Erwartung an eine Lautsprecherbox hat In späteren Arbeiten greift er aber inhaltliche Aspekte technischer Elemente öfters auf das hat zu tun mit dem Zeigen einer Technik, die keine Technik ist, die als Natur betrachtet wird.
Gordon Monahan	Monahan arbeitet mit dem Klang physikalischer Erscheinungen, die meist durch Technik in Bewegung und damit in hörbare Vibration versetzt werden.  For me, technology needs to be very up front. The objects have to be looked at and experienced. That's why I make them.
Max Neuhaus	Neuhaus arbeitet grundsätzlich mit elektronischen Schaltungen, die die Klänge vor Ort synthetisieren. That was my solution for getting it out of an event. It couldn't be an event, it was a process, just an ongoing process, it made a texture.  Technology has always been a tool to shape sound for me, period. And I think it's very, very dangerous for an artist to use it in any other way. The danger is, that it becomes a demonstration of equipement Even if it goes beyond technology, you're still stuck with all these ideas [die technischen Geräten heute anhaften] rather than dealing with sound.

	Frage 5a: Bei der Klanginstallation wird der Besucher über mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen, zudem wahrnehmungspsychologisch auf einer relativ niedrigen Ebene. Sollen in Ihrer Arbeit primär emotionale Impulse ausgelöst werden? Ist es wichtig, daß der Prozeß der Rezeption intellektuell erfaßt oder gedeutet wird?
Bill Fontana	Klang ist für Fontana von großer Wichtigkeit für die Lebensqualität: It effects your emotions, it effects your body, it effects a lot of things in your unconscious and involuntary reactions to things. Er möchte mit seinen Arbeiten eine größere Sensibilität für die akustische Umwelt hervorrufen. If you are not sensitive, if you don't think about acoustical consequences of actions and what happens, you are going to have chaos And the fact that the vast majority of sound in the built environment is accidental, I think, is not healthy.
Rolf Julius	Eigentlich schon das erstere Wenn die dann anfangen zu deuten, mußt du irgendwas verkehrt gemacht haben, dann fällt denen nichts anderes ein.  Julius sieht emotionale Wirkung und intellektuelle Deutung aber nicht als zwei getrennte Ansätze. Du hast ja Gefühle <u>und</u> eben dein Gehirn. Und beide arbeiten zusammen Ich sehe da gar keinen Gegensatz, es ist nur schade, wenn eines fehlt.
Christina Kubisch	Kubisch spricht ein heute vielfach vernachlässigtes Bedürfnis nach Ruhe und Kontemplation beim Rezipienten an. Indem <i>man z.B. Klänge hat, die nicht mehr sofort einzuordnen sind</i> und häufig ein verdunkelter, auratischer Raum das Umfeld abgibt, möchte sie <i>dieses wissen- oder analysieren-wollen</i> ausschalten und den Besuchern dadurch den Zugang zu ihrer Eigenzeit, zu einer Zwanglosigkeit öffnen.
Bernhard Leitner	Leitner spricht von neuen Qualitäten des Messens mit dem Kopf und des Messens mit dem Fuß und so weiter. Mir kommt es so vor, daß der Körper völlig anders in diese Erfahrung eingebunden ist.  Seine Arbeiten sind sinnliche Erlebnisse einer hörbaren Räumlichkeit, wie sie im alltäglichen Leben nur als visuelle Strukturen existieren.  Ich finde es einfach sehr reizvoll, wenn die verschiedenen Sinne aufeinander verweisen. Das tun sie in einem komplexen Kunstwerk immer.
Robin Minard	Die emotionale Wirkung von Minards Arbeiten soll eine Beruhigung sein. Darüberhinaus möchte er aber beim Rezipienten rationale Impulse auslösen ich möchte, daß man den Raum nicht mehr so wahrnimmt, wie vorher. Und das führt zu einer Reflexion darüber, wie man wahrnimmt und wie man ist in dem Raum, mit sich selbst, mit dem eigenen Leben, mit der Gesellschaft. So weit geht das eigentlich.
Gordon Monahan	Monahan möchte ein Bewußtsein für Klang und dessen Verbindung zu den ihn erzeugenden Objekten und ihren Strukturen erreichen.  Concerning the physical aspects of my pieces, you can theoretically think of it as experiencing them for the sensuousness of the sound. That might not be an important thing for some people. But I do think, that it is really important.
Max Neuhaus	I don't think it's on a low level in any way, I think the aesthetic experience is the highest level, the highest state of human being. And how a person chooses to deal with a work is completely up to them. What somebody does for themselves with what I've transfered, is none of my business. It's my business to make something there, which they can find, and to make it work to the point, where it exists, that I have accomplished this transfer of imagination.

	<b>Frage 5b:</b> Welches Potential ist Ihrer Meinung nach in der Verbindung mehrerer Sinne enthalten, was kann sich daraus entwickeln?
Bill Fontana	Fontana evoziert mit dem Transport konkreter Klänge in fremde Kontexte visuelle Bilder beim Hörer. Because all of the sound elements that I work with, are derived from real spaces and real world situations. And in that sense they are all sound elements, that are visual to some degree, or at least they make you want to see something, really cause you some visual expectation And the only image that occurs, is an image inside the mind of the person, that is listening perhaps.  Ein Ziel seiner Arbeit ist to disengage the perceptual mechanism, that causes people not to be in touch with their sense. I use the medium I'm working with as a way to reactivate it.
Rolf Julius	Das Zusammenspiel der Sinne ist für Julius Grundvoraussetzung nicht nur seiner Kunst, sondern des Lebens schlechthin. Die Kunst kann ihm wie anderen nur helfen, diesen und andere Zusammenhänge besser zu verstehen.  Und dieser Wechsel und dieses ganze Komplizierte, das gefällt mir eigentlich, weil ich Einblick kriege, wie Dinge eventuell entstehen.  Diesen Einblick zu gewinnen stellt ein Bedürfnis dar, daß er auch bei anderen sieht.  Die Klangkunst entwickelt sich, weil die Gesellschaft so etwas erwartet, sie entsteht aus der Notwendigkeit heraus.
Christina Kubisch	Ein grundsätzliches Problem unserer Zeit besteht für Kubisch in der Masse der Sinneseindrücke, die den Menschen die Orientierung verlieren läßt.  Und da denke ich, daß die Sparsamkeit von Klanginstallationen, oder diese Beschränkung nur eine ganz kleine Klangwelt zu erzeugen, daß die auch wieder zu einer neuen Orientierung führen kann.  Das Wohlfühlen des Rezipienten ist ein zentraler Punkt, der auch mit Bewegungsfreiheit zu tun hat. Ich habe immer das Bedürfnis, doch einmal in eine andere Ecke zu gehen oder mich hinzulegen - diese Art der Rezeption, die eben auch in der Natur da ist.  Die Verbindung der Sinne schafft Raum zur Kontemplation.
Bernhard Leitner	Für Leitner ist der ganze Körper Vermessungsinstrument des Menschen. Seine Arbeiten sind ein <i>Angebot einer erweiterten Erlebnis-Dimension</i> , bei der auch mit den einzelnen Körperteilen gehört werden soll. So kann eine Sensibilisierung für eine ganz-körperliche Orientierung stattfinden, wie sie im Menschen angelegt ist, heute aber häufig, beispielsweise durch übermässigen Umweltlärm, zurückgedrängt wird.
Robin Minard	Die Klanginstallation wird für Minard zu etwas, das nicht mehr betrachtet, sondern erlebt wird. Kunst wird jetzt nicht mehr ein Objekt, sondern eine Sinneserfahrung. Kunst ist nicht mehr etwas, das außerhalb passiert, sondern etwas, das innerhalb des Menschen passiert Man wird eins mit diesem Objekt.
Gordon Monahan	Maschinen haben für Monahan einen auratischen Wert, der nur in der Verbindung der Sinne erfahren werden kann. Die Präsenz von Musik, die erst das Erlebnis ausmacht, entsteht für ihn aus der direkten Konfrontatation mit ihren physikalischen Aspekten, wozu auch die Anwesenheit des Aufführenden zählt.
Max Neuhaus	Neuhaus hält die offensichtliche Verbindung von Musik und Bildender Kunst für naiv.  It is the most stupid idea to make an object, which makes sound and call it a sound sculpture  I have completely focused on sound and I work through sound and sound is my medium, it is the only medium, I'm interested in It is always been there, this idea: If you're working with sound, don't give people something to look at.  Trotzdem ist ein Hauptaspekt seiner Arbeiten das Zusammenspiel der Klänge mit visuellen Aspekten eines Raumes.

	<b>Frage 6:</b> Mit der Frage nach der Kommunikations-Situation zwischen Künstler und Rezipient kann man meiner Ansicht nach die wichtigsten Aspekte der Entstehung und der Wirkung von Kunst erfassen. Doch die Kommunikations-Situation der Klassik und Romantik existiert nicht mehr: Es gibt keinen verbindlichen Code mehr. Was ist Ihre Einschätzung, wie die Klanginstallation die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient aufgreift oder verändert?
Bill Fontana	Laut Fontana ist der Kommunikationsprozeß in der Kunst komplexer geworden. It is certainly no longer a straight line, it is many lines going in different directions. The language of sound is expanding all the time it's not only the direct message between the composer and the musician and an audience in a situation, that is taken as a given. Because now the situations are not taken as given any more, the artist is really always creating new situations within which to communicate.
Rolf Julius	Julius beschreibt sein Arbeiten als komplexen Kommunikations-Prozeß zwischen ihm und dem Kunstwerk ich bin ja gleichzeitig der, der reagiert, der wahrnimmt und der das wiederum macht, also produziert Der Ausdruck des Künstlers richtet sich z.T. an das Objekt und z.T. an den Rezipienten, der Interesse an der Arbeit des Künstlers bekundet, weil dieser die Nöte der Zeit früher aufspürt. Und die Künstler, die sind ja von Beruf aus sensibel, die fühlen Zeitströme etwas früher, weil die ja nichts anderes zu tun haben. Das ist so, die anderen haben keine Zeit.
Christina Kubisch	Ein Kommunikationsbedürfnis liegt für Kubisch allen Handlungen, also auch der Kunst zugrunde. Dafür muß der Künstler eine Balance zwischen Offenheit und eigenem Anspruch schaffen, damit dem Rezipienten Freiraum und Verantwortung zum eigenen Ausdruck gegeben wird. Für den Rezipienten 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. Gelingt dies, so bekommt der Künstler auch etwas zurück die Klanginstallation ist vielleicht unser heutiger, zeitgenössischer Code, der am besten das ausdrückt, was wir haben wollen, oder was uns fehlt
Bernhard Leitner	Leitner möchte den Rezipienten zu neuen Wahrnehmungsweisen bewegen. Das will ich auch, daß man hier schaut, und beim Schauen natürlich auch über Bewegung nachdenkt, oder ihr nachspürt.  Die Sprache, der Code der Arbeiten ist direkt den Sinnen eingeschrieben. Der Rezipient muß also nur aufmerksam sein um sie zu verstehen. Vergleiche zu Erfahrungen mit herkömmlichen Kunstformen steigern den wahrgenommenen Gehalt der Arbeiten. Das muß ästhetisch und klanglich wie selbst-verständlich sein, daß die Leute auch drauf einsteigen wollen Ich halte sehr wenig davon, den Leuten etwas einzutrichtern und zu sagen: Jetzt müßt Ihr doch plötzlich auch etwas anderes hören.
Robin Minard	Minards Annäherung an den Rezipienten geschieht sehr vorsichtig: indem er ihm seine gewohnte Handlungs- und Kommunikationsform beläßt und nur ein kleines Angebot der Veränderung macht. Ich will keine Kunst machen, die ein Spektakel ist, ich will die Leute in diesem Raum leben lassen. Richtmaße für die Arbeit sind die Bedürfnisse der Menschen und die Eigendynamik des entstehenden Systems. Den Code liefert hauptsächlich die Psychoakustik. Das ist Natur, sagen wir Klang-Natur, die in Räume eingebaut ist Und ich habe einen kleinen Einfluß darauf, wie man in diesem Raum reagiert oder wie man reflektiert oder vielleicht hilft das den Leuten einfach, überhaupt zu reflektieren.
Gordon Monahan	Monahan betont den großen Einfluß, den die Medien auf den Kommunikationsaspekt von Musik haben, die auch die Live-Musik zurückgedrängt haben. Indem Monahan dem Besucher seiner Arbeiten alle ihre Aspekte lebendig vor die Sinne führt, ihm zum Teil auch Angst einjagt, stellt er einen sehr direkten Kontakt zu ihm her. Zum Zustandekommen dieses Kontaktes gehört zu einem gewissen Teil auch die Freiheit des Rezipienten. I always find, that I enjoy live music the most, when it is in an atmosphere, where I can move around, walk forward, walk to the back.
Max Neuhaus	Neuhaus möchte 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, I think, in our best sense.  I think of art as a communication of spirit from artist to visitor. Only bad art is about communicating one spirit, like: This is my spirit. What you really try to do as an artist, is to open,

	Frage 7: Im Hinblick auf die Kommunikations-Situation erscheint mir auch der Aspekt des Ortes, an dem Kunst präsentiert wird, sehr wichtig. Es gibt ja sehr oft den Widerstreit zwischen den beiden Wünschen des Künstlers, einerseits möglichst viele Menschen zu erreichen, andererseits aber eine möglichst persönliche, durch "äußere" Umstände nicht eingeschränkte Arbeit zu machen, die evtl. auch in einem intimen Rahmen (also Raum) aufgenommen werden muß. Zum anderen bringt jeder spezielle Ort andere Ansprüche, Optionen und Schwierigkeiten mit sich.  Wo soll Ihre Kunst sein? Wer soll sie hören/sehen? Wie soll sie aufgenommen werden?
Bill Fontana	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.
Rolf Julius	Julius Arbeiten funktionieren nur in relativ intimem Rahmen. Dennoch plädiert er für eine Kunst, die einen alltäglicheren Status hat, ohne daß sie dabei das Besondere verlieren darf, das sie als Kunst auszeichnet.
Christina Kubisch	Ich vertrage schlecht, wenn ganz viele Leute auf einmal sind wir müssen einfach zurückkommen zu kleineren Kommunikationsformen.  Der Freiraum, die Distanz zur Menschenmasse, die den Menschen fast dauerhaft umgibt, ist für Kubisch ein unbefriedigtes Bedürfnis. Auch wenn ihre Kunst dem alltäglichen Leben dienen soll, so funktioniert sie daher doch am besten in einiger Distanz zu dem, was unseren Alltag heute prägt: die Masse an Informationen und Kontakten zu anderen Menschen.
Bernhard Leitner	Die klangliche Gestaltung des Alltags muß nach Leitner sehr vorsichtig - also auch leise - geschehen, kann aber bei entsprechender Herangehensweise eine wünschenswerte Veränderung bewirken: Das heißt also, eine Art Beruhigung, eine Art Konzentration, das Ausschalten des Lärms, der als störend empfunden wird.
Robin Minard	Im öffentlichen Raum hat man viel weniger Kontrolle über den Raum als in einem Galerieraum, in dem man alles beherrschen kann. Mein Ziel war immer, für den öffentlichen Raum zu arbeiten. Wenn ich in Galerien arbeite, ist das immer eine Vorstufe oder eine Probe dafür, wie es in öffentlichen Räumen sein könnte.
Gordon Monahan	If I take my work into a shopping-mall, it gets lost. You're just competing with everything else.  Monahan bevorzugt daher in den meisten Fällen den neutralen, technisch gut ausgestatteten Konzertsaal. Seine Installation Long Aeolian Piano ist zwar für den öffentlich zugänglichen Raum gedacht  But it works best out in the country, where there is nobody around.
Max Neuhaus	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 I was really interested in working with sound outside of the event, to go beyond the event When we enter the public domain, we are moving into someone else's space, it's the public space, and we have to behave accordingly 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.

Interview mit Bill Fontana Anhang

### Interview mit Bill Fontana am 18.3.95 in Paris

Golo Föllmer: [question #1] Years ago, you didn't call your works sound installations but sound sculptures.

Bill Fontana: I still call it sound sculpture.

GF: I would like to know, what your definition of sound installation is, and: What is your position towards sound art in general?

BF: I think my position is, that I am happy that there are many different people working now. When I began working in this area, I think the only other person working was Max Neuhaus. And I think in the 20, 23 years, there is many people working now. And I hope to see a kind of a further development of the work in terms of numbers of people working, with the hope, that institutions - musical institutions and artistic institutions - will sort of accept it as a valid form. It is a very valid form, because there are so many areas about sound as art, that can not be expressed in a concert situation. And the only other way to really express them in a way that you can communicate something, is to make an installation, which ... means many different things. But in general an installation, I suppose, involves dealing with the space, dealing with sound as some kind of spacial and architectural phenomenon, is something that is continuous, that doesn't have a beginning and an end, something that deals with the confrontation between the visual and the aural. Because in the concert situation maybe the musician is the visual element, maybe the musical score, that the music is being performed from, is the visual element. But in the installation the visual element is more questionable. In my work in particular, and I think in Max Neuhaus' work the tension between a transparent sound and a visual space is important.

GF: If you emphasize this, why do you call your work sound sculpture?

BF: Because I just happen to like the word sculpture better than I like the word installation. There is something to me about the word sculpture that suggests embodiment. And to me, listening is a condition of embodiment, the condition of being a body in a particular space. There is something in the concert situation, where in some ways listening is maybe less embodied, it is in a way more theoretical. In the installation, the physical placement of a body in a space, in an architectural space, is really an issue. And to me the idea of installation is a work, that suggests the physical materials, the physical means of putting sound into a space. In the word sculpture you really suggest more the experience of a sound in space. So it is for that embodied condition, that sculpture represents, that I prefer that word. I think also in a conceptual way the word sculpture is richer, because it raises questions [...]. Because, when you think of sculpture, you normally think of something visual. And if you say sound sculpture, it is an apparent contradiction. I think this apparent contradiction - at least in my work - is very important. Because all of the sound elements, you know, that I work with, are derived from real spaces and real world situations. And in that sense they are all sound elements, that are visual to some degree, or at least they make you want to see something, really cause you some visual expectation. And to take a very vivid sound, to put it in an architectural space in such a way, that the sound is so present and so alive, but there is nothing retinal, there is no actual retinal image that I created. And the only image that occurs, is an image inside the mind of the person, that is listening perhaps. But maybe the visual element becomes the space itself, that the sound is placed in. The fact, that the word sound sculpture has this apparent contradiction is very interesting. Sound installation to me as an expression is not as rich, and so I much prefer sound sculpture.

GF: Rolf Julius also spoke against the word sound installation, because he thought that sound installation means a very static thing, that it means something, that can not evolve, that can not change and so on.

BF: I think that I would agree with him, because I think the acoustic work, a good work has a certain organic quality to it. And installation is like focusing on the physical, only on the material of this place.

GF: Right. On the other side, when we started talking you used that word "installation" too. And I think that in some sense it is the right expression, because "installed" means, that it is not in the space - although this is not really true with your work, but with really a lot works -, but it goes back into the walls. It doesn't come out, it is not in the centre, it is not in the spotlight, it apears very shy or something and mingles with the architecture and with the function of the space and all this. So in that way, I think, for a lot of works the word installation fits pretty well. [question #2]

BF: I think I take inspiration from all the traditional arts. I began as a composer.

GF: Did you study composition?

Interview mit Bill Fontana Anhang

BF: Yes.

GF: I never read about this.

BF: No, I don't talk about it very much.

GF: I wondered where you came from. I only read, that you went to Australia and started recording for a radio station there.

BF: I studied music in Cleveland, I went to the Cleveland Institute of Music for a while. I was thrown out of College, the Music Department there. I studied for a while with one of the conductors of the Cleveland Orchestra. And finally came to the conclusion, that I didn't want to pursue a career in the institutional world of music, cause I felt like good ideas, that I was really interested in and didn't feel many of them understood them. And then I decided I would become a philosopher, that's what I wanted to do. There was doing the Vietnam-War, so it was necessary to stay in school in order not to be in the military. So I studied philosophy for a long time, because I wasn't sure, what to do. I was a graduate student in philosophy in New York, and I met John Cage and Philip Corner at the New School in New York. At that time I was making these very ... when I look at them today, they seem rather primitive, but they were tape collages, that I made with the cheapest now technology was very low-tech then -, with the least expensive tape recorder I could buy on Canal Street. With just objects, junk I found, I was really doing things like taking the tape and leading it by hands and recording sounds and so on. Anything I was doing really for my own enjoyment at that time. And I remember bringing these tapes one day to this class. Philip Corner was teaching the class and he was completely amazed by these tapes, because he never heard anything like this. He took them very seriously, and I think it was the first time in my life, that I felt that anybody was taking me seriously as an artist. Then I worked with him quite a bit and I decided after about a year of starting to really develop this work, that this would be my path, that I wouldn't be an academic philosopher. This was 1968.

GF: But so you are a musician.

BF: At heart, yes. And I think that the problem, that I had when I studied music as a composer, is that the music academies tended to emphasize ... you know, the musicians had to be virtuoso musicians of some type, and in a way the composers needed to be virtuostic in terms of the knowledge of these different techniques. And I was like the kind of the anti-virtuostic musician and composer. My only real skill, the greatest skill, that I have, was my ear. I had a very good ear and had the ability to recognize musical patterns in sounds, in organized sounds. If I was virtuostic at anything, it was this. And it wasn't something that music schools would recognize as being a talent. And it wasn't really until John Cage and Philip Corner, that they thought, this was an important talent.

So I think for me, in the first stages of my working process, in the beginning in the late sixties and going into the mid-seventies, I think I was really searching for how to exactly formulate my work. I was very interested in sound recording and using the tape recorder as a way to kind of investigate the world and to notate situations, that happened to be very musical. And I didn't know then really how to present it or how to make an art form.

I experimented a lot in studios, making mixes and collages and I never felt really satisfied by this, because I didn't know the mode of communication to represent this kind of work. You know, I wasn't interested in giving concerts. At that time I wasn't really aware of radio as a medium. And then in 1974 I was very depressed and frustrated and I went to Europe and I met an australian woman, who I got involved with. She said she was going to Sydney and said: You wanna come to Sydney, Australia? And I had this desire to get as far away as I could at that moment, so I went with her. I had a small exhibition in a gallery in Sydney, made a sound sculpture, and somebody from the Australian Broadcasting Company [ABC] came to the exhibition and was fascinated with what I was doing. You know, at that time the kind of sound sculptures I made were very simple. They were based on the premise, that music is something, that is going on all the time around you. I regarded the music as a perpetual condition, and well, I still do. But at that time I was just beginning to understand it. I made very simple sound sculptures in which I would take objects, like glass bottles or resonators of different types, and I simply placed them on the roof of a building, with microphones inside of them, listening to the ambient sound. They were natural filters and would transmit the sounds of the outside, that the resonant objects would hear, to the inside of the building. And these were my first sound sculptures.

GF: But maybe you already had that kind of delay between the signals of two microphones then, that you used later. So that a honk of a car goes boop - boop.

BF: Right, something like that. I was very lucky, because the first FM-stations, stereo, in Australia were going to start operating in 1975. So this guy from the ABC Radio said to me: What do you think would be in-

Interview mit Bill Fontana Anhang

teresting to do in radio? What do you think we can do to take advantage of sound? And I told him, what I wanted to do was document, what Australia sounded like, to travel with recording equipment and record everything that I would find that was interesting to hear. And that became my job. For four years I did this and produced a large collection of recordings, made some radio programs. I think, during this period I started to really find myself as an artist.

GF: Did the radio corporation consider that an artistic thing that you did there?

BF: The person who hired me regarded it as something artistic. I think some of the people that I worked with didn't know what to think ...

GF: You were the archive guy for them ...

BF: Yeah, very strange, they didn't understand it. But I had the chance to make my first 8-channel field recording of a sound. And I think, that really completely changed my work and expanded my sense of what the possibilities were. I left Australia in 1978, after my father died in the United States. I just felt like I needed to go and work somewhere else, and I went to live in San Francisco and stayed there really for a long time, until 1992.

In Australia I became very interested in this idea of sound, the complexity of a sound field. In a recording process, if I was dealing with any sound, I was thinking about how it occupied space, how it lived in space. If you start to analyze this aspect of sound, you realize, that different points in space simultaneously give you different information about a sound, particularly, if the physical dimensions of the sound fields expand and become larger. Some sounds exist on a physical scale of a landscape, for example. Then dealing with this whole sound field, from several points within that sound field, you could hear sound differently. So much earlier, in Australia, I had begun to make 8-channel field recordings, in which I would simultaneously listen to a sound with different points within that sound field. And then I started to make a sound sculpture, that transported that into other situations. I, of course, continued that work and I continued it ever since and I think it sort of became a foundation of my work.

GF: Are you happy with recordings of your works on CD?

BF: No no, I've never been very interested in publishing CDs, because it doesn't really effectively represent my work. It's like taking a photograph of something 3-dimensional.

GF: Right. But I think as a live radio program it is very interesting, especially the Cologne-San Francisco thing, because you have this actuality.

BF: In my recent work, all of it has been live, with live sounds. And to me, that is much more interesting, than making an installation with recordings. The recordings are documents, and the sounds and the mixes on them are o.k. and the sounds are interesting and it is important to have those kinds of documents. But I suppose, for me, as in terms of representing what my projects are, I probably prefer the CD-ROM.

GF: Did you work with it already?

BF: I'm just starting to develop a CD-ROM about my work, and what I like about it, is, that the CD-ROM can have two parts to it: One for the computer, where you can see conceptual and visual and sound information about a project. So you can at least understand, maybe, what something was. And then you can have a separate audio part, so that you can just play it on a normal CD-player. [...] A lot of visual artists have these big books, but a book like that about my work doesn't mean so much, and I think I prefer to make some CD-ROM books on my work. But I will really ultimately have someone else do that, because I don't want to make an autobiography. I have a lot of interesting documentation with recordings and photographs.

GF: I think at the moment CD-ROMs are often made very one-directionally. So you are in a way restricted, when you use it.

BF: Yes, I think you can be restricted. The problem is, that a lot of the people who work with it feel, that the CD-ROM, that they are making, needs to be a statement about the technology. For me this isn't interesting. My way of approaching it is very simple in a way, because my purpose isn't to prove, that I can make a CD-ROM, but just to use it as a medium in which to convey, what my work is.

GF: [question #3]

BF: I think my work is both, a mixture of both. It really depends on what I'm doing. The big project I made in Paris last year was about the transformation of space. It was a public space project, it was done at the Arc de Triomphe. If you think of that as an acoustical situation: You have the busiest traffic point in Paris, because

the Arc de Triomphe is an architectural island, and it is surrounded by the biggest traffic circle in Paris. So it is just a sea of automobiles going around the Arc de Triomphe and it is probably one of the noisiest places in Paris. I made a sound installation on the facade of the Arc de Triomphe, in which I installed many loudspeakers in a way, that you couldn't see them, and took one sound, that maybe most people would consider the opposite to traffic: I took the sound of the sea. The sound of the sea is natural white noise and I had microphones placed on the coast of Normandy, that transmitted through digital telephone lines to this incredible sound system of the facade of the Arc de Triomphe. In addition to making the Arc de Triomphe sound like the seaside, it created the illusion, that you couldn't hear the cars. The natural white noise of the sea masked the sound of the cars, even though the actual physical sound level of the cars was higher, than the sound level of the sea. It wasn't for the amplitude of the seaside, it was really because of the masking characteristics of the white noise.

GF: And an active choice maybe: The ear or the brain chooses, because it likes one sound better.

BF: Right, but it is interesting: Even if I would really try to hear the cars, it was like almost physically impossible, to hear them.

This is one extreme, that is the transformation of space. I think another issue for me, that is very interesting, is acoustic memory of spaces. Perhaps you are too young to remember the project I did in Berlin.

GF: [...] I wasn't there at that time, but I know about it.

BF: About the time I was going to Australia, I wrote a very strange composition, that was called *Phantom Clarinets*. It was for two clarinets that played sub-audible sine tones.

GF: Can they?

BF: Yes, sure they can. And the two sub-audible sine tones were always slightly out of tune, which meant, that the difference tones, the beat frequencies were louder than the individual amplitudes of the clarinets. And it also created the illusion, that the instruments weren't making a sound and you could only hear the beat frequencies as these spacial disembodied sounds.

GF: So it filled the whole room.

BF: Yes, and you couldn't tell, where it was coming from and the instruments didn't appear to be making any sound. I think it was one of my last kind of compositions. So that is in a way an opposite to what I was doing in the Arc de Triomphe. I think my different projects approached space with different questions, not always the same. To me this last question is very arbitrary.

GF: Might be, but for some people you can say pretty clearly, where their work is between these two corner posts. But for some artists this question doesn't really fit, for instance for Rolf Julius, too. [question #4]

BF: I use a lot of technology, particularly telecommunications technology, but it is all hidden, you never know, that it is there, I even try to hide the loudspeakers, so that really you get an experience.

GF: But you tell the people, that - for instance in Cologne - the sounds are coming from San Francisco and the people have that in their brain, that there is a huge technical thing running in behind.

BF: Right, there is a huge thing running behind it, often in my projects, there is a huge system somewhere behind this, that's running, but I never consider that to be the issue in my work, because ultimately I'm interested in the experience, that it creates. The technology is an instrument. In the future these kind of ideas that I am working with will be very simple. It is just because this time in history all of this technology is new. And just the way 20 years ago a computer occupied a whole building and today it is in a little laptop, it is the same with this technology.

GF: Sure, but I think experiencing for instance these sounds at the Arc de Triomphe, which are coming from the Normandy - I mean, people have that in mind, they know that. So on one hand it is very essential, it is very much made, to produce direct emotional responses. On the other hand, it seems very conceptual, because these people know about the technology involved and also know that there are problems about new media: how they are gonna be used, how they are gonna change our life - not necessarily negative, but it is a problem, we have to think about it. So I think your work does always put up these questions: How do we deal with all these satellites up there. So the experience of your work contains two very different things. Is it conceptual in a way?

BF: Yes, sure.

GF: On the other hand it is very emotional. You just go in and listen and have these pictures of the things that you hear and you bring them together in your imagination. [question #5a]

BF: I guess it is both.

GF: [question #5b left out] [question #6]

BF: It is certainly no longer a straight line, it is many lines going in different directions. The language of sound is expanding all the time. People's ability to hear sound, the cultures ability to hear sound is something which is in a state of expansion. The sound language of music was really limited and sounds, that composers used did not occur naturally, they were invented. And today some people making sound installations and sound sculptures also are using invented sounds, electronically generated sounds. But I think that the general issues are just much more complex than they used to be, because it's not only the direct message between the composer and the musician and an audience in a situation, that is taken as a given. Because now the situations are not taken as given any more, you know, the artist is really inventing these situations and always creating new situations within which to communicate. The points of reference, there are many more of them. So I don't know how to actually give you a simple answer to that question.

GF: I pretty much agree. I think you can compare the situation to neural networks, where meaning or the code is not inherent in the beginning, but it is built up in an interaction. You put in information and by feeding it back and putting it forth and back and getting new information and feeding it back, after a time, the system builds up a pattern of interpretation. So after 500 information bytes have been fed in, it knows, what is what. And the meaning is not made only by the thing coming in or its origin, but also by the system itself. And I think that is pretty much what is happening in the sound installation, because the listener does create very much, since in sound installation also the work is not ready, there is something missing. And that is the listener, who walks about and gets his line and combines the sounds the way he does it. [...] [question #7]

BF: 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 work out a lot of my projects as experiments in changing peoples perceptions of sound. If you do something in a public space like the Arc de Triomphe - it is maybe one of the most visited tourist points in Paris - you get a huge audience, it just comes with the place. Most of these people have never experienced a sound sculpture or a sound installation before, and in a way dealing with these people and this situation is much more interesting, than making something inside of an art museum, where you have maybe a much smaller, very educated audience.

GF: But isn't it a burden, too?

BF: It's a challenge.

GF: Yes? Do you feel you still can do what you feel is the best for yourself?

BF: Yes. I mean, I think you will be around the risk that maybe a larger, certain number are not going to understand you. But I feel like even the people who don't understand it are forced in a way to think about certain issues that they never thought about before. And I think this is good. You know, 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 re-evaluated. I think you can approach this in many different ways - you can write books about it, you can give lectures about it, you can get very theoretical about it - and I prefer to conduct experiments, to take a real situation and to deconstruct it a little bit with an acoustic artwork, in order to cause people to start to develop a new relationship to a site and to rethink the act of listening.

I mean it was very funny to watch people listening to the sea engulfing the Arc de Triomphe, because there wasn't any visual element to tell you, that the sound should be there. It was completely - from a visual point of view - transparent. It was an incredible dislocation of reality.

GF: Did you put up some explaining notes?

BF: There were some explaining notes, but it's such a large place, that not everybody found it. There was always going to be the person walking through there, who didn't have any idea.

GF: Is there something like a social responsibility that you feel as an artist?

BF: Well, actually, to me it is a very interesting way of working. But I find that even if I make a sound installation in a much more controlled atmosphere of a museum, that really the same thing happens. I just made a project in Barcelona.

GF: That was at an art museum?

BF: Yes. It is in a context of an exhibition called *The End of the Museum*. [...] In the context of this exhibition I made a sound sculpture in a beautiful atrium inside the centre of this museum. There is no visual element in this work, it is a sound sculpture. And I find, that a lot of the same tensions appear, that I have, when I take the Arc de Triomphe and bring the sound of the sea there. The public space takes place within the museum, because people, when they go into an art museum, they are expecting to see, to see with their eyes, they are not expecting to see with their ears. You know, we are not dolphins or bats. It also created some of the same questions, and surprises were also present there.

GF: So you want to change, you want to interrupt people in what they do regularly?

BF: I think I want to turn off peoples normal way of conceptualizing sound, or not conceptualizing it, because most people don't conceptualize sound. And to disengage the perceptual mechanism, that causes people not to be in touch with their sense. I use the medium I'm working with as a way to reactivate it.

GF: Do you think that you maybe sometimes really disturb people?

BF: Sometimes, sure. I'm sure some people get disturbed.

GF: Because your work is very audible?

BF: Sometimes it's very audible, but sometimes it's not a question of being audible, it's just strange for some people. When the Berlin project was installed at the Anhalter Bahnhof - there is a post office next to it -, when I first turned this on, they complained about the sound and said: We are not complaining because it is loud, but it just sounds like a train station and it *is* not a train station. Then, when I turned it off, they complained again, that I turned it off and said: Now we got used to the sound and it was nice to have the sound of a train station and now it's gone.

Another thing that happened, was in a mid-western amercian city, that is at a big cross road of railroads. There are a lot of actual sounds of train whistles in the landscape. In a public space I made a sound project about these sounds of train whistles in this landscape. Some weeks after the project had been taken away, somebody called up the art institution that had sponsored the project and complained about the sound, said: Would you please turn off the sound of the trains.

GF: So you changed something.

BF: Yes. I'm very interested in effecting that kind of change in perception, because I think in the future the acoustic design of the environment is something important. Because as population increases, activities of the built environment increase. If you are not sensitive, if you don't think about acoustical consequences of actions and what happens, you are going to have chaos. We have some chaos now, and it is only by creating in people the real physical ability to hear and to kind of be aware, that anything is going to change in a long term. And I feel that is one issue of my work, that I want to deal with. In the public art that I make, I'm assuming, that for a future world, it's normal for people to listen and to hear and to be acoustically sensitive. And now I feel like the so-called average persons in the built environment are like blind people. They don't hear, they don't recognize sound, they don't conceptualize sound.

You know, if you see tourists walking around in Paris, it's very common that they carry a camera or maybe a video. But how many people do you see carrying tape recorders? Do they make recordings in the city? Is that something that the average tourist does? I don't think so. But how many tourists take pictures. And I guess I would be interested to see the kind of world it would be, if as many people carried tape recorders as cameras, and how that would effect the environment, that we live in.

GF: So you think it might be a better world or a better social system?

BF: I think it would be a more harmonious world, as I think sound is such an important sense. It effects your emotions, it effects your body, it effects a lot of things in your unconscious and involuntary reactions to things. And the fact that the vast majority of sound in the built environment is accidental, I think, is not healthy. And I don't think it's so interesting, I think it's really boring just to talk about this and just be theoretical. I think it's more interesting to create experiences, that raise questions.

GF: I guess it is also a common idea, that hearing is the sense of contact between people, whereas seeing is the sense of distance and clearness. And that is why I think, that the sound installation is a means of getting in contact with things, a lot more than composed music does, because composed music usually has this idea of form and structure, it's very geometrical. And as a listener, finally you have a visual picture of the structure, of the music, that you heard.

BF: Well, a lot of so-called classical and contemporary music is very intellectual, as an intellectual statement. And I think, there is a lot of other aspects that are interesting besides the intellectual parts.

## Interview mit Rolf Julius am 1.2.95 in Berlin

Golo Föllmer: [Frage 1]

Rolf Julius: Was ich 1980 gemacht habe, habe ich 'Musikalische Aktionen' genannt. Da war noch mehr das Moment der Offenheit, des Zufalls drin. Wenn man Installation sagt, dann hat das für mich schon etwas endgültiges, also etwas permanentes. Das ist schon eine relativ feste Form. Und das ist auch der Grund, wieso ich da immer ein bißchen nervös werde. Ich möchte das offen halten. Es gibt natürlich viele Leute, die arbeiten auch mit offenen Klanginstallationen, aber ich glaube die Tendenz ist, die Klanginstallation zu etablieren. Und das ist einerseits erfreulich und andererseits widerspricht mir das, weil ich das lieber offen hielte. Wenn das erst mal etabliert ist, dann wird das genauso gehandelt, wie alle anderen Dinge auch, und dann hat man nicht mehr so diese Freiheit. Und die braucht man ja auch, denn man will ja etwas schaffen, was sich verändert.

GF: Aber könnten sich nicht ganz neue Möglichkeiten ergeben, wenn diese Kunstform erst einmal etabliert wäre?

RJ: Ja, das schon, aber der Begriff "Installation" ist schon so starr.

GF: [Frage 2]

RJ: Als ich mit dieser Arbeit begann, habe ich das getan, weil ich persönlich mit der Kunst nicht ganz zurecht kam. Ich habe immer Arbeiten gemacht, wo ich gemerkt habe, irgendetwas fehlt. Das war immer so, so Mitte der 70er Jahre. Ende der 70er fiel mir auf, daß eventuell Klang - also nicht Musik, sondern einfach etwas akustisches -, daß das wohl fehlte an meiner Arbeit. Das war so ein Ahaerlebnis. Ich komme von der Kunst, und dann kamen ein, zwei Klänge, die hatte ich dann entdeckt. Das hat sich dann irgendwie weiterentwickelt, ich habe dann nachher fünf gehabt, später wurde es noch ein bißchen mehr. Und ich habe mich dann getraut, Kompositionen zu machen. Aber ich habe immer Kompositionen für Dinge gemacht: Musik für ein Fenster, Musik für eine Glasscheibe, oder Musik für eine Situation draußen. Das waren Begriffe aus der Musik, wie ich mir das so dachte. Wo ich ja keine Ahnung hatte. Ich habe einfach gesagt: Das ist Musik. Ich war damals sehr stolz darauf, als Komponist bezeichnet zu werden, das wollte ich auch sein. Jetzt ist das eigentlich wieder egal, jetzt habe ich mich wieder sehr auf die Bildende Kunst konzentriert, indem ich visuell arbeite, indem ich Arbeiten mache, die man sehen kann. Also ein Quadratmeter Eisen, da kann das Auge sich schon dran festhalten, da kann man schon drauf gucken. Indem ich mich auf die Kunst konzentriert habe, also meine ganze Aufmerksamkeit darauf gerichtet habe, hatte ich also den Rücken frei für Musik. D.h. indem ich immer gesagt habe, ich mache Kunst, habe ich eigentlich Musik gemacht. Für die Eisenplatte, habe ich Musik hergestellt, oder wie das immer heißt. Also eigentlich bin ich wohl beides. Kunst und Musik kann man im Grunde genommen nicht trennen. Ich glaube das ist auch eine Emanzipation, die Menschheit entwickelt sich ja weiter, oder auch wieder zurück, ich weiß es nicht, vielleicht sind beide Richtungen wichtig. Weil früher konnte man ja hören und sehen, das ist jetzt ein bißchen kompliziert geworden. Es sind zu viele Reize heute. Deswegen kommt meiner Meinung nach jetzt auch so eine Kunstrichtung rauf, die so ein bißchen ordnet.

Ich glaube, Musik war eigentlich nie nur Musik, da war immer noch irgendetwas dabei. Deswegen braucht man gar nicht unbedingt den Schnitt zu machen: das ist Theater und das ist Musik und das ist Kunst. Wenn man ganz normal damit umgeht, dann hat das alle Formen mit eingeschlossen.

GF: [Frage 3]

RJ: Ich würde sagen, ich mache beides. Sicher, ich gestalte nicht so sehr, ich stelle nicht irgendetwas hin und sage: Das ist jetzt meine Skulptur, meine Komposition. Ich arbeite immer umgekehrt, ich akzeptiere. Aber dabei gestalte ich schon auch. Im Grunde genommen solte man aber mit beiden Mitteln arbeiten. Ich glaube, man sollte kein Konzept draus machen. Man sollte nicht in einen Raum reingehen und den angucken und dann auf die Struktur des Raumes eingehen und dazu eine Komposition machen. Das hat man früher gemacht und ich habe es auch getan. Aber wenn man in so eine Fabriketage reingeht und einem da nichts zu einfällt, dann muß man schon ziemlich einfach sein. Denn da ist eigentlich alles da, auf das man reagieren kann.

Die größte Herausforderung war dann für mich, in einen ganz penetranten Galerieraum zu gehen, der nur weiß ist und so. Wo man also keine Anregungen hat, etwas zu machen, das war für mich viel spannender.

Eine Fabriketage zum Beispiel, die unverändert ist, würde man wahrnehmen wie sie ist, d.h. man würde sie gar nicht wahrnehmen, weil das kein Thema ist. Das muß ja irgendwie thematisiert werden, damit der Raum

wahrgenommen wird. Das mache ich, indem ich die Steine da hin tue. Dann nimmt man den Raum, die Architektur wahr. Gleichzeitig nimmt man natürlich die Steine wahr. D.h. beide Situationen unterstützen sich

Auf der anderen Seite sehe ich mir die Steine mit den Lautsprechern und den Kabeln und mit dieser Musik dazu an. Und dann kommt etwas eigenartiges: Dann nehme ich plötzlich Partei für die Steine. Irgendwie mag ich die auch. [...]

GF: [Frage 4]

RJ: Das ist eine grundsätzliche Geschichte. Das hängt damit zusammen, daß man nicht trennt. Daß das, was man von der Technik sieht, an sich eine Ästhetik hat. Und es hat auch skulpturalen Charakter. Es gibt Technik, die fasziniert. Da sag ich: Boah, ist das toll. Ich hab da keine Probleme damit. Nicht, daß da unbedingt was Tolles bei rauskommen muß, wenn man eine powervolle Technik hat. So meine ich das nicht. Aber das hat an sich eine Qualität. Und ich will nicht - so ist mein Charakter - sagen: Das ist wie so ein häßliches Kind, das zeigt man jetzt nicht, aber sonst ist es ja ganz in Ordnung, oder so. Man muß dazu stehen, das ist eine Realität. Und wenn ich jetzt eine sehr schöne Arbeit gemacht habe, dann hat die Technik trotzdem auch eine Ästhetik, dann muß ich das beides gleichsetzen, einfach nur deswegen, weil beide existieren. Man muß nicht immer alles zeigen, aber man muß wissen, daß es da ist. Das ist ein Haltung von mir. Und dann gibt es eine Situation, wo man aus dieser Haltung heraus entscheidet: Ja, in diesem Fall müßte ich oder könnte ich meine Apparate zeigen. Nicht um die Arbeit aufzuwerten oder abzuwerten, sondern weil ich damit die Verbindung von der Arbeit - also wenn da ein Kassettenrekorder steht, da wird ja gearbeitet - zum anderen Teil der Arbeit zeigen will. Denn das Thema wäre jetzt nicht, die schöne Arbeit auf der linken Seite oder die Technik auf der rechten Seite zu zeigen, sondern das, was dazwischen ist, diesen Austausch, der zwischen rechts und links passiert. Daß man irgendwie merkt, von dem einen Punkt fließt Energie in den anderen und umgekehrt. Die schöne Arbeit, die links steht, ist nur Ablenkung, und die Technik auf der rechten Seite ist auch nur Ablenkung. Es geht eigentlich nur um diesen kleinen Austausch dazwischen. Vielleicht ist das jetzt zu deutlich gesagt, aber Anteile davon spielen immer eine Rolle. Wenn du eine Eisenplatte hast, und du guckst auf etwas, das wie Kunst aussieht oder was du da als Minimalkunst zeigst. Aber ohne die Musik darunter wäre die Eisenplatte nicht als Kunst wahrnehmbar. Jetzt machst du eine Musik, die diese Eisenplatte zur Eisenplatte erst werden läßt. Und dann gibt es eben so einen Punkt, da nimmst du die Eisenplatte weg und dann hörst du nur noch etwas. Und dann guckst du aber trotzdem auf ein Rechteck, weil die Musik schon so angelegt ist wie ein Rechteck. Das ist so meine Arbeitsweise. Und dann gibt es eben Situationen, da mußt du unbedingt noch die Technik dazu zeigen, um von dieser großen Geschichte - für mich ist das eine ziemlich große Geschichte - wieder abzulenken. Damit die Leute nicht, wie im Konzertsaal manchmal, verklärte Augen bekommen und sagen: Oh, ist das ein tolles Konzert. Um das dann gar nicht erst aufkommen zu lassen, muß man ablenken. Muß man nicht, aber mach ich dann. Und dann ist der Mensch, der Rezipient wieder frei. Dann ist er nicht gezwungen, etwas wahrzunehmen. Er hat die Freiheit, aufzunehmen. Und das ist dann auch wiederum ein Gestaltungsmittel. [...]

GF: [Stellt seine Vorstellung von der heutigen Kommunikationssituation in der Kunst und speziell in der Klanginstallation als Netzwerk-Modell dar]

RJ: Aber ohne die Menschen würde die Kunst auch funktionieren.

GF: Aber du würdest es nicht machen.

Der Begriff Installation erscheint mir als sinnvoll, weil diese Arbeiten sich in den Raum integrieren, mit dem Raum eine Einheit bilden und nicht einfach irgendwo stehen und als Objekte die Aufmerksamkeit ganz auf sich ziehen. Es gibt einen Fluß zwischen dem Raum und dem, was da hineingetan wird. Daß es da aber noch einen permanenten Wandel geben muß - was du ja sagst -, das sehe ich auch so, das müßte man noch hinzufügen. [...] [Frage 5]

RJ: Eigentlich schon das erstere. Oder irgendwie ist mir das auch ziemlich egal. Ich sage das mal andersrum. Das hängt von deiner Arbeit ab. Wenn die dann anfangen zu deuten, mußt du irgendwas verkehrt gemacht haben, dann fällt denen nichts anderes ein. Ich meine auch Intellektuelle, die haben ja auch Gefühle, das ist ja nicht so. Das muß man ja nicht trennen. Bestimmte Sachen - eine Spannung, das kannst du gar nicht verbal ausdrücken - , die kann man ja nur über die Sinne mitkriegen. Aber es ist natürlich immer eine Korrespondenz zwischen dem Gefühl und dem Analysieren. Du bist ja ein System als Mensch. Du hast ja Gefühle *und* eben dein Gehirn. Und beide arbeiten zusammen. Mal ist das eine stärker, mal das andere. Ich sehe da gar keinen Gegensatz, es ist nur schade, wenn eines fehlt. Wenn du nur mit deinem Tastsinn an etwas herangehst, bist du kein Mensch, du mußt das mit deinem Gehirn analysieren. Wenn du an etwas

sensuell rangehst, dann mußt du das ja wahrnehmen, dazu brauchst du schon dein Gehirn, da mußt du auch analysieren. Da redet bloß keiner drüber, das macht man automatisch. Es gehört immer beides zusammen. Wenn man alles trennt, damit komme ich nicht zurecht. Deshalb komme ich mit den Intellektuellen nicht zurecht, weil ich festgestellt habe, die haben die Bodenhaftung nicht. Natürlich können die fühlen, aber die Verbindung zum Kopf, da müßte ein bißchen mehr Blut durchfließen.

GF: [Nachfrage, ob Julius nicht doch eine Intention mit seinen Arbeiten verbindet]

RJ: [Meint, man müsse wissen, was in der Welt los ist, um relevante Arbeiten machen zu können, aber er will nicht Arbeiten machen, um eine spezifische Situation zu korrigieren]
Wobei: Unterschwellig gibt es schon solche Tendenzen, aber daraufhin macht man nicht spezielle Arbeiten.

GF: Aber man agiert ja normalerweise aus seinen persönlichen Bedürfnissen heraus. Und wenn man das Gefühl hat, daß einem eine Situation so nicht recht ist, dann versucht man eben doch, sie zu verändern und zwar erst mal im engsten Kreise, nämlich da, wo man wirkt.

RJ: Ja, vielleicht ist der Effekt der gleiche.

GF: [Frage 5b]

RJ: Aber die Verbindung ist doch die Voraussetzung, das ist doch einfach meine Arbeitsweise. Über die eigene Beschäftigung mit der Kunst habe ich gelernt, daß bestimmte Dinge so sind, wie sie sind. Wenn ich persönlich festgestellt habe: Das ist so und so und so, oder: Ein Klang ist so und so und so, dann akzeptiere ich das und weiß das und kann mit diesem Wissen wieder weiterarbeiten. Das ist ein Perpetuum Mobile in irgendeiner Weise, es schöpft aus sich selbst heraus. Aber das ist irgendwie auch eine philosophische Frage.

GF: Ja, das ist es auch. Wieso sollte etwas so sein, daß es mehrere Sinne anspricht? Sollte Kunst so arbeiten?

RJ: John Cage hat das ja sehr stark geprägt. Einerseits hatte er das aus seiner Umgebung, andererseits aber auch ganz stark aus dem Zen. Und er ist ja Westler und das war ja auch der Vorteil. Ein Ostler hätte uns das ja gar nicht erklären können. Die haben ja immer gesagt: Wo ist das Problem? Er hat das als Problem erkannt und machte da seine Kunst draus, also stellenweise. Bei Klangcollagen anderer Künstler denke ich immer: Ja, das ist ein gute Arbeit geworden, das ist sehr gut gemacht, und ich *denke* immer. Und bei John Cage, da werde ich verrückt, da gerate ich einfach in diesen Sog. Und das meine ich, wenn das passiert, ist es ja wunderbar. Er kann entstehen lassen, und das hängt eben auch mit solch einer Philosophie zusammen. Wobei ich dann immer noch sagen muß, diese Philosophie ist nicht abstrakt, sondern sie beruht auf eigener Erfahrung, auf körperlicher oder auf sinnlicher Erfahrung. Und das kann ich einfach so sagen, weil das stimmt. Ob das jetzt richtig ist nach außen, das ist eine andere Geschichte. Das ist ja immer sehr individuell.

GF: Aber John Cage hätte es ja so, wie du es vorhin geschildert hast, gerade nicht gemacht, weil du dich ja sozusagen ganz deinem Geschmack überläßt.

RJ: Das ist so meine Art, darüber zu reden. Aber man muß natürlich wissen, daß man sein Handwerk versteht. D.h. das ist nicht nur mein Geschmack, der ist natürlich bestimmten Regeln unterworfen, man kann da nicht willkürlich rangehen. Das ist die Voraussetzung. Man muß Farbe mischen können, man muß hören können, bestimmte Dinge muß man wissen. Sonst geht das natürlich nicht.

GF: [Berichtet davon, daß Julius' Vorgehensweise bei Aufführungen ihn an Vorgänge in relativ chaotischen Systemen erinnern, beispielsweise an die nicht-hierarchische Informationsweitergabe in Ameisenstämmen oder auch an die vom westlichen Denken teilweise stark abweichende Systematik im täglichen Handeln von Naturvölkern.]

RJ: Das ist ganz gut. An diesem Punkt kann ich erklären, warum ich akzeptieren gelernt habe. Das ist meine Erfahrung, daß ich, wenn ich so arbeite, oft sehr überrascht bin, was da so rauskommt. Aber von bestimmten Feldern von Ereignissen weiß man natürlich auch irgendwann einmal, daß die auftauchen. Man arbeitet aber schon chaotisch, das weiß man ja auch alles mittlerweile. Man weiß ja auch damit umzugehen. Mir hilft diese Arbeit, dieses Prinzip Chaos zu akzeptieren, weil ich da ja auch einen Nutzen davon habe. Das ist ein ziemlich kompliziertes Ding. Manchmal ist dieses aufgebaute Rechteck auch eine Sichtbarmachung von Prozessen. Wenn Ellsworth Kelly [amerik. Maler] oder ein anderer Maler ein Bild gestaltet, kann er dir nicht erklären, wie er dazu kommt. Und das Schöne ist, daß man diesen Prozeß des Machens und des Offenseins dann an einigen Punkten wahrnehmen kann. Diese Art Musik zu machen, das kann ich am besten, wenn z.B. Junko Wada tanzt, weil , die tanzt dann schon, also die gucken auf alle Fälle immer auf sie. Es gibt auch Performances, wo ich selber performe, aber dann lenke ich auch immer ab. Das heißt

immer *Musik für einen leeren Tisch* oder für Platten. D.h. das Publikum - ich weiß natürlich, daß es das nicht macht, aber trotzdem -, die gucken auf die Platten. Und die Platten sind letzten Endes die Performer und ich bin da nur so am Rande. Aber das brauche ich höchstwahrscheinlich, um auch von dieser Wichtigkeit abzulenken, von mir selber. Sobald ich das als wichtige Sache erkenne, komme ich total ins Schleudern und das ganze System fällt in sich zusammen. Ich habe Situationen gehabt, da hat es nur gequietscht und ich habe da mächtig gearbeitet und habe nichts hingekriegt. Das ist einfach so. Deswegen das mit dem Akzeptieren und gleichzeitig auch, daß du wach bist und daß du reagierst. Und manchmal kann dieses Reagieren aber auch so weit gehen, daß du agierst. Das ist nicht immer so, daß du passiv bist, du agierst auch selber, d.h. dein eigenes System. Und dieser Wechsel und dieses ganze Komplizierte, das gefällt mir eigentlich, weil ich Einblick kriege, wie Dinge eventuell entstehen. Man kann so ein bißchen beobachten, wie etwas passiert. Ich bin zwar Teil dabei, aber ich bin ja gleichzeitig der, der reagiert, der wahrnimmt und der das wiederum macht, also produziert - das ist die eine Ebene. Und dann gibt es die andere Ebene, da beobachtest du das ganze noch einmal.

GF: Das paßt ja gut zu meiner Vorstellung von Kommunikation.

RJ: Das zeigt das Arbeitsprinzip.

GF: [Frage 6] ... Im letzten Jahrhundert wurden Sachverhalte durch die Kunst zum Teil vereinfacht bzw. das komplizierte "System Welt" wurde für eine begrenzte Zeit einfacher dargestellt. Und ich denke mal, das macht der Künstler heute nicht mehr.

RJ: Was da geschieht, ist, daß die Leute, die die einfachen Lösungen satt haben, jetzt über die Kunst komischerweise die Antwort nach differenzierten Dingen bekommen. Was dann auch fast die Religion ersetzt, so ein bißchen. Das ist eine sehr eigenartige Zeit heutzutage. Ich habe festgestellt, die Kunst muß Teile übernehmen. Muß nicht, aber das ist wohl so. Das geht ja bei Beuys schon los, der hatte ja auch immer eine Message, der hatte ja auch schon so etwas priesterhaftes. Und es ist ja auch so schwer heute, Natur wahrzunehmen, weil einerseits die Sehnsucht nach der Natur so groß ist und gleichzeitig macht man sie auch wieder kaputt. Der Ellsworth Kelly, der haut mich manchmal tausendmal mehr um als irgendwie so ein Gebimmel, sag ich mal so. Es kommt immer auf das Ergebnis an. Die Klangkunst entwickelt sich, weil die Gesellschaft so etwas erwartet, sie entsteht aus der Notwendigkeit heraus. D.h. ich selber oder du selber kannst das nicht planen, sondern das ergibt sich aus der Zeitströmung. Und die Künstler, die sind ja von Beruf aus sensibel, die fühlen Zeitströme etwas früher, weil die ja nichts anderes zu tun haben. Das ist so, die anderen haben keine Zeit. Das entsteht so, weil die Situation so ist. Und dann auch zwangsläufig darüber, daß da jetzt drüber geschrieben wird. Dadurch wird dieses Bewußtsein für diese Klangkunst noch etwas aktueller, aber das ist alles so ein Prozeß, der läuft so ab, den kannst du auch nicht stoppen. Das heißt, das hätte nicht unbedingt so kommen müssen, das ist natürlich interessant, daß es doch so gekommen ist, da bin ich auch etwas überrascht. Das Interesse in dieser Richtung, das war am Anfang nicht ganz so klar. Das heißt aber doch, das diese Grundidee richtig war, daß man mehrmedial wahrnimmt.

GF: Ist es für dich ein Bedürfnis, in deiner Arbeit eine Kommunikations-Situation mit dem Rezipienten herzustellen?

RJ: Ich muß ganz ehrlich sagen, wenn das nicht wäre, stände ich ein bißchen dumm da. Jeder hat sowas an sich, wenn man irgendwas macht, daß zumindest mal einer guckt. Aber innerhalb dieser Notwendigkeit ist das Bedürfnis nicht so stark ausgeprägt, weil ich im Zweifelsfalle immer auf Seiten des Objektes bin. Das hängt damit zusammen, wenn du so eine Arbeit in einem Raum installierst, dann ist die Arbeit ohne die Menschen perfekt. Und wer dann nur noch stört, ist der Mensch. Es sei denn, der Mensch verhält sich dementsprechend. Dann geht es auch wieder, und dann ist er komischerweise Teil des Ganzen. Aber dafür muß der Mensch, der dann da ist, das wollen.

GF: Aber es gibt ja auch Arbeiten, die ganz explizit davon ausgehen, daß sie erst durch den Hörer zu ihrer Funktion kommen. [Beispiel: La Monte Youngs *Dream House*]

RJ: Das ist eine andere Arbeitsweise. Aber das, was ich gesagt habe, unterschreibe ich hundert Prozent, daß der Mensch eventuell stört. Dann gibt es aber auch von mir Arbeiten, wo der Mensch zwangsläufig da sein muß. Deswegen mach ich diese Eisenplatten. Die Arbeit existiert, wie sie ist. Aber sie wird erst dann zu der speziellen Arbeit, wenn man auf die Eisenplatte guckt.

Deswegen habe ich oft Schwierigkeiten, zu antworten, weil ich mir auch selber Konkurrenz mache. Ich mache Arbeiten, wo keiner reingehen soll, aber nebenan sollen die alle kommen. Es gibt auch Installationen, wo ich mit sehr großer Lautstärke eventuell auch mal arbeiten werde. Und da ist das wunderbar. Wenn da viele Leute da sind, die machen das dann erst möglich.

GF: [Frage 7]

RJ: Wenn zu viele Leute da sind, dann ist das nicht gut, alles andere ist ok. Also wo der Einzelne die Möglichkeit hat, sich zu konzentrieren und wo dann auch die Arbeit hilft - wo auch immer sie dann ist. In Bremen habe ich jetzt eine Erfahrung gemacht. Da habe ich einen Raum, wie ich immer arbeite, und das ist dann ok. das ist dann entweder gut oder schlecht, aber das funktioniert ganz in Ordnung. Dann habe ich einen extra kleinen Raum, und da stehen zwei größere Steine mit großen Lautsprechern und Pigmenten drauf. Und die machen nichts weiter als "unk, unk", also die Pigmente schlagen so ein bißchen, wie ein Herz. Und das Faszinierende ist, daß immer nur einer gucken kann, ein Mensch kann nur reinsehen. Mit dem Rücken ist er noch im Museum und hat auch noch rechts und links die anderen Wahrnehmungen. Aber in dem Momemt ist er in so einer Stimmwelt. Und ich habe es persönlich noch nie so funktionieren gesehen, wie da. Und da ist eigentlich auch ein kleiner Widerspruch. Ich habe da nicht so gearbeitet, wie normalerweise, da ist nicht so diese Freiheit, das zu entdecken. Er hat nur die eine Möglichkeit, die Arbeit da und da zu sehen. Komischerweise funktioniert es da auch ziemlich stark. Wenn ich also die Frage beantworte, ob es bestimmte Situationen gibt, wo man Kunst isolieren soll, dann könnte ich mir das auch vorstellen. Dann ist man so konzentriert auf die Arbeit selber und nicht mehr so sehr auf den Raum außenherum. Es gibt so wahnsinnig viele Möglichkeiten.

GF: Ich habe das auch deswegen gefragt, weil sich für mich die Frage stellt, welchen Bezug Kunst zum Alltag, zum ganz normalen Leben hat.

RJ: Ja genau. Das wäre toll, wenn das das Normalste auf der Welt, wenn Kunst nicht so etwas Besonderes wäre. Das wäre nicht so schlecht.

GF: Ja, aber einen Sonderstatus muß sie irgendwo behalten.

RJ: Genau, sobald du das sagst, kommt der Widerspruch, und das wird immer so weitergehen.

### Interview mit Christina Kubisch am 21.12.94 in Berlin

Golo Föllmer: [Frage 1]

Christina Kubisch: Also ich habe darüber noch nie nachgedacht, wann dieses Wort eigentlich aufgetaucht ist. Ich weiß nur, daß es in letzter Zeit ein Modewort geworden ist und daß ich es gar nicht mehr so gerne habe. Ich verwende lieber nur noch den Begriff "Installation", weil dieses "Klanginstallation" für mich einfach ein bißchen abgegriffen ist. Aber ich finde den Begriff an und für sich ganz schön, weil dieses Installieren mit drin ist. Und es ist ja auch etwas physisches, was man macht. Daß man eben tatsächlich in den Raum etwas hineinbringt, nicht nur hineinstellt, sondern sozusagen arbeitsmäßig installiert. Und den Raum zu bearbeiten ist in dem Wort schon enthalten. Es ist eben keine Klangskulptur oder auch kein Environment oder kein Klangbild oder kein Klangobjekt sondern Installation heißt eigentlich immer, daß diese physische Arbeit mit drin ist, für mich jedenfalls. Ein Installateur ist ja auch ein Klempner, also jemand, der handfest arbeitet und das ist ja das, was wir als Klanginstallateure, wenn man mal so eine Gruppe bezeichnen will, eben von rein theoretischen Sachen bis zu musikalischen Sachen bis zum Nägel einschlagen eigentlich alles machen.

GF: [Frage 2]

CK: Es gibt doch geschichtlich eine ganze Menge Vorbilder und Querbezüge. [...] Dieses vom Bild oder vom Objekt wegkommen ist ja eigentlich ein alter Traum.

GF: [konkretisiert die Frage: ob sie ihre Arbeit als musikalische Raumgestaltung oder als skulptural oder als neue Form von Musik versteht?]

CK: Ich sehe das einfach von meiner Herkunft her. Ich habe ja Malerei studiert, dann habe ich Musik studiert, dann habe ich sehr viel Performance gemacht, mit Video gearbeitet, habe dann noch Elektronik zwei Jahre studiert. Ich habe ja immer gesucht und bin immer an Grenzen gestoßen, wo ich dachte, es geht nicht weiter, also will ich irgendwoanders hin. Das mit der Malerei das war nichts, weil ich keine klassische Malerin war. Und mit der Musik, das war auch nichts, weil ich nicht auf der Bühne stehen und neue Musik spielen wollte. Und mit der Elektronik, also Elektronische Musik zu studieren, war eigentlich - damals jedenfalls - nur ein Nachahmen klassischer Modelle, nur eben mit anderen Klangquellen. Das war Anfang der achtziger Jahre noch ziemlich so üblich.

Es gab zwei Sachen, die unheimlich wichtig für mich waren. Das war einerseits das Elektronik-Studium, weil ich da wirklich Zusammenhänge verstanden habe und eben meine Neugier, meine Art von Neugier befriedigt wurde. Und das zweite waren doch die Performanes. Ich bin ja in der Zeit, als die Body-Art gerade zuende ging, aktiv gewesen und habe eben diese Stücke gemacht, die heute immer noch einige Leute entsetzen: Also eine Querflöte mit Fingerhüten, mit Präservativen gespielt und solche Sachen. Das war auch noch die Nachwirkung von Fluxus, Anfang der siebziger Jahre. Und der Eberhard Blum ist mir heute immer noch böse, sagt immer noch, "die mit Fausthandschuhen Stille Nacht auf der Flöte spielte". Ich glaube, er kann's heute noch nicht verstehen. Was mir wichtig war, war einmal, diese Gegenüberstellung zwischen Publikum und Darstellendem oder Performer aufzuheben, also dieses Bühnenprinzip aufzubrechen. Und dadurch bin ich zum Raum gekommen. Ich wollte nicht irgendwo stehen und ein Gegenüber haben, sondern ich wollte eigentlich den Leuten selbst den Raum geben, und das nicht mit dieser klassischen Bühne-Zuschauer-Aufteilung. Das hat mich immer gestört. Und ich habe mich auch sehr viel - gerade in dieser Zeit - mit außereuropäischer Musik beschäftigt, wie Musik aufgeführt wird, wie sie aufgenommen wird, wie Leute sich zusammentun. Das sind natürlich ganz andere Formen. Da steht nicht einer vorne auf der Bühne. Die sind alle zusammen in einem Raum. Dieser ganze asiatische Bereich hat mich sehr interessiert und hat mich auch sehr beeinflußt. Dann war es eben auch diese Performance-Geschichte: einerseits das Improvisieren, das Risiko miteinbeziehen, das kam auch dadurch, daß ich sehr lange Jazz gespielt habe, improvisiert habe; und dann eben auch den Raum selbst akustisch erfahren, durch die Bewegung, durch den Körper.

Wenn ich sagen soll woher, kann ich es nicht. Es ist wirklich dieses irgendwann einmal zusammengehen. Wobei ich sagen muß, ich war auch anfangs chronisch unterinformiert, weil man eben auf den Kunsthochschulen weder was von Beuys noch von Nam June Paik, die ja damals gerade aktiv waren, hörte. So wie das heute aber auch ist, daß z.B. die Sachen, die wir machen, an vielen Hochschulen einfach unbekannt sind. Deswegen war es auch so, daß das, was heute eben plötzlich wie eine Richtung aussieht oder so, uns allen gar nicht als solche bewußt war. Ich habe Julius irgendwann einmal in Berlin getroffen und war erstaunt, was er für Sachen macht, weil mir das so vertraut war, weil ich ja auch solche Sachen machte. Die Leute, die sich heute alle gut untereinander kennen, eigentlich haben wir doch ziemlich isoliert angefangen

und uns dann irgendwann mal auf Festivals getroffen. Allmählich hat es sich herauskristallisiert, daß viele Leute gleichzeitig etwas anderes suchten, und das hat sich dann wohl auch gegenseitig befruchtet. Es war nicht so, daß man sich zusammentat und sagte: "Jetzt geht es los, jetzt machen wir Klanginstallationen." Fluxus war sehr wichtig, Cage.

Ich würde die Klanginstallation nicht als neue Form von Musik bezeichnen, also meine Arbeit auf jeden Fall nicht, weil die Klanginstallation einfach mehr oder anders ist als nur Musik. Ich versuche ja immer, andere Dinge miteinzubeziehen, die mir genauso wichtig sind. Ich glaube, das wird jeder auch wieder anders definieren.

GF: [Frage 3]

CK: Rein instinktiv ziehe ich es vor, Räume zu entdecken und mich dann vorsichtig in sie einzubringen. Meist eben auch ungewöhnliche Räume, also nicht der typische Museumsraum, der vorgefertigte Raum, sondern Räume, die eine bestimmte Athmosphäre oder eine bestimmte Geschichte haben. Da gibt es auch noch Unterschiede. Ich denke, es gibt Musiker, die bilden mit Klängen einen Raum im Raum, eine akustischen Raum, während bei mir der Ausgangspunkt eigentlich wirklich der Raum an und für sich ist, also auch visuell gesehen. Z.B. was es da für architektonische Ordnungen gibt, wie man die noch klarer machen könnte, wie man auf die eingehen kann. Oder wie die Mauerstruktur ist, gibt es irgendwelche Löcher, wo ich einfach Lautsprecher reinstecken kann, also solche Dinge. Aber ich messe den Raum nicht aus und übertrage die Maße auf irgendwelche kompositorischen Dinge, sondern ich laß mich einfach auf den Raum ein, so wie er einmal konzipiert wurde. Im nächsten Jahr mache ich etwas in einer großen Eisfabrik, und da beschäftigt mich einfach, was in dem Raum drin war. Und zwar waren das die Transformatoren, die das Eis kalt hielten. Und dann arbeite ich eben auch mit solchen geschichtlichen Vorgaben, daß ich denke, ich gebe einem Raum z.B. seinen Klang zurück, das finde ich immer sehr interessant. Das andere, in den Raum einen Klang reinstellen, ist für mich eigentlich mehr eine Übung und auch manchmal eine Notwendigkeit, wenn man nämlich keine Räume hat, die einem besonders gefallen, oder die eben anders sind, also wo man auch eigentlich in dem Sinne nicht installieren kann. Da habe ich ja auch eine Reihe von Arbeiten gemacht: Die Konferenz der Bäume oder so, Klangskulpturen, die dann den Raum einnehmen, die dann doch in jedem schönen großen weißen Raum stehen können. Im Moment ist beides da, mich interessiert beides. Ich bin da auch noch nicht zuende, wobei sich die Sachen eben immer mehr integrieren. Das ist beides Entwicklungsfeld für mich. Ich will auch nicht nur Räume bespielen, in dem Sinne, daß jetzt jeder mit seinen Kellern und Kirchen zu mir kommt und sagt, wir haben da auch noch was. Es nimmt nämlich jetzt ein bißchen diese Dimensionen an, daß ich da die ganzen Gewölbe bekomme. Gestern sagte mir Volker Hanfeld, was ich sehr schön finde: "Ihr kommt ja von euren Altären überhaupt nicht mehr los." Das stimmt ja irgendwie. Julius und mich meinte er.

#### GF: [Frage 4]

CK: Ich sehe das eigentlich nicht als zwei Pole. Ich kann es einmal umgekehrt beschreiben, ich kann vielleicht so sprechen, wie ich auch arbeite. D.h. ich erkläre einfach, was ich mache. Wenn ich einen Raum bekomme, sagen wir irgendeinen interessanten Raum, dann muß ich eigentlich da erstmal rein und mir den angucken. Es geht auch nach Plänen, es geht auch nach Fotos, aber es ist sehr schwer, dann fehlt einfach etwas. Es gibt dann Räume, mit denen man sofort warm wird. [...] Ich suche mir dann oft die Räume, die eigentlich gar keiner haben will, das kommt sehr oft vor. Dann entsteht so eine Art Hörbild oder Vision, und das dauert ein bißchen, das trägt man mit sich herum. Und dann kommt dieser praktische Teil, daß man alles sehr gut organisieren muß. [...] Da habe ich Material, mit dem ich gerne arbeite, das ist Kabel zum Beispiel. Ich finde es einfach faszinierend, wie vielseitig das ist, wie man das grafisch anwenden kann, wie man organische Formen damit nachbilden kann. Dann haben Lautsprecher für mich eine visuelle Qualität, ich finde sie einfach schön, ich habe auch eine ziemlich große Sammlung von Lautsprechern. Mich interessiert industrielles Material immer dann, wenn es irgendwie auch einen Bezug - gewollt oder ungewollt - zur Natur hat, z. B. visuelle Parallelen. Und dann interessiert mich natürlich auch nicht mehr so sehr wie früher das normale Instrumentarium, so Geigen und Flöten und so'n Kram. Mich interessiert mehr, ja: Klangmaterial, das ich einfach auf meine Art und Weise bearbeiten kann. Also zum Teil arbeite ich mit vorgefundenem Material, eben Tierscheuchen [Ultraschallerzeuger] oder Summer oder irgendwelche kleinen elektronischen Schrottgeräte, aber ich lasse auch sehr viel bauen. Und zwar habe ich dann eben Vorstellungen, was ich gerne haben möchte und habe einen Ingenieur, mit dem ich seit Jahren arbeite, der mir die Sachen baut. Z.B. habe ich da ein Gerät, in dem diese Ultraschalltöne heruntergesenkt werden können so weit ich will, dann kann die Kurvenform eingestellt werden, die Dauer, die Modulation, und dann wird es eben doch wieder relativ komplex. Dann kommen Timer dazu, mit denen ich das unterbrechen kann ... Der Ausgangspunkt ist eigentlich so ein Fertigteil, aber das so pur zu verwenden ist mir zu

langweilig. Da möchte ich dann eben doch noch auf eine Art und Weise spielen. Und da sind wir auch gerade wieder dran, neue Geräte zu bauen, die auf Solarenergie reagieren. Das muß ja dann auch etwas sein, was an und für sich schon flexibel ist als Klangquelle. Da soll eine neue Reihe entstehen mit diesen großen Solarzellen, die dann reagieren auf Licht und so weiter. Das interessiert mich dann schon, aber ich habe nicht den Ehrgeiz, das selbst zu machen, ich bin ein Meister im Delegieren, weil ich einfach irgendwann gesagt habe: Man braucht nicht nur eine gute Putzfrau, man braucht auch gute Freunde, Assistenten. Warum soll man alles selbst machen? Es gibt auch Künstler, die machen alles selbst. Ich weiß einfach, wo meine Grenzen sind, das habe ich schon gesehen, als ich Jazz machte: Ich habe sehr gut improvisiert, aber ich war nicht richtig super, und deswegen habe ich es auch nicht weiter gemacht. Ich denke einfach, daß die eigenen Qualitäten noch viel stärker werden können, wenn man eine gute Zusammenarbeit hat. Und ich arbeite sehr gerne mit Leuten zusammen, weil deren Energie und meine Energie dann zusammenkommen. [...] Julius baut fast immer alleine auf, aber das ist auch so eine Art Bescheidenheit, daß er nicht daran denkt, daß es auch jemand anderes für ihn machen könnte. Ansonsten bin ich dann sehr genau in der Technik, haargenau, wie Sachen aufgebaut werden müssen oder funktionieren müssen. Das ist so eine Mischung zwischen ganz primitiven und sehr genauen Sachen. Wenn ich weiß, wie etwas aussehen soll, dann muß es eben so sein und nicht zwei Zentimeter daneben oder ein Kabel mit einem Knick.

GF: Also kann man vielleicht sagen, daß du an sich gerne von sehr einfachen Elementen ausgehst und dann aber, im weiteren Prozeß, ganz klar ästhetische Aspekte das bestimmen. Ein Ulrich Eller würde wirklich so ein Piepselement nehmen und würde es piepsen lassen und sagen, es piepst und das reicht ihm dann. Aber du verarbeitest es sehr nach deinen ästhetischen Vorstellungen.

CK: Ich glaube es geht darum, daß man Techniken nicht lernen kann, sondern nur entwickeln kann. Und da mich eben neue Techniken interessieren, will ich nicht die vorgegebenen nehmen, sondern ich versuche, mit meinen Elementen einfach neue Techniken zu machen. Und die Geräte, die ich habe, jedesmal wenn eins gebaut ist, entsteht aus diesen Erfahrungen ein neues Gerät. Und das ist dann wieder etwas komplexer oder wieder etwas anders. Und so kann man heute auch gut arbeiten. Wir leben ja eigentlich von vorgefertigten Modellen, in allem, dagegen wehre ich mich ja auch, indem ich versuche, meine eigenen Modelle aufzubauen. Und das ist dann eigentlich mehr als Ästhetik, das ist einfach auch eine Art, vorzugehen, empirisch. Aber diese empirischen Erfahrungen werden jedesmal zu einer Erfahrung, die beim nächsten Mal schon nicht mehr empirisch, sondern schon ein Maß ist. Ich glaube Julius arbeitet auch so. Man hat dann sein eigenes Instrumentarium, was kein anderer hat und wo man sich leider auch nur alleine zurecht findet. In letzter Zeit bin ich auch dazu übergegangen, mit Computern zu arbeiten, obwohl ich immer ein Vorurteil gegenüber Computern hatte und wollte das mal rausfinden. Ich muß sagen, daß ich damit nun sehr gerne arbeite, obwohl ich da nicht allein programmiere. Das ist eine neue Arbeit in Saarbrücken, bei der auch aleatorische Vorgaben dabei sind. Und das hat mich erstaunt, weil das ist wirklich sehr schön geworden. Ich möchte auch in dieser Richtung weiter machen.

GF: Also setzt du Technik als reines Mittel ein.

CK: Ja, absolut. Was ich noch sagen wollte: eine Sache, mit der man sich heute beschäftigen muß, ist das Interaktive. Interaktiv ist ja genauso modisch wie das Wort Klanginstallation. Ich werde immer wieder gefragt, ob meine Sachen interaktiv sind, und sie sind es auch, aber nicht auf die Art und Weise, wie man sich das vorstellt. Wenn ich mit Solarzellen arbeite, ist das für mich auch interaktiv, weil das Licht eine Aktion auslöst und darauf reagiert etwas. Aber es ist nicht interaktiv in dem Sinne, daß der Betrachter selbst eine Technik beeinflußt, also eine Computertechnik.

GF: Ich glaube nicht, daß da von der Definition her Computertechnik involviert sein muß. [Beispiel: Robin Minards Arbeit auf der Landesgartenschau in Paderborn ist kein interaktives, sondern ein reaktives System, denn der Rezipient kann nicht steuern, sondern nur auslösen].

CK: Das ist richtig. Also, meine Sachen sind dann in dem Sinne nicht interaktiv. Ich denke, es gibt so viel zu entdecken für einen, ich sehe da einen Spielraum, der weit genug gefächert ist. Wenn man interaktiv arbeitet werden wieder ganz andere Bereiche angesprochen, die mich aber persönlich nicht so interessieren. Es ist keine Wertung, nur sage ich, ich arbeite eben nicht mit solchen Systemen. Ich denke, daß mir das zuviel wäre, wenn da noch eine interaktive Ebene dazu käme.

GF: Ich denke, daß die Klanginstallation ja auch eine Ästhetik der Reduktion ist. Ich finde, Interaktion muß da nicht sein und wenn es eingesetzt wird, wird es leider oft sehr effekthascherisch eingesetzt. Es hat dann oftmals einen Spielereicharakter. ... [Frage 5a]

CK: Ein gutes Beispiel ist meine letzte Arbeit. Das war eine Kirche von Stengel, einem spätbarocken Baumeister, der auch Freimaurer war. [...] Ein Ort, an dem man sich gerne aufhält, gut fühlt. Und die ist aufgebaut auf pythagoräischen Maßen, mit ganz bestimmten Proportionsvorgaben, die ganz präzise sind. Der Mensch, der da eintritt, der weiß das meist gar nicht, und trotzdem spürt er es. Und ich glaube, so ist es ein bißchen auch mit meinen Sachen, daß ich eben schon sehr genau überlege, warum ich etwas mache oder wie ich es einsetze. Aber daß ich nicht verlange und daß es auch nicht notwendig ist, das vorab zu wissen. Ich gebe nichts vor in dem Sinne, ich will auch nichts Bestimmtes ansprechen, sondern ich denke einfach, wenn die Arbeit funktioniert, wird es sowieso angesprochen. Bei dieser Arbeit war es eben so, daß es 6 Lichter gab, in der Architektur eingebaut, und 6 Glasklänge. Meine Studenten waren total erstaunt, weil sie immer sagen, ich bin so sachlich und das wäre doch eine total sphärische Geschichte. [Lachen] Die haben gesagt: Nein, das sind Schieferplatten, sechs Lampen und sechs Glasklänge. Und es ist wirklich nicht mehr im Grunde. Aber das alles, was an Überlegung dahinter ist und ich glaube, die Intensität, in der man dann eben doch arbeitet, die kommt auch mit ins Spiel. Mich interesiert schon, den Teil anzusprechen, der normalerweise bei uns vergraben ist. Also ich denke, jeder Künstler macht auch das, was er sich für sich selbst wünscht. Und da ich so ein hektisches Leben führe und irgendwie nie zum Nachdenken komme, baue ich immer ganz ruhige Räume, wo ich dann alleine mal eine halbe Stunde sitzen kann und mich wohl fühle. Und die Leute sind mir sehr wichtig. Es ist mir unglaublich wichtig, daß jeder diesen Freiraum hat, daß er sich in dem Raum bewegen kann. Daß er nicht irgendwo da sitzen muß, nicht husten darf, sondern daß er herumgehen kann. Daß er eben seine Eigenzeit vor allen Dingen hat. Mit der Eigenzeit meine ich, daß ich Sachen mache, da kann man jederzeit reingehen und jederzeit rausgehen und es hat eben keinen Anfang und kein Ende. Und jeder sucht sich aus, wie lange er da drin sein und wie oft er wiederkommen will. Und diese Entscheidung ist ja sehr selten, daß man sich das selbst aussuchen kann. Das ist äußerst rar. Wir haben ja so wenig Eigenzeit, wir sind wirklich dauernd durchprogrammiert mit Rhythmen, ich nicht ausgeschlossen, von morgens bis abends. Und wenn man nur mal eine kurze Auszeit hat, also eine Zeit, in der man nichts machen muß, oder in der auch keine Art von Datenzwang da ist. Die kann ja auch sehr kurz sein und trotzdem sehr lang wirken. Das ist für mich ganz wichtig, für einen kleinen Moment mal diesen normalen Zeitbegriff auszuklinken, also eine andere Zeit einzuführen, die eben grenzenlos ist, obwohl sie vielleicht nur ein paar Minuten dauert. Das ist für mich wichtig und ich hoffe, daß das dann auch für andere Leute schön ist, so etwas zu erfahren.

GF: Du bringst den Zeitbegriff, der mir selbst sehr unklar ist. Kannst du da noch etwas dazu sagen, auch wie du das mit Raum verbindest, wie das mit deiner 'Musik' zusammenhängt.

CK: Ich denke es gibt 2 Zeiten. Einmal eine biologische oder Naturzeit, die man in sich hat, eine Urzeit sozusagen, die man ab und zu einmal erleben kann. Ich hatte das sehr stark, als ich einmal vier Wochen in der Wüste war und nur mit dem Licht aufstehen und auch schlafen gehen mußte. Das ist einfach eine ganz andere Art von Zeit, als die vorprogrammierte Zeit. Ich habe das Gefühl, daß dieser kollektive Zwang, dieser Zeitwahn, den wir wirklich haben - wir sind immer hektisch, auch unruhig -, daß der im Gegensatz zu dem ist, was wir als Gleichgewicht brauchen. Schnell sein oder effektiv, das muß auch sein, aber es fehlt meistens der Gegenpol dazu, und das kann man durch Kunst ja auch erfahren. Wenn ich z.B. Installationen mache mit Solarzellen, dann fängt es einfach frühmorgens mit dem ersten Licht an und macht tagsüber das, was es macht, und abends geht es wieder weg. Und das ist dann so eine Zeit, die auch in diese Ausstellungsräume nicht mehr reinpaßt, weil da eben um 10 aufgemacht, um 6 zugemacht wird. Dann geht es manchmal nachts weiter und keiner hört es, aber das finde ich eben auch schön als Idee, daß das noch so ein Eigenleben hat. Und das zweite, was Helga de la Motte auch immer sagt, hat mit Räumen, aber auch mit der Zeit etwas zu tun. Da wir so erzogen worden sind, daß wir Räume taxieren, also daß wir sagen - erst mal funktional gesehen - : das ist eine Tür, das ist ein Fenster, das ist soundso hoch, das kann man soundso benutzen. Und wenn ich mit Licht arbeite, wenn ich den Raum z.B. verdunkle, dann ist der Raum nicht mehr identifizierbar. D.h. ich kann den praktisch nicht mehr gleich werten, und dadurch bin ich gezwungen, eine andere Art von Wahrnehmung anzusprechen. Und eigentlich ist es mit der Zeit auch so, z.B. wenn man Klänge hat, die nicht mehr sofort einzuordnen und rhythmisch in ein Raster reinzubringen sind. Viel Klassische Musik ist ja so, daß man sie analysieren kann, d.h. man kann für sich selbst einfach Beziehungsmuster rausfinden und dann auch wissen, soundso ist das gemacht. Und wenn das jetzt gar nicht mehr geht, dann denke ich auch, daß dieses wissen- oder analysieren-wollen ausgeschaltet wird und daß man vielleicht dann auf eine andere Art Bezug zum Klang, aber damit auch zur Zeit hat. Also daß man einfach auch mitgehen kann, ohne Zwänge.

Die Klassische Musik war für mich immer ein Zwang, also dieser 20-Minuten-Rhythmus. Klar, daß mich dann Neue Musik mehrt interessierte, oder außereuropäische Musik, wo das einfach stundenlang gehen

kann, wo dann andere Erfahrungen noch mit rein kommen. Also ich bin gerne zeitlos, und leider habe ich nie Zeit das zu sein, nur in meinen eigenen Arbeiten dann wenigstens für kurze Zeit.

GF: [Frage 5b]

CK: Das ist vollkommen richtig, daß in der Verbindung ein Potential steckt. Es ist heute einfach so, daß wir mehr visuell fokussieren, als mit den Ohren, da gibt es ja genügend Untersuchungen drüber. Interessant daran finde ich, daß bei der Computermusik sehr viel mehr visuell gearbeitet wird, als akustisch. D.h. man macht Kompositionsprozesse über einen flachen Bildschirm, indem man draufguckt. Das finde ich sehr spannend, denn ich denke, man hört das, daß das eine Seh-Komposition ist, keine Ohr-Komposition. Wenn man am Mixer instinktiv mixt, ist das einfach anders, als wenn man am Computer über den Bildschirm arbeitet. Da gibt es also auch eine Zentralisierung des Auges während des Komponierens, und das ist ja auch sehr oft wohl, wenn man klassisch Noten schreibt oder so.

Aber ich denke eigentlich, daß diese Trennung im Grunde doch gar nicht so da ist, denn wir fühlen uns ja am wohlsten, wenn wir irgendwo sind, wo wir sehen und hören und wo das zusammen geht. Wenn du irgendwo auf dem Berg sitzt und du hörst die Klänge um dich herum und es ist schönes Wetter, dann ist das alles ganz normal, dann denkt auch keiner mehr drüber nach, dann funktioniert auch beides. Der Roland Barthes [gemeint ist das Buch *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*] hat das sehr schön gesagt: daß wir uns gar nicht mehr orientieren können, weil es so voll ist, daß uns die Orientierung fehlt. Und das löst in uns ein wahnsinniges Unsicherheitsgefühl aus, weil wir eigentlich ja gewohnt sind, von Kindheit an, gewisse Klänge mit gewissen Tätigkeiten zu identifizieren.

Unser erstes Hören ist ja immer instinktiv, das allererste, das ist ja wie bei den Tieren. Dann kommt die zweite Ebene des Analysierens, wo kommt das her, was ist das. Und dann gibt es die dritte Ebene des Hörens, die eben darüber hinaus geht. Und diese ersten beiden Ebenen sind heute so wahnsinnig überprogrammiert - also es wird einem vorgegeben, was man hören muß - oder eben so überfüllt, daß man nichts mehr selektiv hören kann und damit auch das Tier in uns sozusagen überfordert ist, weil wir uns instinktiv nicht mehr zurechtfinden können. Das weiß man ja auch von Leuten, die dauernd in einem wahnsinnigen Lärm sind. Da ist nicht der Lärmpegel wichtig, sondern einfach die Vielfalt der Geräusche, die einen krank machen kann. Und da denke ich, daß die Sparsamkeit von Klanginstallationen, oder diese Beschränkung - selbst wenn es viele Klänge sind - nur eine ganz kleine Klangwelt zu erzeugen, daß die auch wieder zu einer neuen Orientierung führen kann.

GF: [Verweis auf die Wichtigkeit des Taktilen, des Gehens in der Klanginstallation]

CK: [Schon bei Cage oder Minimal-Music saß man um die Musiker herum, änderte also die Hörhaltung] Aber im Allgemeinen ist das Bühnenprinzip ja immer noch da. Und da geht es mir auch wieder um das Individuum, daß Leute eben, wenn sie sich bewegen, schon anders hören, als wenn sie nur sitzen. Es gibt ja auch Sprach-Lehrmethoden, bei denen sich die Leute ständig bewegen und dabei viel besser lernen können, als wenn sie nur auf einer Bank sitzen. Weil man andere Sinne auch ausschaltet damit und sich viel besser konzentrieren kann, wenn man den Körper durchs Gehen beschäftigt.

Ich denke nur: Das, was ich selbst ungern mache, mute ich auch anderen Leuten ungern zu. Ich sitze einfach ungern irgendwo eine Stunde auf einer Bank und darf mich nicht bewegen. Ich habe immer das Bedürfnis, doch einmal in eine andere Ecke zu gehen oder mich hinzulegen - diese Art der Rezeption, die eben auch in der Natur da ist. [...] Das Beispiel, daß wir uns irgendwo wohl fühlen, wo wir gehen können, wo wir hören können, wo wir etwas sehen können, das ist eine Situation, die wir eigentlich auch relativ selten haben.

GF: Ja, die normale Konzertsituation ist einfach eine enorm stilisierte Form der Kunstrezeption, mit extremer Anspannung und Konzentration, damit eben diese komplexen Vorgänge wahrgenommen werden können. Ich denke auch, daß der Rezipient in der Klanginstallation die Möglichkeit der Entfaltung hat, und daß er sich auf diesem Wege ausdrücken kann. Er wird hier ja fast immer zum Kollaborateur des Künstlers, der ein Stück weit offengelassen hat, was passiert, also das Ding nicht ganz fertig gemacht hat.

CK: Ja, das ist genau der Punkt, der mir so wichtig ist, dieses Noch-offen-lassen, nicht ganz zu machen. Das ist natürlich für einen selbst erst mal ein Risiko und das ist für den anderen auch ein Risiko, und es gibt Leute, die gehen dann auch nicht darauf ein, weil sie eben dieses Vorgefertigte einfach gewohnt sind. Aber wenn eine Arbeit gut ist, dann merke ich es an den Reaktionen der Leute, und zwar daran, daß sie nicht mehr irgendetwas über Kunst erzählen, sondern daß man einfach ganz viel über sich erzählt. Was sie für Assoziationen hatten oder was bei *ihnen* jetzt plötzlich losgegangen ist. Das ist eigentlich genau der Punkt: Wenn man das schafft, diese Balance zu haben zwischen Offenheit und eigenem Anspruch, dann kommt eben auch viel zurück. Gerade in dieser Kirche hat das jeder anders empfunden, aber die Leute haben mir auch gesagt, daß sie die Kirchenarchitaktur zum ersten mal richtig wahrgenommen haben, dadurch, daß

etwas anders war. Und daß sie auch die Akustik anders wahrgenommen haben. Ich denke, es ist interessant, im Rezipienten Seiten anzusprechen - ohne jetzt gleich auf diese esoterisch-autoritäre Art vorzugehen -, die normalerweise so ein bißchen verschüttet sind. Aber ich gehe jetzt nicht von irgendwelchen psychologischen Aspekten aus. Ich mache es irgendwie mehr instinktiv.

GF: Glaubst du, daß es da bei dir ein Kommunikationsbedürfnis gibt?

CK: Ja natürlich, ist doch klar. Wir machen doch nur Sachen, um zu kommunizieren und geliebt zu werden.

GF: Finde ich prima, die Aussage, aber die meisten Leute, die ich frage, sagen: Wie? Wo wird da jetzt kommuniziert?

CK: Vielleicht liegt das daran, daß Männer mehr Schwierigkeiten haben, sowas zu sagen, und es sind ja mehr Männer aktiv in dem Bereich als Frauen.

GF: [...] Und da liegt für mich auch der Unterschied der Klanginstallation gegenüber dem Konzert, daß da nämlich vom Rezipienten viel stärker etwas zurückkommen kann. Eben dadurch, daß er sich entfalten kann, findet er in sich Reaktionen. Da passiert einfach ungleich viel mehr, als im Konzert. ... [Frage 6]

CK: Die ganze Body-Art, die Selbstverletzung, das war ja ein unglaubliches Bedürfnis einfach auch mit Leuten zu kommunizieren. Dieses selbst-öffentlich-leiden, da sind ja auch ziemlich wilde Sachen passiert. Das ist aber in der Kunstgeschichte auch schon so durchgesprochen. Ich denke, daß vieles in der Klanginstallation gar nicht von der Musik herkommt, sondern von der Bildenden Kunst, und auch die ganzen Fluxus-Geschichten sind ja zum Teil nicht über Musik zu verstehen, sondern über den allgemeinen Kunstbegriff. Und die ganze Performance-Kunst hatte auch sehr viel mit Klang zu tun, auch wenn es noch nicht definitiv Installation hieß. Ich glaube, das ist ein ganz wichtiger Punkt, daß man das nicht getrennt betrachtet. [Erinnert an ihre Performance-Zeit, wie sie sich auch selbst jeden Abend Performances angeschaut hat.]

GF: Ist die Klanginstallation ein Vorreiter, hat sie sozusagen verstärkte Kommunikationsmöglichkeiten im Vergleich zu anderen Genres, oder ist sie nur anders?

CK: Ich denke, jede gute Kunst bringt dich in die gleich Stimmung oder in die gleiche Art auch von Versenkung, die du haben kannst. Das kann auch ein Bild sein, ein gutes. Es kommt auf die Art der Öffnung an. [Verweis auf Monet, auf japanische Tempelchöre] Es muß nicht unbedingt die Installation sein, aber die Klanginstallation ist vielleicht unser heutiger, zeitgenössischer Code, der am besten das ausdrückt, was wir haben wollen oder was uns fehlt, was auch die Problematik zeigt, weil sie eben anders ist. Sie ist wirklich anders, sie läuft auch den herkömmlichen Strukturen entgegen. Sie ist ja schon ein bißchen anarchistisch, finde ich, indem sie so viel offen läßt, wo es heute immer mehr auf Verfestigung ausgeht, wo auch die Technik immer komplizierter wird. Und viele Installationen sind ja technisch gar nicht so hoch perfekt, sondern arbeiten eben mit ganz anderen Mitteln. Und das sehe ich schon als eine Vorreiter-Rolle. Wie das weitergeht, weiß ich nicht, aber ich denke schon, das es eine Kunst der Zukunft ist.

GF: [...] Gibt es nicht ein spezielles Bedürfnis des Klanginstallationskünstlers, verstärkt Signale vom Rezipienten zurückzubekommen?

CK: Das ist schon richtig, das hatten wir auch zwischendrin mehrmals angesprochen. Dadurch, daß er sich selbst vielmehr einbringen kann und auch muß, denn er wird ja einfach gefordert. Er wird schon dadurch gefordert, daß er Zeit mitbringen muß; er kann nicht nur schnell 2 Sekunden gucken. Das geht nicht, weil das eine persönliche Erfahrung ist. Wenn du die nicht machen willst, dann ist das Ganze so, als wäre es nicht gemacht. 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. Und dann gibst du eigentlich auch etwas zurück, wenn es geklappt hat.

GF: [Frage 7] Es ist aber wohl schon klar: Deine Kunst muß in einem relativ intimen Rahmen sein.

CK: Das stimmt. Ich vertrage schlecht, wenn irgendwo ganz viele Leute auf einmal sind, in einem Saal z.B., weil das einfach eine andere Athmosphäre ist, als wenn man ein bißchen Freiraum um sich herum hat. Und das ist bei Installationen ja eigentlich auch schon so, daß immer relativ wenig Leute einfach da sind. Ich will jetzt nicht unbedingt die großen Massen ansprechen, aber ich freue mich natürlich, wenn viele Leute kommen. Aber ich denke, wir müssen einfach zurückkommen zu kleineren Kommunikationsformen. Was genau dem entgegensteht, was jetzt diese ganzen Internet-Verbindungen sind. Alles soll mit allem vernetzt werden, und ich sage nur: Oh Gott, ich will das gar nicht. Ich mache dann lieber einen Bereich, in dem man etwas weiter gibt, und der führt ja dann auch weiter. Jemand, der irgendetwas von meiner Installation hat,

wird das auf irgendeine Art und Weise auch weitergeben. Aber nicht alle Leute müssen jetzt mit irgendwelchen Videokameras mit meiner Installation verbunden werden. Das geht gar nicht. Das geht nur über die persönliche Erfahrung. Ich finde das ganz schön mit so einer Idee, daß man sagt: Gut, ich mache jetzt für eine kleinere Gruppe etwas, weil es sowieso nicht für alle geht. Aber ich lasse es so offen, daß viele kommen können.

GF: [Hinweis, daß je nach Raum eine andere Kommunikationssituation entsteht: ein musealer Raum beispielsweise erhebt einen gewissen Anspruch an den Hörer, was Hemmungen auslösen und den Mut, sich zu äußern und zu reagieren, mindern kann. Anders ist es auf der Straße.]

CK: Das ist auch so mit dunklen Räumen. Wenn ein Raum dunkel ist, bewegen sich die Leute viel freizügiger, als in sehr hellen Räumen.

GF: Aber an und für sich, wenn es ein Ziel für dich wäre, eine möglichst offene Kommunikationssituation zu schaffen, müßtest du ja eigentlich noch einen Schritt weiter raus in den öffentlichen Raum machen. Was sich natürlich mit dem Charakter deiner Arbeiten erstmal nicht verträgt.

CK: Ich weiß, was du sagen willst, aber genau das sind die Entscheidungen: wie weit ist ein Raum öffentlich, oder wie weit will ich öffentlich sein. Und da hat jeder so seine eigenen persönlichen Vorlieben. Ich mag sehr gern sehr große Räume, aber ich mag nicht gern *sehr* öffentliche Räume, weil da einfach dieses Gefühl, das sehr wichtig ist für mich - nämlich auch für sich selbst sein zu können, in seiner Eigenzeit sein zu können - nicht funktioniert. Ich habe keine Angst vor großen Räumen, im Gegenteil, ich könnte wirklich eine riesige Fabrikhalle sehr leicht machen, das stört mich gar nicht.

Wir sind ja so viel von Menschen umgeben und kriegen so viele Vibrationen auch mit von den anderen, daß es sehr gut ist, mal so ein bißchen Freiraum für sich zu haben. Und das geht in einem sehr öffentlichen Raum nicht, weil der wieder sehr voll ist. Deswegen arbeite ich lieber in Räumen, die etwas mehr abgeschieden sind, oder wo man auch mehr allein sein kann. Weil das eben auch für mich persönlich wichtig ist.

## Gespräch mit Bernhard Leitner am 13.11.94 in Gaindorf

[Das Gespräch fand in Bernhard Leitners Atelier, einer ehemaligen Mühle im österreichischen Gaindorf statt. Es verlief so, daß Leitner seine Arbeiten vorführte und dazu Erläuterungen abgab. Da der Fragenkatalog der Arbeit zu diesem Zeitpunkt noch nicht seine endgültige Form angenommen hatte, wurden vom Interviewer ungeordnet Fragen gestellt, die sich aus dem jeweiligen Gesprächszusammenhang ergaben. Inhaltlich deckten diese aber einen sehr ähnlichen Bereich ab, wie es die standardisierten Fragen tun. Zu Beginn demonstrierte Leitner mehrere größere Arbeiten, wie die *Raum-Wiege* und sprach über die Notwendigkeit bestimmter Charakteristika der eingesetzten Klänge.]

Bernhard Leitner: Für mich ist auch wichtig, was der Klang im Raum bedeuten kann. Also die Gewichtigkeit eines Klanges. Ein leichter, wenn sie wollen in der Musik als flatternder, ganz leichter Klang bezeichnet, würde dann in meiner Arbeit vielleicht ein Klang sein, der oben etwas begrenzt wäre. Ein gewichtiger Klang wäre vielleicht nach unten gesenkt, hätte eine gewisse Richtungsqualität. Die Schwere eines Klanges übersetze ich also durchaus ins Räumliche.

Golo Föllmer: Ist das eine Verbindung zwischen dem assoziativen und dem räumlichen Gehalt eines Klanges?

BL: ... dem körperlich-physikalisch-physischen, wenn Sie wollen; ich nenne es auch audio-biologischen.

GF: Aber was bedeutet das. Ich meine, ein tiefer Klang liegt ja nicht räumlich tiefer als ein hoher.

BL: Nein, aber er kann im Raum eine bestimmte Bedeutung haben. So banal ist es nicht, daß ich einen tiefen Klang unten hin leg und einen hohen Klang oben, das wäre ja nun wirklich zu einfach. Aber ich sage: Die Klänge haben nicht nur von der Frequenzlage her, sondern auch von der Farbe her Eigenschaften, die ich eben in die Sprache meiner Arbeit übersetze. Das heißt, ich nehme das Vokabular, wie es bekannt ist, und übersetze es, verändere es in die Tonraum-Sprache, die ich für meine Arbeit entwickelt habe. Das heißt, wenn Sie wollen, ein Crescendeo, ein punktuelles Crescendo in einem Orcheseter, hat meistens eine Intensitätssteigerung zur Folge. Ein Diminuendo kann sozusagen die Intensität verschleifen lassen. Ich frage mich, was ist ein Diminuendo, das unter den Füßen ansetzt, durch den Körper geht, über dem Kopf ganz leise herauskommt und oben weggeht. Aus dem Diminuendo wird ein vertikales Hochziehen. Ein vertikal gestelltes Diminuendo ist nicht nur ein Wegnehmen der Intensität, sondern es wird eine andere räumliche Qualität, es wird ein Hochziehen. Und wenn Sie ein Crescendo oben ansetzen, über dem Kopf, und lassen den Klang durch den Körper hinunterfallen - und das werden Sie hier in diesem Stück hören - dann ist das ein Hinunterziehen, und das Crescendo wird körperlich gelesen als In-den-Boden-hineinversenken. Also praktisch die Vertikale nach unten betonend, das Stehen am Boden gerichtet betont. Das ist etwas anderes, als wenn ich nur ein Decrescendo oder ein Crescendo in der Musik habe. Ich setze es in den Raum um und frage mich: Wenn ein Klang weggeht oder auf mich zukommt, was hat das für räumliche Konsequenzen, für mich. Es kann also bedrohend werden, wenn es auf einen zukommt, es kann aber wenn es aus einem weggeht erlösend werden, usw.. Und das sind nicht musikalische Parameter, sondern das ist ein körperliches Raumvermessen. Und der Raum, wie in der visuellen Vermessung des Raumes, kann weit und offen sein, oder kann eng und bedrückend sein. Und das kann man eben mit dem Baumaterial 'Klang' wunderbar machen.

GF: Wie sie das jetzt beschreiben ist das eine Versinnlichung des Abstrakten in der Musik, also irgendwie ein Greifbarmachen des Abstrakten, nämlich dadurch, daß es in den Raum gestellt wird.

BL: Ja, das ist es auch.

GF: So kann das, was in der musikalischen Struktur konzeptuellen, also verstandesmäßigen Charakter hat, durch die Verräumlichung auch sinnlich wahrnehmbar werden.

BL: Das ist schon richtig. Aber ich glaube eben - und das ist doch das, was ich immer wieder betonen will - : Das Einbinden des Körperlichen in eine zeitlich-räumliche Komposition, ist ein zentrales Element in der ganzen Arbeit. Wenn ich da nicht drinnen steh, dann hör ich es zwar, daß das oben schwebt und unten einsinkt, aber ich habe nicht dieses Gefühl des Durchziehens und des Durchsenkens, Versenkens. [Demonstriert ein Computer-System, mit dem er für 16 Raumpunkte, also zwischen 16 Lautsprechern beliebige Klangbewegungen erzeugen lassen kann. Die Dateneingabe erfolgt grafisch. Die mindestens 4 simultan möglichen verschiedenen Klänge sind als je unterschiedliche Farbe dargestellt.]

Das System wurde hier gemacht mit Ingenieuren, das ist eine sehr aufwendige Sache, die ganze Software haben wir selber entwickelt. Ich kann hier exakteste Intensitätsverschiebungen im Raum kontrollieren und

notieren.

Die Klanggestaltung ist ja auch sehr wichtig. Also zuerst kommt die Aufnahme, dann wird in einem Tonstudio das Material wirklich gestaltet und bearbeitet; um z.B. eine optimale lineare Qualität zu haben. Dies ist fast wie eine Perlenschnur, die sehr rasch die Linie sozusagen nachzieht. [Conga-Klänge] [...]

GF: [Frage, ob die Suche nach einer Art synästhetischer Verbindung zwischen Raum und Klang hinter seiner Arbeit steht]

BL: Die will ich ja nicht. Da bin ich ja kategorisch dagegen, weil ich glaube, daß die Architektur keine gefrorene Musik ist. Das hat damit gar nichts zu tun. Das sind diese Kurzschlüsse, daß man glaubt, daß Architektur und Musik identisch sind, nur die eine ist statisch und die andere ist zeitlich. "Gefrorene Musik", das ist ein deutscher Romantiker-Spruch, ich glaube vom Schelling kommt der, und von dem halte ich sehr wenig. Es gibt Proportionssysteme, es gibt Zeitsysteme, das stimmt. Aber ich glaube, daß die Architektur und der Raum ganz andere Qualitäten haben als nur diese Proportionen. Da laufen ganz andere Sachen ab. Bei einer Wölbung ist das in meinem Fall nicht nur eine Proportionsgeschichte, wie schnell und wie langsam dieser Klang sich im Scheitel bewegt, sondern hat eben diese, wie ich glaube, neuen Qualitäten des Messens mit dem Kopf und des Messens mit dem Fuß und des Messens mit dem linken Fuß und dem rechten Fuß und so weiter. Mir kommt es so vor, daß der Körper völlig anders in diese Erfahrung eingebunden ist.

GF: Bezwecken sie etwas bestimmtes mit ihren Arbeiten? Verbinden Sie eine konzeptuelle Aussage mit ihr?

BL: Das ist in dem Fall nicht so. Das ist ja keine fertige Arbeit, wenn Sie wollen. Die steht hier, damit jemand, der das nie gehört hat, versteht, was heißt "Absetzen des Tones", "Langsamer werden", "Leiser werden", "Rascher werden" und "Aufsetzen" wieder. Also wenn Sie wollen, wovon ich gerne spreche, die Qualität des raschen Absetzens, um eine Basis, also um ein Fundament des Bogens zu etablieren. Im Scheitelpunkt wird der Klang leiser und verzögert sich langsam, um wieder rascher werdend herunterzufallen und kräftig am Boden aufzusetzen. Das können Sie mit Schiebern [gemeint sind Fader am Mischpult] nicht machen, das geht nicht. Diese Linie ist eine abstrakte Linie, die muß komponiert werden, notiert werden. Und dann geben Sie, wie Sie ja gesehen haben, entweder diesen Klang hinein .... [legt die Klänge einer auf Korpus geklopften Gitarre ein]

Sie haben gemerkt, der letzte Klang [die Gitarre] war für die lineare Energie, *die lineare Energie* - das ist sehr wichtig - des Abziehens und Abfallens nicht so interessant wie dieser Conga-Klang. Der hat diese Energie gehabt, wie auch das hier eine bestimmte Energie hat.

GF: Lineare Energie, damit meinen Sie so etwas wie eine Bewegungskraft.

BL: Genau, ja genau, die räumliche Komponente einer Klangbewegung im Raum. [Demonstriert eine Ton-Liege mit nur 2 Lautsprechern, mit sehr tiefem, stark verfremdetem Cello-Ton. ]

GF: Arbeiten Sie auch mit dem Zusammenspiel von Form und Ton? Also der Ton-Raum in der TU-Berlin ist sehr abstrakt. Aber jetzt bei der Tonliege, geht es ja schon auch um assoziative Aspekte der Form, oder?

BL: Ja. Der Tonraum in Berlin ist ganz abstrakt, da sehen Sie gar nichts. Die schwarze Vertikale ist nur gekrümmt, die ist auch relativ abstrakt. Hier kann man das schon lesen, hier kann man fast schon den Schwung lesen. Bei den früheren Arbeiten meiner Skulpturen kann man das schon lesen, was es ist. Aber bei neueren Arbeiten weniger. Also beispielsweise das Tonfeld bei IBM, das sind schwarze Granitsäulen. Die sind nicht nur visuell zu lesen, die haben auch einen klanglichen Charakter. Der Klang kommt an den Säulen hoch. Das ist wichtig. Sie haben aber auch eine wichtige Funktion des visuellen Artikulierens eines hörbarenTonfeldes. Also wenn das nur Platten am Boden wären, wäre der Raum nicht abgesteckt und würde keine - wie soll man sagen - zusätzliche Vermessung erlauben. Und das Auge und das Ohr vermischen sich da.

G: Wenn Sie da die sinnliche Wahrnehmung beim Hörer verstärken wollen, wollen Sie da direkt auf bestimmte Defizite hinweisen, auf Sensibilitätsdefizite, die heute oft diagnosiziert werden?

BL: Nein. Das könnte man sagen, das wäre aber zu plakativ. Ich finde es einfach sehr reizvoll, wenn die verschiedenen Sinne aufeinander verweisen. Das tun sie in einem komplexen Kunstwerk immer. Und das ist ja sehr schön, daß man sozusagen Sinn A und Sinn B miteinander verknüpft. Aber nicht den einen als Illustration des anderen, sie ergänzen sich auch nicht unbedingt oder verstärken sich, sondern sie spielen fast ein bißchen miteinander. Und da haben Sie hier ein sehr gutes Beispiel.

[Man steht vor einem waagerecht ca. in Bauchhöhe liegenden, relativ schmalen Granitstab (indischer

Granit) von etwa 1.5m Länge. Zu hören sind wohl verarbeitete Hauchgeräusche (es klingt auch wie Brandungsgeräusche), die von rechts nach links und zurück schwanken.]

Ich will auch, daß man hier schaut, und beim Schauen natürlich auch über Bewegung nachdenkt, oder ihr nachspürt. Das gleiche Stück, also das gleiche akustische Stück mit einem Holzstück hat nicht die gleiche Sinnlichkeit. Das ist ja ganz klar.

[Vorführung eines Regenschirmes mit ca. 10 kleinen Lautsprechern. Daraus erklingen Trautonium-Klänge, die zu einer dichten Komposition kombiniert und sehr stark verhallt sind. (BL:"verflüssigt fast"). Das Stück ist zweikanalig, wirkt aber stark räumlich, da Lautsprecher z.T. gegenphasig angeschlossen sind und Klänge durch Projektion, also wohl durch Reflexion am Schirm-Inneren unterschiedlich geortet werden.]

GF: Wie sehr möchten Sie denn eigentlich in den öffentlichen Raum mit Ihrer Arbeit?

BL: Also nicht unbedingt. Da muß man sehr aufpassen, weil das natürlich ein Eingriff ist. Andererseits ist natürlich jede zusätzliche Lärmquelle im öffentlichen Raum etwas, auf das die Menschen z.T. allergisch reagieren. Und ich bin der Meinung - und dafür ist das IBM-Zenrum ein gutes Beispiel -, daß ein wirklich durchgestalteter, akustischer Raum im Freien durchaus einen gegenteiligen Effekt haben kann. Das heißt also: eine Art Beruhigung, eine Art Konzentration, das Ausschalten des Lärms, der als störend empfunden wird. Und bei IBM ist das wirklich so, daß dieser tiefe, langsam hin und her pendelnde Ton - ein tiefer Flötenton, der sehr verhallt ist - einen in das Feld hineinzieht und eigentlich den Kopf, das Hören dieser sehr verkehrsreichen Straße ausschaltet. Und das ist interessant, daß solche Sachen passieren können. Aber die passieren nicht zufällig. D.h. also nicht, wenn ich irgendwo zufällig irgendein akustisches Material zusätzlich verwende, daß das schon etwas geben muß. Da muß man sehr, sehr aufpassen, das ist eine sehr komplizierte Angelegenheit. Da muß man auch sehr vorsichtig sein, weil die Leute natürlich auch gestört sein können, wenn es permanent geht.

Aber ich bin neugierig, wie das bei der Schule funktioniert. Ich mache jetzt einen Platz vor einer Schule, wo z.T auch die Schüler selbst Räume mitgestalten können. Mal sehen, wie das funktioniert, wie die drauf einsteigen, wie sie das wollen. Die Sache beim ... [nicht verstanden] ist halb öffentlich, das ist in einer Eingangshalle. Die Arbeit beruht im Prinzip auf dem Reduzieren des Pegels, des genauer Hinhörens durch den reduzierten Pegel, also fast zur Stille hin, was mir ja fast am liebsten ist. Und wer es nicht hört, hört es nicht, das ist ganz klar. Aber ich will nicht durch Lautstärke, besonders nicht im öffentlichen Raum, irgendwelche Aussagen machen. Ich glaube eben, daß die genau gestaltete und richtig komponierte Arbeit im öffentlichen Raum eher mit ganz reduzierten Pegeln auskommt. Und das ist sehr wichtig. Man geht also nicht daran - das ist ja der Unterschied zur Disco -, die Leute zu erschlagen, auf daß sie sozusagen sich - also den Körper - akustisch ausschütten und ausbeuteln, sondern daß sie praktisch in diese Raum-Ton-Situation hineingezogen werden durch die ganzen Antennen, die wir zur Verfügung haben. Und das sind eben nicht nur die Ohren, das ist eben auch der Körper als Vermessungs-Instrument, als akustisches, wie ich es ja schon eingangs gesagt habe. Und die Sache bei IBM ist nicht laut, die ist sehr leise.

GF: Haben Sie denn da eigentlich auch ein Anliegen an die Öffentlichkeit, wenn Sie öffentliche Räume gestalten? Wollen Sie direkt etwas vermitteln, oder zeigen Sie nur ihre eigene Sicht der Dinge?

BL: Naja, das ist eine Frage, die können Sie jeder künstlerischen Arbeit stellen.

GF: Nein. Oft erscheint mir das ganz klar, bei Ihnen nicht.

BL: Wollen Sie etwas vermitteln? Also was ich sicher nicht vermitteln will, ist irgendeine moralisch-ethische Dimension, daß man also dadurch einen Raum wertvoller oder besser macht, sondern das ist ein Angebot einer erweiterten Erlebnis-Dimension und - wie ich glaube besonders in unserer Zeit, wo der Lärm so eine große Rolle spielt - eine mögliche Gegenbewegung in der Sensibilisierung der Menschen auf das Hören von Raum hin. Also das ist mir schon wichtig, sonst würde ich das ja nicht machen.

GF: Ja gut, aber das ist ja schon eine Aussage. Eine andere Aussage könnte ja auch kritischer Art sein, könnte ja auch mehr unterstützender Art sein, regelrecht auffordernd oder so.

BL: Nein, da bin ich der Meinung, wenn eine künstlerische Arbeit eine bestimmte Qualität hat, tut sie das ja sowieso. Ich muß ja nicht plakativ vorher sagen: Das müssen Sie hören, wenn Sie das nicht hören, versäumen Sie etwas. So geht das ja nicht. Und das habe ich auch gemeint, daß man da sehr aufpassen muß. Das muß ästhetisch und klanglich wie selbstverständlich sein, daß die Leute auch drauf einsteigen wollen. Und in den besten Arbeiten ist das auch nachvollziehbar. Ich halte sehr wenig davon, den Leuten etwas einzutrichtern und zu sagen: "Jetzt müßt Ihr doch plötzlich auch etwas anderes hören." Das muß anders funktionieren.

[Demonstriert das Feld von auf dem Boden verteilten Lautsprechern. Zu hören sind tiefe Klänge, wie ein kurzes Anblasen eines Rohres. Die Lautsprecher sind mit Steinplatten abgedeckt.]

GF: Warum sind die Lautsprecher abgedeckt?

BL: Um die Klänge etwas zu fixieren. Dadurch werden sie präziser lokalisierbar. Es ist möglich, daß da einen zweite Variante entstehen wird, mit etwas größeren Steinplatten. Das könnten Sie sich jetzt, umgesetzt in einen anderen Maßstab, durchaus auch als urbanes Feld vorstellen. So etwas ähnliches, mit einem anderen Klang läuft beim IBM-Feld ab. Und wenn ich da durch gehe, dann ist das eben eine andere räumliche Erfahrung, wie es Farbe, wie es Material im optisch-visuellen Bereich sind. Die Erfahrungen, die ich gemacht habe sind, daß die Leute mit einer großen Neugierde einsteigen. Und wie es eben auch im Tonraum der TU passiert, daß sie auch bewußt immer zu dem Platz hingehen, weil sie praktisch diese Raumqualität suchen bzw. erfahren wollen auf ihrem Weg von A nach B. Und dort ist das so ähnlich. Am Wochenende läuft das oft. Eigentlich müßte es jetzt sehr oft laufen, aber es ist irgendein Softwarefehler drin, der noch ausgebessert werden muß. Wo die Leute also hingehen, um sich das dann anzuhören. Es muß vor einem Bürohaus nicht unbedingt so oft laufen, dort, ist gar nicht notwendig, das wiederholt sich ja. Außerdem darf man nicht vergessen - das ist sehr ungewöhnlich, aber ich habe es trotzdem gemacht -, daß das ja Geschäftsleute sind. Die haben ja oft ganz was anderes im Kopf, meistens sogar. Und denen kann man ja das auch nicht auftrichtern, das geht ja gar nicht. Aber das ist meiner Meinung nach alles eine Frage der Zeit. Also Paris [Le Cylindre Sonore im Parc de la Vilette], das ist unglaublich angenommen worden, dieser Klangzylinder. Der wird auch bestens gewartet. Das haben wir jetzt auch alles auf CD umgestellt. Das hat natürlich die Funktion in einem Park, die sich von einem Feld in einem Stadtgebiet, in einem öffentlichen Raum sehr unterscheidet, weil man dort spazieren geht und sich dort in einem Raum befindet, in dem man meditieren will oder sich ausruhen will oder nachdenken will. Während Sie beim Tonfeld ja nur durchgehen, in das Büro oder heraus zum Taxi oder wie auch immer. Das hat andere Funktionen.

GF: Ja, die Installation hat bei IBM hat auch sehr stark eine repräsentative Funktion.

BL: Es hat auch eine repräsentative Funktion, die wollten das auch haben. Und die Gestaltung ist auch so, daß dadurch der Platz eigentlich sehr gewinnt, also durch diese Strukturierung, das ist ein sehr strenger Raster. Und mit dem Klang wird eben dieser Raster zu einem pulsierenden Feld. Bzw. es gibt auch so einen ähnlichen Klang wie beim Schirm, mit diesem starken Nachhall. Da wölbt sich über diesen ganzen Platz eine richtige Glocke, so eine richtige Kuppel wölbt sich da drüber.

Das ist halt so wie bei allen Arbeiten: Wenn das stimmt, überzeugend ist, dann wird das halt in einigen Jahren von den Leuten vielleicht sogar gesucht werden. Die wollen das dann auch haben, das kann man nicht so genau voraussagen, wie die Kunstrezeption weitergehen wird. In der Musik ist das auch nicht so einfach, das hat sich eher banalisiert in der Musik, im Konzertbetrieb: Das eine wird dann angenommen, das andere wird nicht angenommen. Wenn Sie im öffentlichen Raum mit bildnerischer Arbeit auftreten, dann wird sich erst später herausstellen, ob das geschätzt wird, ob das nicht geschätzt wird, ob das den Leuten wichtig ist oder nicht wichtig ist. Und wenn man das jetzt noch dazu mit Klang macht, dann ist das ja ein völlig neues Feld, wo viele Leute nicht wissen oder bis jetzt nicht wissen, wie man damit umgeht, wie man das rezipiert, wie man das erlebt und so weiter und so fort. Und ich glaube, da wird sich sehr viel ändern. Jetzt z.B. in Berlin bei dieser Vorführung [Jubiläumsveranstaltung 10 Jahre Ton-Raum], das war doch sehr interessant für mich, wie das jetzt schon völlig anders rezipiert wird, auch selbstverständlicher als vor zehn Jahren. Da gibt es überhaupt keine Schwierigkeit, drüber zu reden, warum man so etwas macht. Die Leute finden es fast schon selbstverständlich: Ja natürlich macht man so etwas. Vor zehn Jahren war das nicht so selbstverständlich. Weil es jetzt ein großes Interesse an der Räumlichkeit des Klanges gibt, an der Räumlichkeit der Musik. Und schon darüber ist es natürlich interessant, solche Instrumentarien oder Instrumente einfach kennenzulernen. Wie in la Vilette oder wie in Berlin oder wie bei IBM.

GF: Ist das nicht auch so, daß die Klanginstallation an sich schon einigermaßen zu einem Begriff geworden ist? Ich kann es nicht einschätzen, aber das war wohl vor 15 Jahren eher noch so, daß man da als komischer Kauz galt, wenn man so etwas gemacht hat.

BL: So ist es, sicher. Da gibt es eine Entwicklung, die völlig unabhängig ist von dem, was man macht. Bzw. anders gesagt: Man ist nicht ganz so unabhägig von dem, was sich entwickelt. Ich habe vielleicht Strömungen etwas früher aufgenommen, und die werden jetzt selbstverständlicher. Man erfindet ja sozusagen nicht unbedingt etwas, sondern man ist Teil einer größeren Entwicklung. Und vielleicht hat man eine andere Sensibilität und nimmt Sachen früher wahr oder setzt sie um, was anderen dann etwas später erst selbstverständlich wird.

GF: Wie sind Sie denn von der Architektur zur Musik gekommen?

BL: Sie meinen zum Tonraum?

GF: Zum Tonraum müßte ich ja eigentlich sagen.

BL: Ich habe mich sehr mit verschiedenen anderen Gebieten beschäftigt, unter anderem eben auch der Musik, sowohl die klassische - ich habe ja zwei Instrumente studiert oder gelernt - aber die moderne experimentelle Musik der 60er Jahre hat mich sehr interessiert, das war noch während meines Architekturstudiums: Nono, Kagel, Stockhausen, die alle mit dem Raum als zusätzliches serielles Mittel gearbeitet haben. Das war also die Zeit der spätseriellen Musik, was ich nicht so ganz unterschreibe. Aber der Ansatzpunkt war: Auch der Raum kann sozusagen seriell definiert werden, wie Frequenz, Farbe usw.. Da bin ich ja nicht unbedingt der Meinung, daß das stimmt, aber es wurden sehr interessante Sachen gemacht. Und das hat mich sehr fasziniert.

GF: Es wurde ja einfach viel widerlegt. Es wurde gerade gezeigt, daß vieles nicht funktioniert. Aber dafür war es auch wichtig.

BL: Das ist richtig. Und dann hat mich moderner Tanz sehr interessiert, das habe ich mir in New York sehr intensiv angeschaut, weil einfach die Gestik von Körperbewegung im Raum letztlich auch etwas von Raumgestaltung hat und vom Vermessen von Raum mit Körpern, wie zwei Körper aufeinander gehen. Das müssen Sie z.T. nur auf das Klangvokabular umlegen, und Sie haben also die wunderbarsten Klangräume. Wenn Sie selbst ein klassisches Ballett von ... [nicht verstanden] nehmen und Sie ordnen jeder tanzenden Figur einen Klang zu und die formieren sich zu einem Kreis, der sich weiterdreht als Kreis oder löst sich auf zu einer Linie, und aus einer Linie werden zwei Gruppen mit je vier, dann haben Sie - wenn Sie das umsetzen - die Komposition von Klangpunkten im Raum, die sich verändern und zu verschiedenen geometrischen Figuren immer wieder zusammengesetzt werden. Also das hat mich sehr interessiert. Ich habe immer räumlich geschaut und natürlich auch versucht zu verstehen, wie weit der Klang seine Eigenwertigkeit hat. Ich kann ihn ja nicht so abstrakt nehmen und sagen, der Klang ist nur ein Punkt, das ist es ja nicht. Das Klangmaterial hat sein Eigenleben. Aber das wurde am Anfang von mir eigentlich sehr zurückgedrängt. Das bekommt jetzt eine ganz andere Qualität. Also wenn Sie dieses hier nehmen: Das ist ein Gitarrenmaterial, das auf alle Lautsprecher verteilt wird. Das gibt so eine Masse. Also hier stehen Sie in einem unruhigen Feld, das sich durch immer neues Anzupfen der Saiten, einmal hier und einmal hier und einmal hier, artikuliert.

GF: Wie weit arbeiten Sie denn, z.B. auf der IBM-Plaza, mit dem Vorgefundenen?

BL: Bei der IBM-Plaza habe ich relativ spät den Auftrag bekommen. Da war der Platz, die Dimensionen, die Materialien der ganzen Architektur weitgehend fertig. Ich habe mich dann dort z.T. natürlich auf die Architektur bezogen, z.T. natürlich mich davon abgesetzt, indem ich über den Raster, der dort existiert, einen anderen Raster gelegt habe, um eine eigenständig lesbare Arbeit dort zu ermöglichen, die sowohl durch die Eigenständigkeit sich absetzt, als auch gleichzeitig das andere respektiert. Ich wollte mich in dem Fall nicht integrieren oder anlehnen oder etwas illustrieren. Ich glaube, wenn zwei Arbeiten kräftig genug sind, dann tun sie sich gegenseitig respektieren und potenzieren. Und nicht illustrieren. Ich wollte also keinen Raum illustrieren. Das war bei der IBM-Plaza sehr klar. Und sonst hängt das davon ab, in welcher Phase man eingebunden wird, ob das jetzt dem entgegengesetzt wird oder integriert wird, da gibt es die verschiedensten Möglichkeiten.

GF: Aber an sich arbeiten Sie schon immer mit Ihrer Idee der abstrakten Raumdarstellungen?

BL: Ich entwerfe, wenn Sie wollen, die Architektur oder die raumplastische Komposition als Teil meiner tonräumlichen Arbeit. Das Extrem ist z.B. das Bauen einer ganzen Architektur, siehe Tonraum Berlin, siehe Cylindre Sonore in Paris, da entwerfe ich die ganze Architektur als Raumidee, die dann stattfindet. Man steigt hier die Treppen herunter und befindet sich in diesem Raum mit den 24 Lautsprechern, die hinter Beton-Fertigteilen in diesem Ring drinnen montiert sind. Und da haben Sie dann verschiedenste Klangräume. Das ist eine wichtige Komponente, daß ich praktisch die visuelle, plastische Arbeit mit Klangraum-, Tonraumkomposition gleichzeitig entwerfe.

GF: Wie ist denn das bei dem Projekt an der Schule? Werden Sie Sie da auch Impulse aufnehmen, also daß Sie vielleicht vorhandene Aspekte verarbeiten, daß Sie einen bestimmten Charakter aufnehmen und bewußt genau den Charakter transformieren? Also ich meine nochmal den Bezug zum Vorgefundenen.

BL: Bezug zum Vorgefundenen, ich würde das in einem weiteren Sinn sehen. Bei der Schule ist das ein Vorplatz, der ist auch vorgefunden. Und dieser Vorplatz muß aufgeladen werden. Und der wird aufgeladen

durch acht kräftige Säulen, die unten aufgeschlitzt sind, so daß der Klang unten herauskommt, also auf der Höhe der Schüler und - die sind vier Meter hoch - nicht oben irgendwo. Also ich reagiere natürlich schon auf diesen Platz, bzw. auf die Möglichkeiten des Platzes.

GF: Auch auf die Funktion, oder?

BL: Auf die Funktion natürlich, auch von der Größenordnung her auf die Funktion. Und das gleiche gilt für die anderen Arbeiten natürlich auch. Die sind nicht beliebig dort und können auch nicht beliebig den Standort wechseln. Die sind schon alle site-specific, wie das im englischen so schön heißt, also ortsbezogene Arbeiten. Sie beziehen sich auf den Ort und auf die Bedingungen und auf die Funktion des Ortes. Und zwar nicht nur in ihrer visuellen Gestalt, sondern auch in ihrer klanglichen Gestalt.

### **Interview mit Robin Minard am 12.1.95 in Berlin**

Golo Föllmer: [Frage 1]

Robin Minard: Es ist schwer, das von meiner Arbeit zu trennen. Klanginstallation im Vergleich zu Komposition bedeutet für mich generell ein neues Kompositionskonzept, eine neue Möglichkeit der Übertragung oder Verbreitung. Klanginstallation ist für mich eine Musik, die nicht für den Konzertsaal gedacht ist, installiert auf verschiedene Weisen in anderen Räumen, anderen Situationen. Wenn es um meine Arbeit geht, hat es viel mit öffentlichen Räumen und wie man überhaupt mit der Musik umgeht, zu tun. Kunst als etwas, das betrachtet wird, existiert hier nicht mehr, weil hier Klänge in einem Raum installiert sind und nicht wie eine Spektakel wirken.

GF: [Frage2]

RM: Für mich ist der Aspekt der Verbreitung sehr wichtig, daß hier nicht mit Instrumenten sondern mit Elektroakustik gespielt wird. Und es kommt zu einer Mischung der Musik mit einer plastischen Kunst, denn ich baue akustische Skulpturen, um die Musik zu spielen. Ich stelle nicht nur einen Lautsprecher hin, sondern ich baue explizit etwas. Und diese Sachen haben auch eine akustische Funktion in Bezug auf den Raum, und sind nicht unbedingt in erster Linie als Bildende Kunst gedacht. Es kommt also zuerst die Frage: Was mache ich in dem Raum und wie werde ich die Musik abspielen. Es geht primär um die Funktion. Meine erste Installation bestand aus Rohren, die eine akustische Funktion hatten und erst in zweiter Instanz zu Bildender Kunst wurden. Wenn die Sachen auf eine bestimmte Weise angeordnet werden, wenn sich ein räumlicher Effekt ergibt, ist das Bildende Kunst. Am Anfang war es für mich aber keine Bildende Kunst, das war Instrumentenbau, sozusagen. Außer bei meiner letzten Arbeit, ist es für mich immer eine Art Forschung oder eine Suche nach dem richtigen Material und was für eine akustische Funktion hat es, wie reflektiert es, was ist die Resonanz des Materials. Also die Bildende Kunst kommt aus der akustischen Funktion.

GF: Aber akustische Kunst ist für dich Musik, es ist für dich eine musikalische Form.

RM: Jaja. Klanginstallation ist keine erzählende oder narrative Kunst. In der Musik versuche ich, den Raum anzusprechen oder ihm eine bestimmte Farbe zu geben oder verschiedene Farben in verschiedenen Teilen des Raumes. Das ist keine erzählende Musik, sondern nur eine Musik, die in dem Raum lebt oder den Raum zum Leben bringt. Auch die plastischen Elemente meiner Arbeit sind nicht-erzählende Elemente, wie z.B. ein Bild oder "normale" Bildende Kunst. Sie haben genauso wie die Musik mit der Funktion und der Akustik des Raumes zu tun. Es ist eine Form, die aus der Akustik entspringt. Deswegen ist es auch solch eine minimale Kunst, in der es nur Struktur und Funktion gibt.

GF: Ich sehe bei dir aber immer einen Schwerpunkt auf der Struktur, auf so etwas wie dem Ideal der Schönen Künste. Du gehst auf Funktionen ein, aber produzierst keine konkreten Reaktionen beim Publikum.

RM: Es ist neutral. Es gibt Kunst, die einen Kommentar oder eine Reflektion unserer Gesellschaft oder unseres Lebens ist und viel Kunst des 20. Jh. ist eben solch ein Kommentar. Und es gibt Kunst, die eine Vision von etwas anderem ist, die eigentlich gegen die Gesellschaft spricht, aber versucht, eine neue Welt zu zeigen oder in Gang zu bringen. Und das ist dann nicht ein Kommentar zu unserer Lebenssituation, sondern etwas Neues, das parallel liegt.

GF: Aber es gibt ja auch die Verbindung beider Möglichkeiten. Und bei dir ist sicher ein Schwerpunkt auf der Vision.

RM: Es ist auch kein Versuch, etwas zu zeigen. Ich versuche nicht, etwas zu sagen in meiner Arbeit.

GF: Das ist auch eine Aussage. [...]

RM: Den Begriff *Environmental Music* habe ich früher benutzt, weil sich durch meine Arbeit eine Umgebung gebildet hat, also ein Environment. Andere benutzen den Begriff, weil sie natürliche Klänge benutzen, die aus dem Environment kommen. Jeder nimmt die Begriffe, wie es seiner Arbeit entspricht.

GF: Ich halte Klanginstallation nicht für besonders glücklich gewählt.

RM: Aber Begriffe wie *Klassische Musik* sind auch nicht viel treffender. Und die Klanginstallation soll eben auch im Begriff von der traditionellen Musik sich abheben. Wenn Stockhausen Installationskunst

macht, ist das anders als Klanginstallation, das ist Komponieren, und er benutzt den Parameter "Raum". Aber das wird nicht zu Klanginstallation, nur weil er es nicht in einem Konzertsaal macht.

GF: Aber du müßtest doch deine Arbeit gerade als Environmental Music bezeichnen, weil du deine Arbeit ja letztlich doch als Musik verstehst, auch wenn du dich von so einer Arbeitsweise, wie sie Stockhausen beispielsweise hat, unterscheidest.

RM: Ich habe den Begriff ja früher benutzt, aber das hat viele Leute durcheinander gebracht, weil sie dachten, die Klänge wären aus der Natur, aus der Umgebung. Ambiental Music kann man auch sagen, hat aber auch wieder eine bestimmte Bedeutung, nämlich im Sinne Saties.

GF: Ja, aber Eno hat das stark geprägt durch seine Platten, und dadurch war der Begriff mit einem bestimmten Stil belegt.

RM: Aber der Begriff trifft es ganz gut. Denn ambience, ambiente ist das Gefühl eines Raumes. Und es ist überhaupt eine ambiente Kunst. Ich versuche ja, auch die plastischen Elemente im Raum so zu integrieren, daß es zu einem plastischen Ambiente wird. Und nicht etwas, das unbedingt etwas sagen will. Man kann das angucken oder nicht, es ist integriert.

GF: Also genauso wie die Musik, kein Spektakel, kein visuelles Spektakel also. ... [Frage 3]

RM: Diese Darstellung [die an die Begriffe Artikulierung und Konditionierung aus Minards Buch Klangwelten angelehnt ist] ist schwarz und weiß, und das kommt im Leben so nicht vor, denn das interessante liegt dazwischen. Die Definition von Schwarz sagt nichts darüber aus, was interessant ist, das Grau. Diese zwei gegensätzlichen Punkte helfen mir einfach nur bei meiner Arbeit. Weil ich z.B. weiß, daß ich einen Raum konditionieren oder färben will, benutze ich bestimmte Klänge. Anfangs habe ich das intuitiv gemacht. Man nimmt so einfache Klänge wie Vibraphonklänge oder Sinustöne, weil sie sich im Raum verlieren, weil sie Resonanz finden. Aber wenn man das weiß, ist man schon einen Schritt weiter.

GF: [Wendet ein, daß der Begriff der *Transformation* den Sachverhalt eventuell besser trifft, als *Konditionierung*, besonders, wenn man Raum, wie es heute vielfach getan wird, als ein Event begreift.]

RM: To Condition space hat im englischen auch mit air-conditioning zu tun. Daß man die Lufttemperatur verändert. Und es ist auch ein gefährlicher Begriff, weil Muzak die Leute konditioniert: behaviour-conditioning.

GF: Vielleicht ist der Begriff Transformation aber auch etwas zu esoterisch, vielleicht liegt er auch irgendwo zwischen Konditionierung und Artikulierung.

RM: Es ist immer ein Problem, wenn man versucht Klänge, Musik, Raum mit Begriffen zu beschreiben. Weil die Begriffe eben da sind, um konkrete Sachen zu beschreiben und nicht für so ewtas Abstraktes wie Musik.

GF: Gut, aber eigentlich kann man doch sagen, daß du die beiden genannten Extreme schon praktiziert hast in deinen Arbeiten.

RM: Ich würde sagen, nicht so sehr wie Leitner. Für mich liegt Leitner ganz auf der Artikulations-Seite, wo er versucht, daß Klang zu Architektur wird, zu etwas, das wirklich eine Masse hat, ein definierbarer Punkt im Raum ist, das wirklich an den Raum angrenzt. So extrem habe ich nicht gearbeitet. Aber schon in diese Richtung. Es ist interessant, daß man durch die gleichen Lautsprecher Raum konditionieren und artikulieren kann. Das Ergebnis hat mit der Akustik zu tun und mit der Auswahl der Klänge.

GF: [Frage 4]

RM: Dazu habe ich zwei Aspekte. Erstens glaube ich nicht, daß es wichtig ist, was für Technik man benutzt. Man kann Klänge mit zwei Stück Holz machen und man kann das mit dem Computer machen. Das war mir immer eine unwichtige Sache, wie man das macht. Das wichtige ist, daß man etwas macht, das eine Bedeutung hat. Wie das gemacht wird, ist technisch egal.

Zweitens muß man immer aufpassen, daß der Wert der Technik nicht gleich dem Wert der Kunst ist. Wenn etwas mit beindruckender Technologie gemacht ist, muß das noch keine Kunst sein.

Ich habe die Technik immer versteckt. Genauso, wie ich keine Lautsprecherbox ausstelle, weil man eine bestimmte Erwartung an eine Lautsprecherbox hat - daß sie etwas bestimmtes macht, daß sie informiert; sie ist für uns ein Informations-Überträger -, stelle ich auch die restliche Technik nicht aus - wenn man einen Computer sieht, hat man auch eine bestimmte Erwartung daran. Einem im Raum integrierten Objekt bringt man keine Erwartung entgegen. Es hat ein Klangleben und man akzeptiert das als ein Klangleben. Es hat

mich auch immer interessiert, daß Lautsprecher, die in ein Objekt integriert sind eben nicht diese Erwartung auslösen. In meiner Arbeit ist die Technik immer versteckt.

GF: Gut, aber es gibt ja auch ganz andere Ansätze. Technik kann ja auch kritisch oder anregend oder sonstwie eingesetzt werden.

RM: Die interaktiven Sachen, die ich gemacht habe - wie bei der Landesgartenschau z.B. -, da ist die Technik vorhanden, aber man sieht nicht, wie es funktioniert. Die Technik ist versteckt. Und das ergibt auch so eine rätselhafte Situation. [...]

GF: Aber man denkt sich, daß da Technologie am Werk ist.

RM: Oder man weiß es. Und bei einer Installation im öffentlichenRaum muß man damit rechnen, daß man es sowohl für Fachpublikum als auch für Leute auf der Straße macht. Einer kommt hin und versteht gar nichts. Das passiert auch, wenn ich einen Lautsprecher in ein Rohr tue: Da kommen Leute, und fragen sich, wie dieses Rohr so einen Klang macht, obwohl man das sehen kann. Auf der anderen Seite muß man mit Fachpublikum rechnen, das viel Interesse daran hat, wie es gebaut ist und wie die Sache funktioniert. Interessant an den letzten Installationen die ich gemacht habe ist, daß man da so hin und her gerissen ist zwischen der Wahrnehmung eines technischen und der eines natürlichen Dinges. Daraus kann man sich nicht befreien.

GF: Was ist für dich der Reiz dieser Situation?

RM: Ich weiß nicht. Als ich das machte, fand ich das zuerst nur interessant. Inzwischen verstehe ich, warum es interessant ist: wegen diesem tiefliegenden Konflikt in uns, der die Art und Weise der Betrachtung betrifft. Wie man Sachen als natürlich betrachtet, obwohl die technisch sind. Und oft ist es so, daß dieser Konflikt oder dieser Dialog zwischen verschiedenen Sachen einen großen Wert in der Kunst hat. Für mich ist Kunst immer etwas, das mein Leben verändert. Nachdem ich solch eine Sache gesehen habe, sehe ich andere Sachen auch nicht mehr wie vorher. Und so etwas hat eine Auswirkung auf mich. Wie auch bei *Soundcatchers* im Wissenschaftszentrum. Wenn man diese geometrischen Strukturen auf einen Altbau setzt, dann werden sie zu einem Kommentar. Wenn etwas klappt und gut ist, dann liegen die Gründe dafür sehr tief. Aber das zu betrachten ist eben immer sehr interessant. Die Arbeiten im letzten Jahr, das hat zu tun mit dem Zeigen einer Technik, die keine Technik ist, die als Natur betrachtet wird. Aber oft wird Technik nur um der Technik Willen gezeigt und tiefer geht es eigentlich nicht. Es ist heute auch ein Problem, daß es zu einfach ist, irgendwelche Sachen mit dem Computer zu machen. Daher überlegen die jungen Leute oft weniger, was sie da machen. Man hat ein Super-Programm und braucht kaum etwas machen, und es klingt in Ordnung. Und man findet es in Ordnung, aber kreativ ist es weiter nicht.

GF: [Frage 5a]

RM: Die intellektuelle Wahrnehmung hat für mich mit Sprache zu tun. In Musik ist das z.B., daß die Information der Musik durch eine musikalische Sprache spricht. Wenn man nicht genügend Erfahrung mit Neuer Musik hat, werden verschiedene Leute sagen, sie verstehen nichts. Wenn man beispielsweise in der neuen Musik versucht, der Melodie zu folgen, wie in der traditionellen Musik, dann hat man oft Pech und man versteht gar nichts. Wenn man dann ein bißchen Erfahrung hat, geht das. Man versteht dann irgendwann z.B., daß das eine Klangfarben-Komposition ist, man versteht dann die Sprache. Und es steht immer diese Sprache zum interpretieren der Musik im Vordergrund. Und in der Klanginstallation, wie du vorhin sagtest, ist diese Zwischensprache nicht da, denn es ist keine narrative Form, sondern eine Form von Wahrnehmung. Ligeti hat das auch schon gemacht, in *Atmosphères z.B.*, die Struktur ist dort wahrnehmbar. Da gibt es nicht so viel Sprache, die dazwischen liegt. Man hört, daß die Musik in der Tonhöhe steigt, und das ist eben, daß man die Struktur der Musik hört. Und in der Klanginstallation ist das auch so. Wenn man mit dem Raum arbeitet und ihn beispielsweise transformiert, dann wird das eben wahrgenommen. Das spricht eben diese tiefen Sinne an, es gibt nicht diese Sprache, die dazwischen liegt. Wenn ich von meinen Installationen spreche, dann immer von technischen Sachen usw.. Aber ich weiß, daß da etwas Tieferes liegt und gleichzeitig weiß ich, daß das intuitive Sachen sind, die man eigentlich nicht definieren kann. Die emotionale Auswirkung der Installation ist mir sicher wichtig, aber man sollte eine emotionale Wirkung bei einer Installation nicht mit dem Gefühl vergleichen, das man bei einer spektakulären Musik erlebt. Eine emotionale Wirkung kann auch eine Beruhigung sein, oder daß ein Raum durch einen Klang ruhiger wird, daß man sich wohler fühlt. Die emotionale Wirkung von Kunst, besonders von Musik, wird verglichen mit einer Aufregung und nicht mit einer Beruhigung.

GF: Und gibt es dahinter vielleicht trotzdem eine Idee, ein Ziel?

RM: Ja, ich glaube ich möchte, daß man den Raum nicht mehr so wahrnimmt wie vorher. Und das führt zu einer Reflexion darüber, wie man wahrnimmt und wie man ist in dem Raum, mit sich selbst, mit dem eigenen Leben, mit der Gesellschaft. So weit geht das eigentlich. Denn schon wenn man fragt: Ist das Musik? oder: Ist etwas wirklich da? dann sind das schon große Fragen. Und die Fragen gehen von sehr lokalisierten Fragen - wie in Bezug auf den Raum - bis zu Fragen zur Gesellschaft.

Die Rolle, Installationen in öffentlichen Räumen zu machen, ist für mich auch eine gesellschaftliche Aussage. Das war für mich immer wichtig, daß es die Gesellschaft betrifft. Es ist auch eine soziale Verantwortung. Ich habe mir vor zehn oder elf Jahren gesagt, daß ich als Komponist auch für das tägliche Klangleben die Verantwortung übernehmen muß. Wenn ich das nicht mache, wird das nur von Sachen wie Muzak und von der Industrie genommen und verkauft. Und als Künstler kann ich nicht damit leben, daß ich das an die Seite schiebe und sage, ich will nur komponieren. Ich habe versucht, eine Alternative zu machen.

GF: Was ich dabei als schwierig empfinde ist die Frage, welche Rolle solch eine neue Kunstform spielt. Du sprichst ja manchmal davon, daß du denkst, die Klanginstallation könnte über eine sehr lange Zeit bestehen und wichtig sein. Die andere, mir wahrscheinlicher erscheinende Möglichkeit ist aber, daß sie noch zehn Jahre existiert und dann ausgedient hat, weil sie irgendetwas verändert hat und von anderen Sachen abgelöst wird.

RM: Wenn man über eine permanente Installation nachdenkt, versucht man, etwas einzubauen, das ein Leben hat. Das ist natürlich auch eine Reflexion der Zeit, in der wir leben. Und wir lassen Spuren von unserer Zeit hinter uns. Auch, wenn man dann ganz andere Möglichkeiten hat. Spuren, die von einem Menschen hinterlassen wurden, einfach. Sodaß man auch diese Kontinuität in unserer Kultur hat. Ich habe auch nie in anderen Kulturen nach Inspiration geguckt, ich wollte das eben in unserer Kultur finden.

GF: [Frage 5b]

RM: Natürlich ist es eine interdisziplinäre Kunst, die alles zusammenbindet. Es wird zu etwas, das nicht mehr betrachtet, sondern erlebt wird. Kunst wird jetzt nicht mehr ein Objekt, sondern eine Sinneserfahrung. Ein Objekt zu betrachten ist einfach etwas anderes als sozusagen in ein Objekt einzusteigen, indem es mit allen Sinnen erlebt wird. Kunst ist nicht mehr etwas, das außerhalb passiert, sondern etwas, das innerhalb des Menschen passiert. Man wird eigentlich selbst zum Kunstobjekt. Man wird eins mit diesem Objekt. Denkt man an Virtual Reality [im weiteren VR], ... Ich lehne diese Option ab, weil es für mich darin die gleiche Gefahr wie beim Walkman gibt. Das meine ich nicht mit Sinneserfahrung. Ich sehe den Walkman als etwas, wo man das Leben aufgibt. Man hat kein Interesse mehr daran, was für ein Klangleben es in der Stadt gibt. Man flieht in diese künstliche Realität. Und mit VR ist es eigentlich genauso. Es ist eine Flucht. Ich will eigentlich, daß Kunst überall hingehört und daß wir aufpassen, was wir mit unserer Welt machen.

GF: [Stellt die Idee vor, daß die Klanginstallation die Verbreitung der VR - und damit ein bestimmtes Bedürfnis - vorwegnimmt, so wie nach Walter Benjamin Dada-Techniken verschiedene Aspekte des Films vorwegnahmen.]

RM: Es gibt zwei Richtungen in der VR. Es gibt auch Leute, die virtuelle Räume bauen wollen, die in andere Räume tranformiert werden.

GF: Ich meine ja auch nicht, daß das alles schlecht werden muß, mit dem Film sind ja auch tolle Sachen passiert.

RM: Vor hundert Jahren war es ja noch gar nicht möglich, einen Klang ununterbrochen in einen Raum einzuspielen. Daß man das jetzt machen kann, verdanken wir der Elektroakustik. Daß es das alles gibt, hat mit Technik zu tun. Sicher haben die auch etwas gemeinsam.

GF: [Frage 6]

RM: Ich glaube, wir haben schon sehr viel darüber gesprochen.

GF: Vielleicht könnte man auch von einer Kontaktaufnahme sprechen. Wie verhält es sich damit? Wenn ich Julius beobachtet habe, habe ich beispielsweise ein ganzes Srück weit diesen Menschen kennengelernt.

RM: Es ist die Frage, ob man ein Stück eines Menschen kennenlernt, oder ob man etwas in sich selbst entdeckt, das diesem Menschen ähnelt. Wenn ich etwas ausstelle, denke ich wenig an Kommunikation. Es liegt eigentlich allem zugrunde, die Kommunikation zwischen der Kunst und den Menschen, die das sehen. Aber eigentlich denke ich wenig daran.

GF: Aber vielleicht ist es dir selbstverständlich. So wie wenn du auf jemanden zugehst, weil du plaudern möchtest. Da denkt man auch nicht großartig darüber nach. Wie wichtig ist dir der Kontakt zu den Leuten?

RM: Eigentlich ist es mir die wichtigste Sache, wenn ich jetzt mal ganz anders denke. Ich denke nicht nur an den Raum, ich denke auch an die Funktion des Raumes, was die Leute da überhaupt machen. Ich will keine Kunst machen, die ein Spektakel ist, ich will die Leute in diesem Raum leben lassen. Wenn der Raum eine Funktion als Passage, wo man durchgeht, hat, will ich diese Funktion nicht stören. Ich will nicht, daß die Leute sich aufhalten und die Sachen angucken. Ich versuche, das so zu machen, daß sie sich angesprochen fühlen, weiter durch den Raum zu gehen, beispielsweise. Oder wenn in dem Raum gearbeitet wird, so soll das unterstützt und nicht ein Objekt hineingestellt werden, das man ständig betrachten muß. Und wenn ich eine Installation mache, stehe ich immer sehr lange in dem Raum, und gucke, wie die Leute darauf reagieren. Das dauert immer vier oder fünf Tage, bis ich wirklich zufrieden bin, bis es wirklich in diese Funktion der Menschen im Raum integriert ist. Aber für mich ist das eine Unterstützung und nicht eine Kommunikation.

GF: Aber ich denke doch,daß das menschliche Bedürfnis eher dahin geht, den Kontakt zu den Menschen zu haben als zum Raum. Was interessiert denn eigentlich der Raum? Der Raum ist nur raumgebend. Und wenn es in deinem Bild von Kunstrezeption am wichtigsten ist, daß danach etwas in deinem Leben verändert ist, dann könnte man auch davon ausgehen, daß du bei den Leuten etwas verändern möchtest, daß durch deinen Einfluß etwas verändert wird, wenn auch nicht konkret auf ein Ziel gerichtet. Und das ist eine Kommunikationssituation. Du machst eine Aussage oder einen Vorschlag und darauf wird irgendwie reagiert.

RM: Nicht unbedingt. Ich erwarte nicht, daß etwas zwischen mir und dem Publikum passiert. Ich sehe die Arbeit wie ein Stück Natur. Ich habe sehr wenig in der Natur gearbeitet. Ich arbeite meistens in öffentlichen Räumen, denn ich sehe die Natur als einen Platz, wo es bereits eine Harmonie zwischen Klang und Raum gibt. In unserer urbanen, künstlichen Umgebung halte ich es für wichtig, etwas mit Klang zu machen, denn es wird überhaupt nichts gemacht. Aber man kann diese Parallele mit der Natur ziehen. Wenn man durch den Wald läuft, sind die Klänge da, aber man braucht sie nicht zu hören. Ein Mensch kann da durchlaufen und nichts davon mitbekommen. Aber wenn man oft durchläuft, überlegt man vielleicht einmal etwas und wird eben beeinflußt von der Umgebung, in der man ist. Und was ich machen will, ist eine vergleichbare Sache. Das ist Natur, sagen wir Klang-Natur, die in Räume eingebaut ist. Man kann da ein Jahr lang durchlaufen,ohne etwas zu bemerken. Aber einmal hält man vielleicht an. Und ich habe einen kleinen Einfluß darauf, wie man in diesem Raum reagiert oder wie man reflektiert oder vielleicht hilft das den Leuten einfach, überhaupt zu reflektieren.

GF: Weil du eine Grundstimmung schaffst, auch wenn es nicht bemerkt wird.

RM: Ja.

GF: [Frage 7]

RM: Man kann auch von verschiedenen Ebenen der Kontrolle sprechen. Im öffentlichen Raum hat man viel weniger Kontrolle über den Raum als in einem Galerieraum, in dem man alles beherrschen kann. Mein Ziel war immer, für den öffentlichen Raum zu arbeiten. Wenn ich in Galerien arbeite, ist das immer eine Vorstufe oder eine Probe dafür, wie es in öffentlichen Räumen sein könnte. Das war immer so. Es gibt auch verschiedene öffentliche Räume. Brian Eno spricht von Sound-Parks. Das sind ruhige Retreats, die man in Städten bauen könnte, die wie Parks sind oder so. Da hätte man auch wieder mehr Kontrolle über die Umgebung. Aber bei mir ist es eigentlich immer auf normale öffentliche Räume eingerichtet. Andererseits komponiere ich auch für den Konzertsaal, aber das ist für mich etwas ganz anderes, das ist diese andere Seite, wo man einen privilegierten Raum zum Hören hat.

## Interview mit Gordon Monahan am 8.1.1995 in Berlin

Golo Föllmer: [question #1]

Gordon Monahan: You could almost interpret any situation - potentially - as a sound installation. The key point about sound installations is, that there is some audience-involvement, more so than in concert music. And in a very different way also from visual arts. One aspect of the audience-participation is, what they think sound installations are, what they think sound is, what they think music is, what their personal point of view towards this is. As a simple analysis, of the audiences participation, it has a lot to do with these preconditioned ideas, they have. So I could go into the Symphonic Hall and see the Symphony playing and I could consider that a sound installation, if I wanted to view the entire socio-cultural phenomenon of the Symphony and its audience and the room and so on. And then, in that sense, I could call it a sound installation.

GF: Is it the point, whether the listener is - or feels - passive or active? Whether he feels, that he has any power or not?

GM: Exactly. If you go back before the big changes came about in the happening and so on, if you go back to the early part of the 20th century, as these changes were coming about, the concept of sound installation was not part of a sort of common knowledge. What has changed, is the listener, the viewer as an interpreter of not only the immediate sensation, perception and feeling of the music, but it is an opening up of the mind, an opening up of the conceptional definition, that goes far beyond the immediate experience of the music.

Personally, I'm not basing any work on that idea. To me, it is an important idea, but it is too general. You have to isolate parts of this and then go further.

GF: [question #2]

GM: I think that the sculptural aspects are integral to the musical aspects. In the same way, that the visual presence of a pianist is really so much part of the music, it is a very important part of it and it is not always thought of in that way. The people think of the music as the most important part. OK, some people might just ignore the physical presence. But I think, that the physical and the sound elements are together. Sound happens, because there is a physical action taking place. And that physical action could be in the form of a pianist at the piano or it could be in the form of a programmed machine, that makes sound or it could be in the form of a sound installation coming from loudspeakers. But perhaps that sound installation is dealing with sculptural aspects of the acoustics of sound or space.

The most important part of the architecture for me is, what the acoustics sound like inside a given architectural space. Whereas I deal a lot with the way that sound moves through space. So, of course, there is this very important physical aspect to the acoustics. But on the other hand, a piece can sound very different in one space than it does in another, and there is nothing, you can do about it. And you might make new discoveries about the piece, that you were not aware of before. I guess, the architectural aspects to my work are not as important, as the other elements, because of these limitations, I was talking about.

GF: [question #3]

GM: It depends. I have done pieces, that really use the space. And there are some pieces, that can be adapted to most spaces.

I did a piece for the commuter trains in Miami in 1988. It is long story and it goes of into a whole sort of social-political nightmare. The piece was fine and it worked ok. There was a kind of playing around with the PA-system. What would happen is, that every time that the train pulls into a stop, the announcement comes on the PA: "We have just reached Fifths Street", and do 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. I won't get into the details of what happened, but it was pulled off the system from the assistant director of transit, who didn't know anything about the art program, and he told his technicians to destroy the piece. And then he was ordered to put it back on by the manager of the county. So he went to the manufacturer of the train, which is Westinghouse, and they said, that they would not certify the safety of the trains, if the technical system had been changed in any way. Well, I was only plugging into the audio system, but I was taking a signal from the door opening that would then trigger the audio. So I was interfacing to the door opening system. But we actually had an optical interface, so that was no hardwire-connection. So it was actually safe.

But anyway, here is an example for a piece, that is designed specifically for a space. Now that space is actually a train, and that can be a train car in Berlin or in Miami or in Chicago or Tokyo.

GF: Right. So space has various aspects, and one of them is the function. And so you can design music for special acoustics or for a special atmosphere or whatever, but you can also design it for the function of a space. And this is, I think, what was done here.

GM: The end-result was, that you got the sense, that somehow the train-system is gonna brake down. And the train-system has to be reliable. The public has to have confidence in the train, otherwise they are not gonna get on the train. They don't want to risk their life, so you have to have a 100%-confidence in this train. But then the PA-system starts to play these sounds that you don't know where they are coming from, although there is a little notice beside the door, but most people won't even see it. So to most people it is just gonna happen. The impression that you have when you get on the train is really, that the system is gonna brake down. And in this case, there was no driver. It was a computer-controlled train on a mono-rail, three stores above the street, and it is a single car, going 40 or 30 km/hour.

GF: Was it your idea, to evoke this effect?

GM: Well, not exactly, but that was one of the results from it. Now I realize, that this would become an integral part of the piece, especially, if I were to do it again. It would maybe direct me towards using specific kinds of sounds, intending to reinforce that aspect of the piece. I mean, a lot of times, certain aspects to pieces are discovered accidentally, anyway. In some way it was part of my original intention. I was going in to play around with the PA-system, although I didn't think of it so much in undermining the safety-feeling of the train. The original idea was to throw in a strange thing going on. The intention was to have a kind of entertaining aspect to it.

Another example is an installation called *The Long Aeolian Piano*, which I have done a few times. The basic structure of the piece is, that I take an old piano, install it out of doors somewhere and have long strings attached to the sound-board and aeolian tones are generated on the strings because of the wind, falling across them. And then these sounds are acoustically amplified by contact to the sound-board. So it is basically an aeolian harp, which is an ancient instrument. This goes back again to talking about sound installation and what do I think sound installation is. And actually the aeolian phenomenon is a perfect example of a sound installation, that produces certain sound, which you could consider to satisfy the traditional definitions of what music is. If you listen to aeolian tones, they change with the fluctuation in the wind the sound comes up, it dies away, the tones go higher, they go lower, multiple tones mix and crossfade, crescendo, decrescendo - all these things. So this can actually be considered a legitimate music, if you want to take the strictest definition of music. The interesting thing is, that the aeolian phenomenon is a natural phenomenon, that has nothing to do with human beings. So here we have an example of music, originating in nature, and in fact originating in nature before humans even existed. Aeolian tones are mentioned in the writings of Homer in ancient Greece. In Ulysses there is the discovery of a tortoise-shell on the beach. And the animal is long dead and has been dried out and the guts have been stretched across the tortoise-shell, forming a kind of primitive strings. And the wind is blowing across these guts-strings, and there is tones and music. 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. Then again, we do have this requirement, that the listener becomes involved and engages himself in the work and defines his perspective. And that becomes part of the piece.

GF: I think, that the aeolian harp is very close to ancient ideas of music, since in the early times, music was often conceived after star-constellations or things like that, which are manifestations of nature, like the wind is too

GM: And then you can go to any other object, that you want to make sound with. Within that object, let's assume, that there are musical and also compositional abilities inherent in the object itself. Because, when we talk about the music of the aeolian harps being music, it must also satisfy elements of composition. Also in the sense of John Cage - he is putting the responsibility on the listener, to discover this music - you have to talk about composition as well. I mean composition and improvisation, both.

There is an element of composition and an element of improvisation taking place in this aeolian music. There is responsibility of the listener to listen to the music, to perceive it, to participate in the event, and that includes compositional aspects of the piece. Otherwise it is meaningless. I think that is, what artists are getting out, who use interactive elements in their installations. That means, that they give some aspects of the compositional process over to the audience. That is a result of the influence of Cage, who was saying: Ok, three participants in the music. There is the composer, the performer and the listener. And each of them

is of equal importance. And that creates the musical experience. I am paraphrasing, but I think, this is an important thing, that he said. So the process of listening becomes an equal component in the overall piece of music, but what component is it? Well, it has an interpretative condition, and in the end it determines the perception of structure, and the perception of idea. So every listener participates in the final structural form, but everybody has a different perception of the piece. It is not the same function, but it is analogous to the compositional process. Composition, performance and listening are not cut and dried, they overlap.

GF: I think that in sound installations the action of the listener is extended from active interpretation into a physical activity, because the listener interprets by physical action. This, I think, is the step from John Cage to sound installation, because the listener can move, can do something. And this is a very different situation, a very different feeling.

GM: Yes. But there are various degrees in sound installations. In David Tudors *Rainforest* it is very much in the way, that you mentioned. And then in another example, you don't have this hands-on-intention. But at the same time, I think the other part about walking around and feeling it and becoming part of it that way, is, that most sound installations continue over a period of time, longer than a concert would. So it becomes a physical structure occupying a physical space, and you can come and go. So you can treat it like you do music, actually. Because most music is on tapes and records and on the radio. You know, 90% of our musical consumption or more comes from audio. I usually work with the radio on in the background, unless I have to concentrate on something like writing. So most of my musical experience is through audio and through background music. That is another aspect to sound installation, that it has this quality to it, where you can choose to have it on, you can choose to go in, you can choose to leave. You can come and go, as you feel. In concert music, you often feel trapped in the seat. I always find, that I enjoy live music the most, when it is in an atmosphere, where I can move around, walk forward, walk to the back.

GF: This is how your Sounds And The Machines That Make Them is conceived, right?

GM: Yeah.

GF: [question #4]

GM: For me, technology needs to be very up front. The objects have to be looked at and experienced. That's why I make them.

I no longer make music with traditional instruments. I want to go beyond the restrictions of using traditional instruments. So what are my options, then? I could do electronic music. Or I could make my own instruments, primitive instruments or instruments that were relied on some level of technology, high- or low-tech. But I am not going to do electronic music or studio music, because I don't feel, that there is enough presence in the performance. I have always been interested in live performance, in the theatrical aspects to music and sound sculpture and sound installation. And I am very curious about mechanical things. I never had any training in mechanics, but I have a feeling for it, so I really enjoy working with it. The frustrating part about it is the electronic part.

GF: I think the thing about technology in your work is the physical presence. That is what I felt in the installation in the Oderbergerstraße. Did you consider that an installation or a concert?

GM: I am thinking of it now as a performance-installation, actually. That is sort of what I'm calling it right now. You know, this kind of stuff is always kind of never quite finished. So even in the sense of what you talked about in the beginning, that the sound installation is not complete, until the audience goes into it and experiences it, the stuff I'm doing now is never finished, because you sort of run out of time and you have it the way it is. And then because of some mechanical designs, something always breaks, because some of these movements are very heavy. So something always breaks or burns up. It is a kind of a fragile manifestation. So it is always a work in progress, it is like 'here is the piece at this point, as it is'. They are modular systems, you can add on to it.

Concerning the physical aspects of my pieces, you can theoretically think of it as experiencing them for the sensuousness of the sound. That might not be an important thing for some people. But I do think, that it is really important. Although that is not all that my work is.

GF: [question #5a]

GM: I think that this does not have so much to do with the traditional elements of musical structure and all of this. It has more to do with the awareness of sound, with the awareness of certain acoustic phenomenon, and as well the sense of stimulating certain thoughts, that may have to be explained by me in programnotes. And that is, that there are these raw materials being used, and I intentionally use these raw materials,

because I want to discover the musical and compositional aspects inherent in the material itself. If it happens with an aeolian harp, it must happen with other things. So let's discover it in other materials as well. But the fact is, that this phenomenon of discovering music, that already exists in nature, implies this ancient quality, implies, that this music existed before civilization existed. So there is a primitiveness to natural music, primitive in that sense, that it is prehistoric. It is going back to an ancient primitive state of a raw material. The raw materials I am using are raw-modern materials, metal and so on. Most of the machines have a very simple mechanical system, so that it hopefully doesn't brake. And then it should also be very simple, so that you can transport it easily, so that you can take it on tour. And how do you set the things up? I have this system now, where I hang everything, so that all I need is to put some cables in the space and hang everything on hooks. All of these things, which are sort of logistic or practical reasons, do determine the actual form of the music and the physical look.

GF: [question #5b]

GM: There can be some very fine articulations of these movements of sound and for instance how a certain piece of metal with a motor attached to it, how it actually makes sound and what kinds of sounds come out. So there is some structural form to the progression of events, but it is not so much about that structure. It is more about experiencing these primitive materials making a fairly complex variation of sounds, that are then put together in some sort of structural sense. But the structure is not as important as discovering these sounds in the materials.

GF: So the combination of the different senses is just necessary for your work. That the audience sees, hears, sometimes gets scared and so on.

GM: Yes, sometimes there is a minor threat happening from the machine. And then there is me sitting over at the control. And the audience is there and watching me and they are a little scared. So there is this triangle set up, where a confrontation is taking place. It is not just for the sake of that, but that does enter into it.

GF: Maybe that is very much my idea of communication. Do you think, that by approaching all these senses, by sometimes threatening the people, you get an especially close contact?

GM: That's true.

GF: I think, in that way you get a real reaction, very different from the concert situation.

GM: The fact, that you can do that with music is interesting, the fact, that you can threaten people with music. I don't mean it in a negative sense. Why do people go to the movies an watch all this violence on the screen? Because they get an adrenaline charge.

And then there is an auratic aspect about machines, that work by themselves, that interact. That is a very important part of my work, to create this aura about these pieces of equipment.

[Vergleicht seine Systeme mit Audiogeräten oder Synthesizern, findet analoge Funktionen in den einzelnen Komponenten.]

That is one thing, David Tudor was doing with *Rainforest*: substituting objects for loudspeakers. He was putting loudspeaker-drivers on a bicycle, a tin-can or whatever.

These objects I make do articulate and amplify digital processes in the same way that the loudspeaker articulates and amplifies a digital or analog process. So you have the sound sculpture replacing the loudspeaker and then the Midi-to-control-voltage-converter replacing the synthesizer and then you are running it on a Midi-program that could run in either way. So now you have these two parallel audio systems.

GF: I think that the point about the aura, that you mentioned, is, that a loudspeaker is a neutral thing for reproduction purposes. But a piece of metal always has a certain character.

GM: Loudspeakers used to have that, too. In the early days, people were stunned by hearing a loudspeaker.

GF: [question #6]

GM: I am not really sure, how distinctly different it is. But I haven't thought about that very much. One thing is, that there is a lot more music going on all the time now than there was in the old times. There was a great deal of live music all the time. But they didn't have this world-wide communication network. This has a real big influence on music today and the relationship between audience and artist.

GF: [question #7]

GM: I really like it, when there is a really nice theatre with a good technical system, good lighting, nice acoustics and hopefully a lot of people coming. That's the best.

If I take my work into a shopping-mall, it gets lost. You're just competing with everything else. I have done installations in public spaces before.

GF: Your installation The Long Aeolian Piano works in public space.

GM: But it works best out in the country, where there is nobody around.

One of the intentions of doing public art is to explain it to people. But it is a big drawback when your setting a piece up, because people keep asking you and you spend 30% of your time explaining your work.

# Interview mit Max Neuhaus am 18.3.95 in Paris

Golo Föllmer: [question #1]

Max Neuhaus: I was careful to include [in his book *sound works volume I*] this interview, where the question came up, where Duckworth talks about: Well, so you think you invented the sound installation? And indeed, in the early seventies it wasn't a term, it didn't exist. Nobody knew, what I was talking about, if I said: I'm going to make a sound installation. It didn't connect.

I took the word, I coined the word, because I was working with sound, and also I was in contact with the plastic arts. And there the word installation means a work made for a specific place. It's not a work that you put on the wall, it's installed, it's specific to a place. So it was a term, which meant nothing, sound installation, and didn't have a previous meaning, so I could take it and invent it. But yet it had the essentials of what I was doing.

I don't have a clue, what a sound installation means now and I don't want to know.

GF: In your book, you actually pretty much define it. You describe its basic elements, for instance, that it is never disconnected from the space, where it is at, and so on

MN: I mean, I wasn't coining a term for humanity, I was coining a term for myself, for what I did. When other people started using it, there was nothing for me to do, except find another term.

GF: Why did you do that? Why do you say *sound work* now? I think that *sound installation* is still the right expression.

MN: Oh no, it clearly includes taking a tape, that you make in the studio, and playing it in a place for two days. That doesn't have anything to do with the place, you can play that tape in another place. It includes Alvin Luciers work, which I respect a great deal. Alvins work, the *Long thin Wire*, is how it turns out in each case, but the basic idea is not about place, it's about a long wire. The only cordiality [cordiality?] is the time dimension, that they are long term. And perhaps they aren't events, but usually they turn out to be events of some sort.

I mean, I was really interested in working with sound outside of the event, to go beyond the event. But now that it's become a public term, I have nothing more to say, except: You're welcome to it.

The startling idea at that time was that it was really impossible for people to conceive of this idea of sound.

The startling idea at that time was, that it was really impossible for people to conceive of this idea of sound outside of an event. Nobody would admit it. The *Times Square* was just a long event. To John Rockwell in his reviews, he thought of it as eternal music, and that means it's an event. But this is really a very deep issue in society, because for all of our history, sound has always been an event. That's what it means: When you hear something, it's something happening. And when you listen, you know what's happening. It's like seeing it in a way. But it's passed. And this idea, that in the last ten years we've been able, to do something with sound - we've been able to examine it, we could never examine it before, we've only been able to record it for 60 years, and then we didn't know, what to do with it. We have the analysis tools now, to be able to examine it, to be able to shape it. But that is incredibly recent, that we can really shape it. I shaped it by learning how to build electronic circuits and building a circuit, that generated a process, that made a sound for a sound installation. That was my solution for getting it out of an event. It couldn't be an event, it was a process, just an ongoing process, it made a texture. *Times Square* is made by a small circuit board, that was a result of building six or seven systems, each one more specific to the idea of what this piece was. I went in with a very general synthesis system and explored basically the resonances of this chamber, because it's a complex chamber, it's triangular and has tunnels going off.

GF: [question #2]

MN: I hope to be multidisciplinarian. If you spend your whole life working with sound, I think it gets boring, just being one of those things. Of course, I began by being obsessed with being the best drummer in the world, when I was fourteen. And pretty much by the time I was 28, I was. I felt a certain liberation at that point, because I was so young and I was successful so young, that all the pressures for getting respect from your peers were released. I was released at the age of probably 24 from the pressures that most people are under, until they are in perhaps their fifties. That also gave me freedom, it gave me freedom to start thinking in these other ways, too. I was having spent most of my energies from the time of fourteen to satisfy this obsession. I was a very strange person at that time, too. I couldn't talk very well, I only thought about one thing, and that was playing.

GF: Being the best.

MN: No. Well, at fourteen, yes, you want to be ... it's about competitiveness and things like that. But no, certainly by the time I was 20, it was something else. I went to music school just to get rid of my parents saying: You have to go to college. And then I discovered, that there was this world of percussion music and that building time as one does, when there is a drummer. There were other things to do, as fascinating, as it was, and as exciting and as sensual as it was, to build time. Which is really, what started me to be a drummer: It was the fascination of building time. I saw this whole other thing happening and I changed very quickly. From the time I was 19 until I graduated and gave my first Carnegie Hall solo recitals it was four years.

GF: So you're a multidisciplinarian?

MN: Well no, I don't think of myself as anything ... I feel uncomfortable, when I get categorized. But I follow, what I'm interested in doing, and I'm usually able to find the means to do it, whatever it is. [...] I felt that the orchestra is indeed a rather antique thing, it is the oldest surviving bureaucracy. And we are all fed up with music as basically a museum function. But certainly orchestras made very beautiful things. But the fact, that we have other opportunities, we have different minds today, we can do other things, also shouldn't be stopped by the bureaucracy of the orchestra. For a large part, because it's the central power, it does stop individual work.

GF: [question #3]

MN: The only thing where I worked in an area, that applies your question, is the place works. And they are about transforming perception of space, transforming it into an imaginary place, which I make. But in fact, I take into consideration all the things you mentioned about articulating a space: I take its context, its social context, its visual context, its acoustic context as foundations, which I build on. But I think what you mean by articulation of space is almost interpretation of space.

GF: How Robin Minard uses the terms, articulation is putting up speakers and you hear the sounds moving and so through hearing you can get the dimension of the space. But if you put in very low frequencies, you can't locate the sound, you don't know, where it is, and so this is more like colouring or conditioning a space. So you can see that as an opposition: one possibility, where you can't locate the sound, it's everywhere, the room is coloured. And the other possibility, where you hear the dimensions in the movement, and maybe the dimensions are changed in a way, like for instance Bernhard Leitner does it.

MN: I disagree. I mean, by moving a sound across the room, you see: Ah, the room is that big. But believe me, when those sounds are in the AOK-building, those rooms are completely different places. They are different sizes, they feel different to be in, it's the most startling thing. It's usually the last resort when defending a work: I turn it off. And for all those people who say: There is nothing here, what's here? And when the bottom falls out of the space and it becomes just another shity room, they realize it was there. You may have noticed in the place works, that there are a number of pieces, which are about taking two identical places and making them opposite. It's something I love to do, because it's a challenge. You've got things, which are physically the same, they look the same, they are in the same place, how can they be different? These three rooms [in the AOK-building] are essentially the same, except for the top one. But the middle two are physically the same, they have the same doors, the same windows, the same stairway through it, but they are two different places to be in. If you stay in there for two minutes, you feel completely different on one floor than you do on another. It's a very simple demonstration of size, to move the sound across the space. It's a much more complex one, to do it differently. This piece, two identical rooms, that was in the Deichtorhallen in Hamburg ... Practically everyone sweared to me, that one space was bigger, than the other. They were exactly the same, but the perception of space can be changed - and that's a quality, that I'm interested in, I mean a real transformation. Not saying, well, sound is moving around this space. I mean, I also move sounds around, but it's really transforming, it's really invisibly building an imaginary place. That's what all these things are about. And deliberately not making anything visual. The first step for me is how to get sound in the place. I have to find a way to embed it. Not embed it physically, but embed it perceptually in the place. That's why you can't find the speakers in the AOK-building. I do it for lots of reasons. It's always been there, this idea: If you're working with sound, don't give people something to look at. It's as stupid as the idea of hanging a painting on a wall and then playing a little music next to it. Great, that's interesting. Multimedia, bravo. When you reverse it, it looks stupid, but we know lots of people, who do this same thing in the opposite way with sound, and we don't think it's stupid. Why do we think it's interesting?

GF: Well, I don't think you have to hide them, you can do something with it. But maybe not if you want to do a work exactly the way, you do it.

MN: I don't have anything against people hiding or not hiding their speakers. But I've never used this word sound sculpture, even though I'm considered a sculptor, that's where I'm placed, and I have been for 15 years. It's the most stupid idea to make an object, which makes sound and call it a sound sculpture. That's where it belongs, with objects, that make sound. That's the reason for the word sound work, it carries nothing, it's clean.

GF: Yes, audio art, sound art, I also think these words are not bad.

MN: Oh, audio immediately, in english, gets us into technology.

GF: But you use technology, always. You're always transmitting, synthesizing.

MN: Sure, but a painter uses paint, but you don't think about the paint. You don't go up and ask, what kind of turpentine he uses, unless you're another painter and you're trying to figure out, how he has got this thing to work.

GF: But I think the word audio isn't that bad, especially in german, because in german for sound you have the word Klang, and Klang always carries that big, romantic thing: Oh, welch Klang. What a sound. Klang is always something not really from the earth, but a little bit above.

MN: ... ethereal. But it's man-made, or can an accidental sound be a Klang?

GF: You wouldn't call this a Klang, as far as I'm concerned [rustles with a sheet of paper]. If it resonates a little, then you start calling it a Klang. So this is a little tricky.

MN: It's the fascinating thing about the german language - and I think it exposes something about the culture -, that you have this differentiation between Ton, Klang, Geräusch, there are about seven or eight words, which english covers with one word: sound. It's the old question: If you only have one word, then you have a continue of meanings. If you break it down into words, then you have a division of meanings in a way. You can be always articulate with both, if you understand them, but one is analog and one is digital, basically. And it's strange, that no other western language has these words. It's only german.

GF: [question #4]

MN: Technology has always been a tool to shape sound for me, period. And I think it's very, very dangerous for an artist to use it in any other way. The danger is, that it becomes a demonstration of equipment. It gets even worse in a kind of status symbols. The Hi-fi world is full of all this, because it's marketing all these kind of strange notions. How do you sell a Hi-fi system, that costs a thousand dollars more, than another system, when they really cost the same thing? You make up some stories about it. The Hi-fi industry has been built very deliberately into a system of status symbols. The more you pay, or - it can go the other way - the more esoteric the speaker is, the higher you are in this class. And as soon as you bring technology and face people with it, you also embrace all those stereotypes, all those status symbols. Even if it goes beyond technology, you're still stuck with all these ideas rather than dealing with sound. All I really do in my life is work with sound, that's all I've ever done, it's the only thing I'm interested in. I mean, there are a few other things, but usually I make them sound. [laughs] If they don't sound, I'm not too interested. I always thought of engineering as a discipline designed to mechanize the creative process. Engineers don't like the word intuition. This is perhaps a very good delineating point. The highest thing artists trust, is their intuition, and, an engineer, the last thing he trusts, is his intuition, that's the way he's been trained. And I think this exposes the two poles. We can go on and develop either side of it, but that's pretty much it. Artists believe ... I have always believed, that the most powerful part of my mind is my intuition. And my technique, the technique of any artist is, how to tap that. Because it's not easy, it's not something you can say: Hmhm, this morning we are going to create! And in fact, when you become a very good artist, you can do that to a certain extent, but it is something which is in a sense beyond your control. And listening to those inner voices which have the truth for an artist, not for an engineer. I mean you may be lucky and design a bridge by intuition, that will stand up, perhaps it was done the first few bridges, but it's much, much better to engineer it. There are certain times, when engineering is good for stuff, and certain times, ...

GF: Herbert Brün wrote a very good book on computer music, it's called *Über Musik und zum Computer*. And there he makes a very good distinction between technician, technologist and artist. He puts it pretty clear, saying: The technician just follows rules, the technologist looks for new solutions of problems that are obviously there, and the artist - I don't remember how he put it exactly - kind of creates problems, he says: We want to do this and that.

MN: He's a professional trouble maker, as I always say. I am, I guarantee. [laughs] [...] I think we've shifted in the last decade to admiring technology to a degree where we exclude the artist and we exclude more and more of the artistic method and the idea of spirit and the idea of human spirit. I think it's a tragedy, I think people really have to fight it.

GF: [question #5a] Should the people understand, what's happening to them? Or should they maybe just experience it and feel good about it and not think about it very much?

MN: I think that is a very basic question about art itself. And I think of art as a communication of spirit from artist to visitor. Only bad art is about communicating one spirit, like: This is my spirit. What you really try to do as an artist, is to open, is take something, that you have an insight in, because of your special interest or your special focus or your special amount of time, you spend on what you're doing, and you have an insight into the world, that nobody else has, a unique insight into the world. It's about sharing - although this word can't be used in english any more after the Californians got through it [laughs], but it was a very nice word

It is about this transference of imagination, maybe, and it's about opening something. I don't think it's on a low level in any way, I think the aesthetic experience is the highest level, the highest state of human being. And how a person chooses to deal with a work - in music whether they can only listen by looking at the score at the same time, which is basically an intellectual exercise for them - is completely up to them. What somebody does for themselves with what I've transferred, is non of my business. It's my business to make something there, which they can find, and to make it work to the point, where it exists, that I have accomplished this transfer of imagination.

GF: And how do you make sure it reaches the people? How do you get the connection? Because what you just said means that first you disconnect yourself.

MN: You have to become a very, very good artist. I mean, I began learning how people reacted to sound, when I was fourteen. Standing on a stage, performing by yourself is not a one-way process, it's a two-way conversation between this many-handed animal, sitting in the audience and you. I deliberately don't know. Or I try very hard not to know, what I'm doing, when I'm building a piece. This explanation of *Three to One* in the book is a good example. I didn't know how I solved this problem of making three layers in this space. Until after I had done it, I didn't want to know. After I did it, I analysed how it worked, but when I build a piece in a space, I work with my ears and I find the way through a particular problem by listening. And that's all there is to it, listening and trying.

GF: But at that point you are in the danger to repeat yourself, that's what Cage tried to solve by using aleatoric processes. And so you can say, some pop-composer, who makes very bad music, also does it after his taste in a way. He goes into the studio and uses what he likes.

MN: Everybody is not a good artist.

GF: Oh, but that's a point, I'm careful about. That would imply, that only a very small choice of people can ever be good artists. I mean there must be something like a technique, there has to be a technique, a technique of being, of living and thereby being an artist and producing art.

MN: I don't know what you mean by technique. I mean, I answer the technique-question by saying, the only technique, that's necessary to be an artist, is to be able to talk to your intuition, to be able to touch your intuition. But I think our civilization begins to disintegrate, if we can't discriminate between art and the ordinary. An art work is a very, very special thing, it's very rare, it's very, very hard to do, it can't be done by everybody. If we say, it can be done by everybody, it's as ludicrous as saying, everybody can fly an aeroplane. And even more dangerous. If you can't fly an aeroplane, you kill a couple of hundred people. If you can't tell the difference between art and non-art, you can wipe out a whole civilization. We are on the verge of it, Walt Disney is the model for the new world order.

Culture is not a political system, it's about selecting and refining sensibility and refining ourselves. It's not a common thing, it's not something, that somebody on the street can do, because it's a full-time job being an artist, it's 24 hours a day, it doesn't happen easy. You make lots of mistakes, but the ones who do it, do it, and the ones who don't, don't.

GF: [question #5b] Walking, I think, is very important, because by walking you feel your body, your limbs, that's an important part of it.

MN: I have completely focused on sound and I work through sound and sound is my medium, it's the only medium, I'm interested in. I mean, I also make drawings, which are another medium, but they are basically

ways of talking about sound, so they are really about, ... they are also sound.

Meaning and speech in music only appear as they develop, or from event to event. [...] That means, that they can't exist without time. And all the place works are the opposite, they have no time in that sense, they are place. Rather than making a place physically by building walls or putting surfaces in, I work from the premise, that we perceive space with our ears as well as our eyes, and I transform, what you hear in that place. And the difficulty is keeping it a place and not a sound. These place pieces aren't meant to be heard. I mean, that's serious, I don't mean it as a kind of joky contradiction, although it sounds like one. I love contradictions, of course, it must be clear, but I work with them very seriously. [...]

My idea for sound installation wasn't so much to get people out of the concert hall seats. It was more giving

GF: Of course, that's the point: In the concert, you have to wait until the composer presents the next big bang and here you choose, when to hear what.

them the freedom, by taking sound out of time, putting it in place and the listener makes his own time.

MN: But both are certainly valid. Nobody forces you to go to a concert hall, and it's about a very focused activity, that's completely out of life. Which is very special, very wonderful.

GF: Sure, but it was the only thing for a long time. And now there are new ideas.

MN: Indeed, but we were always free to do anything, just not many people did it.

GF: It had to invented, like democracy. Isn't it? It has to be thought. And it has to be done.

MN: I don't know. I really never expected anybody to follow me into making sound installations. It was just, what I was interested in doing.

GF: But these other people didn't just follow you, they had their own ideas.

MN: But you just set that up: The inventor is the most important and then everybody comes along.

GF: Yes, but I don't mean only your kind of work, but this whole idea.

MN: Sure, right. But basically, where was this idea of artists working with sound outside of the concert hall? Was it there in 1967? Was it there in 1968? Was it there in 1971? I can tell you it wasn't. It was not there in 1973. If you read Tom Johnson's review of this piece at the Brooklyn subway station, it was not there. If you read his review of the piece *Round* in the customs house, you can tell. He's writing for the Village Voice, he's talking to people, he has to communicate, what my works are.

GF: Sure. But there were several ideas. For instance Nam June Paik did a thing in 1961 [Symphonie für 20 Räume] on several floors of a house. And he wrote about this - actually I'm not sure, when he wrote it, maybe he wrote it a lot later. Anyway. He mentions pretty much the ideas of the sound installation: People examine the work by themselves; sounds are connected to the rooms, where they are presented in; and so on. But he didn't follow that road, he just did it and then dropped it.

MN: And who knows, what it was.

GF: I didn't want to get into discussions about who invented what.

MN: I don't either, it's not important to me. It's important to me, to make distinct, what I do. And that is the reason for making this book. But if you read there, those accurately published interviews and talks, you can see, that the word of the sound installation wasn't there, and the idea wasn't either.

GF: I agree. [question #6]

MN: For me, how a piece works and how somebody finds their way into it - I call it the entrance, and I sometimes build it with context - ... . I mean the idea of *Times Square*, if it was in this room, would be very overpowering, but the fact, that it's in the middle of Times Square, is making this entrance be in context. There is the fact, that it sounds a little like a machinery sound, but it can't be a machinery sound. There is this dilemma of realising: No, but it can't be man-made. There is nothing marking it as a piece of art. It sounds man-made, but ... I built contradictions in various ways, with each piece it's different. Often I make pieces which are - I began using a word and I don't use it any more: - *discoverables*. It's placing something which is almost plausible within its context, just plausible, and it's balancing its plausibility, which makes it findable. Many of the pieces you find, because they are out of a context, you find by your curiosity. Because the sound is almost normal, but it's not. And you can't convince yourself completely, that it's a normal situation. And at that point, you open your mind, you become very curious, and that's why I called it the entrance. 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, I think, in our best sense.

GF: In your writings I liked a lot, that you emphasized the activity of the people. Concerning the piece *Radio Supply* you said, that for you, music is activity of people together. Robert Ashley says something similar in a piece: "The best things we have of ours by far are the things that are the result of our intelligence together." I understand this so, that intelligence evolves out of our interaction.

MN: I agree.

GF: [question #7] You once wrote, that it's a kind of taking a burden to go out and work in public space.

MN: When you work in a museum, you have the license, to do anything you want. When you enter into the public domain, you are no longer in art territory, where you have this license. I mean, many people take this license into the public domain and, I think, it's the error of public art, both visual and aural. When we enter the public domain, we are moving into someone else's space, it's the *public* space, and we have to behave accordingly. The idea of taking a visual art work, which belongs in the sculpture garden and putting it on a plaza, because the space is there, makes no sense. And the art usually makes no sense, because it's made for a sculpture garden, it's just been artificially kind of placed there. And the only way, I believe, the only way to work ethically in the public space, is to work with the public. But also that's a tradition, that comes from music and working with sound. The only time you're not working on your idea, as a composer, as a musician, is about what people are hearing. Which is very much different than the painter, who can be perfectly happy for 50 years in his studio painting paintings, putting them on the side and painting more paintings. But if you come from music, your whole focus is in fact: What a sound you're doing is doing to people, what's happening with them? It's not: I put this sound there.

You can sit in a practice room by yourself and play solos, too, but I can't imagine doing that without thinking about perfuming it. [...] I never make a sound work for the studio, that I work in, it seems like just stupid to me, there is no reason to make it.

GF: But you can do, for instance, works like Christina Kubisch does them, which are very meditative, or like La Monte Young does them. These are spaces, that are put up for people to go in and get in contact with themselves. That's not a bad idea, and it's totally different to the idea, that you have.

MN: Yeah. [...] With La Monte, the things, that I have experienced, have always been events and have been built that way. Even though they may be very, very long, there are tickets sold, there is the question when to go, when to not go. I know he's had a dream of making a room, that would always bee there for a long time. But the reality has never been that and he has never made that reality.

GF: But still: He put it up in the Ruine der Künste in Berlin, and there it was for several weeks, continuously.

MN: I was very involved in the beginning, in thinking about this question, yes, if we're working in a public place, we not need working in a cultural context. I mean, we don't have the right to confront, this is not our place, it's their place. 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. And that's the principle of all my public works. Apart of the idea, that someone can think, that they can take over the space - either visually or sonically -, I agree [with Walter Fähndrich], that it is a transgression. But I think we can also work in the public space with a public, which has no conception of what art is, in a very powerful way. Like *Times Square*, it's there for anybody to discover. When they are ready to discover, it's very easy to find. But it's also very easy to walk over and not know. And you can never confirm it by anything on the ground: no plaque. You can only confirm - even if you've heard about it - by hearing it. And also it's the epitome of the image of a public place - Times Square, people in New York think that it's the centre of the world ... This piece is something, that only an individual can find for himself. It's a contradiction of a very personal, single, unique, individual experience, that happens in that epitome of public places. That's what it's about, this contradiction. Even with *Drive-in Music*, the beautiful idea about the form is: It's silent. It's always there, it's there in the most common way for those people, they all drive, that's how they live: in their car. But yet the piece doesn't exist, until they turn on their radio, it exists only in the form they hear for themselves, because of where they are driving and when they are driving and which direction they are driving. I mean this first solution was perfect.

I think, the pull to go out of this concert situation was very strong and became very general, and it should. You don't need an orchestra any more, to make sound. That was always the limit, that's why concerts were events: How long could an orchestra play? You could have a sound installation: If you were rich enough, you just had six shifts, four hours a piece.

And the tape recorder doesn't really solve the problem. For me, in these place works, the sound is not the work, the sound is the means, that I make this place with. That's why I'm not interested in people to hear just the sound. It's the place. That's why I can't take the sound and record it and play it in this room and have it mean anything: It doesn't mean anything in this room, it has no aesthetic meaning. It doesn't even sound the same, of course, because it's not applied to this room. These are all questions, which still 99% of the people don't have any idea off what I'm talking about. They say: Oh, he's just talking, of course he makes sound, we want to hear it, would you make it a little louder, please. [...]

GF: [Talking about his permanent installation Three to One in the AOK-building, Kassel]

MN: The technique, that I discovered, that I used, was in fact, that there were sounds, which are common to all spaces, but there are other sounds, which make you think of those sounds, which are common to all the spaces, as being different in each space. There's no way to eliminate all the sound communication between those spaces, because it's one space. But the technique that I did, was to recolour the common sounds in each space in a way, that they meant something else.

GF: I wondered how you made these one or two installations, where you have very distinct sound zones, which go along each other. How do you do that?

MN: [...] It's very hard to do, it's some special technique. A lot of people don't believe - until they hear one - that it happens. It's one of the reasons, that I like it, because it's that contradiction of a basic thing, that we believed in all our life, that sound is homogeneous. And all of a sudden you put a sound like this. It's also another kind of entrance, I open up a doorway and you fall in. Some of it is that, but nothing is ever one thing.

[Tells about one work like this in Grenoble: 60 meters long, 2 meters wide, in a huge space, which was very subtle and would be covered up by talking.]

GF: Tom Johnson emphasizes in an article, that you are creating context in your work. And then I found an article by Neill Postman, talking about how information is sold in our society. He says that the producers of all this information, since nobody really needs it, started creating contexts for the people, so that they can use the information. What do you think about Johnson's interpretation, that you are creating context, and what do you think about the connection to Postman's idea?

MN: Johnson was naturally coming from the world of music, and was still in the music world. If the only context, that you have for sound art, is the concert hall, then, of course, the most startling thing for most people about my work was the context. But that's really not what my work is about. It's not about a startling context. All these place pieces are about building imaginary places within a given set of circumstances, not interpreting a place. [...]

GF: As I understood him, he meant, that the music is no more in the centre - like in the concert hall -, but disappears into the walls and the activity of the public place is - like before - in the centre, while the sound is the context, in which all this activity happens. And as I understand you now, you say he misunderstood you, because you want the people to focus on this subtle quality of the sound.

MN: Yes, but in their own way. It is an interpretation for music - and it was always there, that point of view -, that the main idea of my work is conceptual. Because they thought the works were about the context, putting sound in Times Square. Not realizing, that the work was created by the sound. Many people think, that the sound is not very important to me. That always amazed me. Sound is what I work with, it's what I shape, it's what I build this thing with, but all they can see, is a kind of conceptual idea: Putting sound in Times Square, this is the art work. So they thought I was a conceptual artist. Many people still do.