

Zwischen den Stühlen

Potenzziale einer hybriden Gattung

In einem Heft zur aktuellen Musikdebatte darf ein Beitrag zur Klangkunst nicht fehlen. Nicht nur deshalb, weil sich der Musikbegriff seit Mitte des 20. Jahrhunderts immer mehr geweitet hat, auch Geräusche und jegliche Art von Klang zur Musik gezählt werden, sondern auch deshalb, weil die Grenzlinien dessen, was Musik überhaupt ist, nicht mehr so scharf gezogen werden können. Gerade durch Werke der Klangkunst wurden Diskurse über den Musikbegriff angeregt, wobei häufig die Frage im Zentrum steht, ob es denn Musik sei, wenn ein Bildender Künstler Klang zur Erweiterung seiner installativen Projekte benutzt.

Es sind weniger die KünstlerInnen oder die Hörer-BetrachterInnen, die nach diesen Kategorisierungen fragen. Vielmehr sind die WissenschaftlerInnen irritiert, denn es fehlen häufig die didaktischen und analytischen Hilfsmittel zur Bestimmung von Arbeiten, die so ausdifferenziert sind, wie jene akustischen Kunstwerke, die sowohl musikalische, als auch bildnerische Parameter erfüllen. Ob Klangspaziergänge, Musikmaschinen, Video-Klang-Installationen, Klangliegen, Klangkörper, begehbarer Klangzimmern oder »gestimmte Räume« – mit der Klangkunst wurde mittlerweile ein ganzes Arsenal neuer Kunstformen etabliert. Diese haben auch unsere Vorstellung davon, was Musik sein kann, stark erweitert. Die Funktion des Klanges spielt dabei in den Arbeiten eine unterschiedliche Rolle und auch die Nähe zu bildnerischen, musikalischen oder gar sozialen Konzepten ist verschieden groß. Helga de la Motte-Haber hat 1996 darauf hingewiesen, dass im Terminus Klangkunst in *einen* Begriff gezwungen werde, was ursprünglich unterschiedlichen Gattungen angehörte – der Musik und der bildenden Kunst.¹ Dabei ist zu betonen, dass die Entstehung dieser intermediären Kunstwerke weder ohne die grenzerweiternden Entwicklungen im musikalisch-kompositorischen, noch ohne jene im künstlerisch-visuellen Bereich denkbar sind.

Die Vielzahl der klangkünstlerischen Ansätze zeigt, wie mannigfaltig die Herangehensweisen der Künstler im Umgang mit dem akustischen Material sind. Im Folgenden sollen nun drei Beispiele vorgestellt werden, **34** die Klang in unterschiedlichen Formen und

Funktionen benutzen und uns dabei neue ästhetische Erfahrungen ermöglichen.

Articulated Chambers

Stefan Rummel, der ursprünglich Malerei in Nürnberg studierte, gehört zur jungen Generation der Klangkünstler. Auf die Frage, wie es kam, dass er sich von der Malerei löste, meint er: »Während des Studiums habe ich angefangen, Sound als künstlerisches Material zu untersuchen und in performativen Environments und Installationen einzusetzen. Seit diesem Zeitpunkt sind meine Arbeiten als ortspezifische Installationen zu bezeichnen. Die Installation – im Besonderen die Klanginstallation – ist für mich ein Weg, den Rezipienten in eine allumfassende räumliche Situation zu versetzen.«²



2011 konzipierte er während eines Artist-in-Residence-Aufenthaltes in Maastricht die Installation *Articulated Chambers* (siehe Abb.), die er inzwischen an unterschiedlichen Orten in Europa ausstellte. Sie besteht aus zwei ungleich großen Boxen aus Holz: Die braun-schwarze Box hat eine Länge von 3,15 m und eine Höhe und Breite von jeweils 2,50 m. Die grau-weiße Box ist etwas kleiner: 1,90 m lang und 2,50 m hoch und breit. Die größere, schwarzbraune Box befindet sich auf der Landseite, meist an einem Quai, während die kleinere grau-weiße Box auf Pontons im Wasser schwimmt. Die beiden Kuben sind mithilfe eines beweglichen Metallgelenks – eines »Articulated Joint«, woraus sich auch der Titel der Arbeit ableitet – miteinander verbunden. In die hintere schwimmende Box gelangt der Besucher nur, wenn er die vordere durchquert und

2 Stefan Rummel in einer e-Mail vom 14.01.2012 an die Autorin.

Stefan Rummel, *Articulated Chambers*, Maastricht 2011 (Foto: St. Rummel)

1 Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst – eine neue Gattung?*, in: *Klangkunst*. Ausstellungskatalog anlässlich des Festivals *sonambiente*, Akademie der Künste Berlin. Berlin 1996. S. 12-17.

über ein bewegliches Brett in die hintere Box tritt. Diese passt sich dabei den Bewegungen des Wassers an. Sie sinkt und wackelt, wenn der Besucher die schwimmende Box betritt, so dass dieser meint, er befindet sich auf einem Schiff.

In und zwischen den Kuben sind Türöffnungen und schmale Lichtöffnungen vorhanden, wodurch, von verschiedenen Standpunkten aus, sich immer wieder neue, andere Blickachsen und somit neue Ansichten auf die Umgebung ergeben. Rummel hat die Black Box und den White Cube als begehbarer Ausstellungsräum im öffentlichen Raum gebaut. Dabei war ihm vor allem eine veränderte Raumerfahrung wichtig: »Im Inneren der Chambers ist der Blick nach draußen immer wieder neu definiert, man sieht Ausschnitte, angeschnittene Stadtlandschaften, oder nur einen schmalen Streifen dieser Landschaft ... die Chambers als Raumkonstruktion in der Stadtlandschaft richten den Blick des Betrachters auf die gewohnte Umgebung neu aus.«³

Während von außen die Boxen als eine Reminiszenz an Skulpturen der Minimal Art lesbar sind, so erschließt sich das vollständige Kunstwerk, die Klanginstallation erst im Innern der Boxen: Sechs kleine Lautsprecher senden mechanische Geräusche in die Chambers. Rummel hat sie einerseits in der nahegelegenen Zementfabrik aufgenommen: Man hört z.B. LKW-, Förderbandmaschinengeräusche. Andererseits sind Klänge von Frachtkähnen, Schweißarbeiten an einer zu sanierenden Brücke, aber auch Geräusche von Fußgängern und Radfahrern zu hören, die beim Überqueren der provisorischen Brücke, auf der Bodenbleche ausgelegt sind, entstehen. Jegliche Industrie-, Zug- und mechanischen Geräusche aus der unmittelbaren Umgebung wurden konserviert und zu einer Komposition zusammengefügt. Im Inneren der Boxen abgespielt entsteht so eine Klanglandschaft, die den Besucher in die akustische Welt des Außenraums entführt. Durch die geringe Lautstärke und die Türöffnungen können aber auch reale Umgebungsgeräusche in die Chambers eindringen. Die vorhandenen Stadtgeräusche und die Tonspuren vermischen sich, sodass die ursprüngliche Soundquelle nicht immer zuzuordnen ist. Deshalb hat Rummel die Lautsprecher auch unterschiedlich positioniert: Im vorderen Chamber reflektieren sie entweder gegen die Wand oder sind zum schwimmenden Kubus gerichtet, während sie im schwimmenden Kubus an der Decke angebracht sind und auf den Besucher hinabschallen, sodass sie das schwankende körperliche Gefühl der Betrachter im schwimmenden Kubus unterstützen.

In der Installation Stefan Rummels lenkt nichts vom Hörereignis ab. Der Künstler hat sich bewusst gegen visuelle Installationselemente innerhalb der Boxen entschieden, um die Konzentration des Betrachters explizit auf die sinnliche akustische und haptische zu lenken. Die einzigen visuellen Elemente sind die Blicke in den Außenraum. Wie erwähnt, möchte er die Besucher in eine »allumfassende räumliche Situation« versetzen, das heißt, das Kunstwerk soll den Besucher umgeben und ihn direkt einbeziehen. Durch die Installation verwirklicht er dies auf zwei Ebenen: 1. Durch, dass er zwei Kuben baut, zwei künstliche Räume, in denen – einem Refugium gleich – der Besucher den implantierten Klängen lauschen kann. 2. Durch die installierten Klänge wird ein weiterer, ein akustisch-imaginärer Raum eröffnet. Ähnlich wie die Sichtachsen auf die Umgebung immer neue Perspektiven eröffnen, werden neue akustische »Anblicke« auf den Außenraum möglich. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass nicht ein vorgefundener Raum durch die Installation von Klängen zu einem akustischen Kunstwerk avanciert, sondern dass dieser Raum auch physisch geschaffen wurde – gleichsam als Behälter der Klänge. Und dennoch ist er leer, ohne Objekte, sodass sich der Besucher auf die akustische Wahrnehmung konzentrieren kann. Ähnlich wie in James Turrells Lichtinstallationen, in denen Licht eingesetzt wird, um den Betrachter mit neuen Seherfahrungen zu konfrontieren, übernimmt hier der Klang die Funktion eines Mediums, eines »Mediums der Wahrnehmung«⁴, das als ein Laboratorium für neue sinnlich-akustische Erfahrungen dient. Turrells Lichtinstallationen lassen den Akt des Sehens, das Sichtbar-Werden erkennbar werden, unterdessen wird in den *Articulated Chambers* der Akt des Hörens, das Hörbar-Werden Gegenstand der Erkenntnis.

3 Ebenda

4 Hartmut Böhme, *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*. Berlin 1996. www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Licht.pdf, 19.01.2012.

Gestimmte Räume

Während in Stefan Rummels Installation die Außenwelt via elektronisch konservierter Töne in die gebauten Räume eindringt, entwirft Andreas Oldörp sogenannte *gestimmte Räume* durch natürliche, anhaltende Klänge, die er für den Zeitraum einer Installation permanent installiert. Statt elektronisch Dauerkänge zu erzeugen, verwendet er seine sogenannten »Singenden Flammen«: Stativkonstruktionen, auf denen Glaszyliner installiert sind, in denen Brenner Propangas entzünden und dabei die Luftsäule im Glaszyliner zum Klingeln bringen. Die Adaption des seit 1777 bekannten Phänomens der »Flammes chantantes« ergab den Titel für die Installations-

35

Andreas Oldörp, Klang-
installation *LOTOS (Julius
gewidmet)* in der Domi-
nikanerkirche Münster
im Rahmen des Festivals
KlangZeit Münster vom 2.-
17.2.2008. (Foto: A. Oldörp).

5 Heiko Hentschel, *Wege zum
Inneren Kosmos. Eine Klanginstal-
lation von Andreas Oldörp über dem
Hamburger Planetarium.*, in: *Neue
Zeitschrift für Musik* 1 (2004). S.
54/55.



Reihe *Singende Flammen*⁵. Oldörp benutzt das technische Prinzip zwar oft, moduliert die Flammen jedoch jedes Mal vor Ort neu und passt sie den akustischen Bedingungen der Orte an. So entstehen Installationen, in denen konstante natürliche Klänge komplexe, räumlich-variable Klanggewebe entfalten. Oldörp arbeitet immer mit der vorgefundenen architektonischen Situation, welche er durch seine klanglichen Interventionen »klangenergetisch auflädt«. Dabei erscheinen die Arbeiten meist sehr reduziert, beziehen sich jedoch immer explizit auf den umbauten Raum.

So hat er zum Beispiel in der Klanginstallation *Lotus. (Julius gewidmet)* (2008), nicht nur dem inzwischen verstorbenen Klangkunst-
pionier Rolf Julius ein akustisches Denkmal gesetzt, sondern die Installation als Gegenstück und zugleich im Wechselspiel mit der Akustik der barocken Dominikanerkirche in Münster konzipiert. Er intonierte vor Ort eine rein gestimmte Quarte, die aufgrund von Differenztonbildungen im Subbass im Raum als Quinte wahrgenommen wurde. Wie in anderen Installationen nutzte Oldörp auch hier die resonierenden Eigenschaften des Raumes, um Schwingungen, schwebende Klänge zu erzeugen und somit den Raum zu beleben. Die Schallwellen schwingen sich ein, bilden Schwingungsknoten, stehende Wellen etablieren sich in Gewölben und Kuppeln – in diesen solcherart »gestimmten Räumen« kann der Besucher umherwandern und die sich entwickelnden komplexen Klangfelder sinnlich erfahren. So wird in Oldörps Installation nicht nur der Klang zum akustischen Material, sondern insbesondere der Raum zum Instrument.

36 Dabei steht nicht das Ephemere als charakteris-

tische Eigenschaft von Klang im Vordergrund, sondern seine statische, immaterielle Form, die den Raum immer wieder verändert und den Raumeindruck bestimmt. Oldörp resümierte einmal: »Die ›Singenden Flammen‹ erlauben mir, den Raum direkt zu gestalten, und ihn durch lange Schwebungen in Bewegung, zum Atmen zu bringen.«⁶

Electrical Walks – Hörspazier- gänge

Einen ganz anderen Zugang zu komplexen Klangsituationen verfolgt Christina Kubisch mit ihren *Electrical Walks*, die sie seit 2003 in unterschiedlichen Städten überall auf der Welt durchführt. Im Gegensatz zu den Klangspaziergängen von Janet Cardiff, die einen akustischen Illusionsraum über den Realraum legt, macht Kubisch mithilfe selbst entwickelter kabelloser Induktionskopfhörer verborgene Klänge im öffentlichen Raum hörbar. Seit Beginn ihrer klangkünstlerischen Arbeit experimentiert die Künstlerin mit dem Prinzip der elektromagnetischen Induktion. So »zeichnete« sie in ihren ersten Installationen Zeichen und Ornamente aus Kabeln an Wände, auf Böden oder in die Luft. Die in die Kabel gespeisten Klänge konnten, durch die um die Kabel entstandenen elektromagnetischen Felder, mithilfe von Induktionswürfeln, hörbar gemacht werden. Kubisch entwickelte dieses System mit Wissenschaftlern weiter und nutzte ab 1987 eigene Induktionskopfhörer. Im Laufe der Jahre entstanden unzählige Arbeiten, in denen sie die elektromagnetische Induktion als künstlerisches Mittel in ihren Arbeiten anwandte. Dabei versuchte sie immer, die Störgeräusche der elektromagnetischen Felder zu unterdrücken und herauszufiltern.

Als die Störgeräusche, vor allem im neuen Jahrtausend, immer stärker wurden, entstanden die sogenannten *Electrical Walks*, Christina Kubisch: »In den 80er Jahren versuchte ich noch, das leise Brummen der Stromkabel aus den Kopfhörern herauszufiltern. Die ständige Zunahme und Verbreitung von ›ungewollten‹ elektrisch erzeugten Klängen wurde dann im Jahr 2003 Auslöser für einen neuen Zyklus von Arbeiten: *Electrical Walks*.«⁷ So entwickelte sie neue Kopfhörer, die die elektrischen Störgeräusche nicht unterdrückten, sondern verstärkten. Kubisch war fasziniert von den rhythmischen Strukturen dieser kontingennten Geräusche, deren Klangrepertoire von flimmernden oder sich ausbreitenden ruhigen Klangfeldern, über sinusartige hohe Töne, schrillem Surren, rhythmischen Brummen bis zu anhaltendem elektrischen Zwitschern reicht. Kubisch steckt mit diesen Arbeiten ein neues Feld klangkünst-

7 http://www.christinakubisch.de/deutsch/klangundlicht_frs.htm, 15.01.2012

lerischer Arbeiten ab, die dem künstlerischen Anspruch nach eigener akustischer Setzung widersprechen. Während bei John Cage noch die zeitliche Dauer den Rahmen für contingent erzeugte Alltagsgeräusche als musikalisches kompositorisches Element festlegte, ist auch diese letzte Klammer aufgehoben. Vielmehr können die Stadtbesucher mithilfe der Induktionskopfhörer allein auf die Reise gehen und sich ihre eigene Klangkomposition – erstellen. Durch die Kopfhörer wird ihnen eine Entdeckungsreise in die verborgenen akustischen Schichten des öffentlichen Raumes ermöglicht. Kubisch bezeichnet ihre *Electrical Walks* als Einladung an die Stadtbenutzer, sich selbst auf die Suche nach verborgenen Klängen in der Stadt zu begeben.⁸

Das Hörbarmachen von inzwischen ubiquitär auftretenden elektromagnetischen Feldern zeigt dabei auch eine erschreckende Entwicklung unserer modernen digitalen Gesellschaft auf: Unser physischer Raum ist mit einem unsicht- und unhörbaren elektronischen Datenraum überzogen, der neben der Möglichkeit der ständigen Vernetzung auch die Gefahr einer ständigen Überwachung beinhaltet. Der Medientheoretiker Lev Manovich hat in seinem Essay *The poetic of urban media surfaces* auf diese furchterregende Entwicklung aufmerksam gemacht.⁹ Mit den *Electrical Walks* deckt Kubisch jedoch nicht nur solche Entwicklung der elektronischen Gesellschaft auf, sondern zeigt in ihren akustischen Kartografierungen auch die allgemeine Dynamik zwischen öffentlichem Raum und Informationen, wobei sie ebenfalls unsere Erfahrung in solchen Umgebungen untersucht: »Die Wahrnehmung des Alltäglichen wird sich beim Stromhören verändern, das Gewohnte in einem anderen Kontext erscheinen. Nichts sieht so aus, wie es sich anhört. Nichts hört sich so an, wie es aussieht.«¹⁰

Anhand der oben beschriebenen Beispiele zeigt sich, wie individuell der künstlerische Umgang mit Klang sein kann. Während in Stefan Rummels *Articulated Chambers* aufgenommene konkrete Klänge genutzt werden, um neue Ein- und Hörsichten auf die Umgebung zu richten, unsere akustische Wahrnehmung zu schulen, werden mit Oldörps Singenden Flammen natürliche Klänge installiert und durch sie die resonierenden Eigenschaften von Räumen ausgelotet. Diese werden zum Instrument und wichtigen Konstituens der Installation. Christina Kubischs Ansatz der *Electrical Walks* ist wohl von allen drei Beispielen am radikalsten und gewissermaßen am weitesten von unserer Vorstellung, dessen, was Musik ist, entfernt. Und trotzdem würden wir diese Hörspaziergänge dem Bereich der Klangkunst zuordnen.



Kubisch installiert keine aufgenommenen, synthetisch erzeugten oder gefundenen Klänge in öffentlichen oder institutionellen Räumen, sondern eröffnet den RezipientInnen die Möglichkeit, via Induktionskopfhörer unhörbares, jedoch existentes akustisches Material – nämlich magnetische Felder – im Stadtraum zu hören. Die RezipientInnen werden auf eine Klangsuche geschickt. Dabei kann jeder seine eigene »Musik« zusammenstellen, die neben vielfältigen Einblicken in eine verborgene Klangwelt, auch urban-semiotische Einsichten eröffnet. Vielleicht haben es die Organisatoren der kürzlich in Salzburg stattgefundenen Vortrags- und Diskussionsveranstaltung *Wer macht die Kunst? Und Warum?* am treffendsten ausgedrückt: »Klangkunst ist eine zeitgenössische Kunstpraxis, welche mit ihrer exemplarischen Sonderstellung ›zwischen den Stühlen‹ Perspektiven auf allgemeine Herausforderungen und Fragestellungen zeitgemäßer künstlerischer Produktion eröffnen kann.«¹¹

Christina Kubisch, *Electrical Walks* in Turku, veranstaltet im Rahmen des Programms der Europäischen Kulturhauptstadt Turku 2011 (Foto + ©: Christina Kubisch)

8 Ebd.

9 Lev Manovich, *The poetics of urban media surfaces*, in: *First Monday, Special Issue #4: Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society*, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1545/1460>, 09.01.2012

10 http://www.christinakubisch.de/deutsch/klangundlicht_frs.htm, 15.01.2012

11 www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/.../Details_Wer_macht_die_Kunst.pdf, 23.01.2012