

Die Bühnen der Klangkunst

KünstlerInnen und KomponistInnen, die sich im 20. Jahrhundert an Grenzüberschreitungen zwischen Bildender Kunst, Architektur und Musik versuchten und an der Hervorbringung dessen beteiligt waren, was wir heute unter Klangkunst subsumieren, haben immer wieder vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts von den Experimenten im Bereich des Theaters profitiert: Von der radikalen Umformulierung dessen, was Theater alles sein kann ebenso wie von den Neukonzeptionen des Bühnenraums, in denen die Trennung von Publikum und Akteuren aufgelöst wurde und das Konzept des Raumes als »Behälter« dem dynamischen, von Licht und Klang bewegten Raum, gewichen ist. Einflussreich waren hier vor allem die Experimente zur Bühnen- und Raumkunst am Bauhaus oder die Überlegungen Arnold Schönbergs und Wassily Kandinskys darüber, wie das Musiktheater neu gedacht und realisiert werden kann. Nach 1945 waren es dann die ersten Happenings, die die Erweiterung des Theaterbegriffs (Theatre of Mixed Means), und die Verbindung der Musik mit den anderen Künsten vorantrieben und neue Praxisfelder erschlossen, um nur einige Entwicklungslinien zu nennen.

Auf der kategorialen Ebene stehen sich also Bühnenkunst und Klangkunst sehr nahe, denn für beide zählt der Raum zu den Grundbedingungen. Hier soll es jedoch nicht darum gehen, die Entwicklungslinien und Kreuzungspunkte zwischen dem Theater und der Klangkunst in ihrer Genese nachzuzeichnen. Es geht vielmehr um die Frage, ob die Klanginstallation als eine Spielart der Klangkunst Eigenschaften aufweist, die es rechtfertigen, in ihrem Kontext von Bühne oder Bühnenähnlichkeit zu sprechen.

Ortssuche und Markierung

Mit Bühne assoziiert man im Allgemeinen den in sich abgegrenzten Ort, an dem eine Theater- oder Konzertaufführung stattfindet. In den seit dem Barock und bis in unsere Tage hinein gebauten und in Gebrauch befindlichen Theaterarchitekturen sind den Darbietenden und den Zuhörenden/-schauenden verschiedene Raumteile zugewiesen. Zwischen

28 Bühnen- und Zuschauerraum steht das Portal

oder Proszenium, das gleichzeitig Grenze und Öffnung darstellt. Die Bühne selbst ist, je nach Theater, eine unterschiedlich große Fläche, erweitert durch Hinter- und Seitenbühne wie durch Unter- und Oberbühne. Sowohl die Bühne fürs Konzert als auch die fürs Theater werden für die Aufführung verändert und verwandelt. Es wird festgelegt, welcher Ausschnitt aus dem Bühnenraum der jeweiligen Aufführung angemessen ist. Ebenfalls in Abhängigkeit vom aufzuführenden Musik- oder Theaterstück oder von der theatralen Aktion wird die Gestaltung der Bühne durch Bühnenbild, Einbauten, Requisiten, Licht und Klang entwickelt und die Bewegungsabläufe der Akteure festgelegt.

Bühnen sind jedoch nicht ausschließlich in Theaterarchitekturen verortet. Jeder Ort kann Bühne sein, ein Versammlungsort, ein offener oder eingegrenzter Platz, wenn er als solcher kenntlich gemacht wird, sei es durch einen Bretterboden (von dem mittelhochdeutschen Wort »büene« gleich »Bretterbühne« oder mittelniederdeutsch »böene« gleich »bretterne Erhöhung« leitet sich das Wort Bühne ab) oder durch vier Pfosten, die man durch Segel an drei Seiten vom Nicht-Bühnenraum abgrenzt. Wenn Klanginstallationen also eine Nähe zur Bühne haben, könnte diese Affinität – so die These – darin liegen, dass die Strategien, mit denen Klangkünstler Wahrnehmungssituationen konstruieren, denen gleichen, die den leeren Raum der Bühne zum Kunstraum des Theaters machen und dass solchen Wahrnehmungssituationen »Bühnenähnlichkeit« zugeschrieben werden kann.

Der Ort ist für die Klanginstallation zentral, sei es der öffentliche Raum, an dem sie interveniert, sei es ein Gebäude, in den sie implementiert wird oder eine Landschaft, die sie vielleicht rekontextualisiert. Seine Spezifik stellt ein konstitutives Element der installativen Anordnung und der klangräumlichen Gestaltung dar. Auch wenn im Kontext von Festivals und Ausstellungen bestimmte öffentliche Areale oder Gebäude vorab als Sites für mögliche Klanginstallationen ausgewählt werden, muss der jeweilige Ort, mit dem sich Klangkünstler auseinandersetzen, ihm seine Qualitäten enthüllen.

Robert Smithson, einer der Exponenten der *Land-Art* sprach in diesem Zusammenhang vom Künstler als einem Ortsseher, dessen Begabung darin liegt, die strukturalen und anthropologischen Qualitäten sowie die verschiedenen Tiefendimensionen und Bedeutungsschichten eines Ortes intuitiv zu erfassen. Recherchen zur Historie eines Ortes, seinen aktuellen und vergangenen Funktionen, die genaue Analyse und Beobachtung der dort

vorgefundenen akustischen Situation, seine architektonische Form und sein stadtdlandschaftlicher Kontext und vieles andere mehr – all das ist Bestandteil einer Raumanalyse, die zur Auswahl eines bestimmten Raumsegments und dessen Markierung führt. In der Regel sind dafür die Werkzeuge des Klangkünstlers Lautsprecher, die als Objekte selbst sichtbar bleiben oder versteckt werden können. Es können aber auch Lichtschranken sein, fluoreszierende Kabel oder andere Objekte, skulpturale Gebilde, Bildprojektionen und dergleichen mehr, die eingesetzt werden.

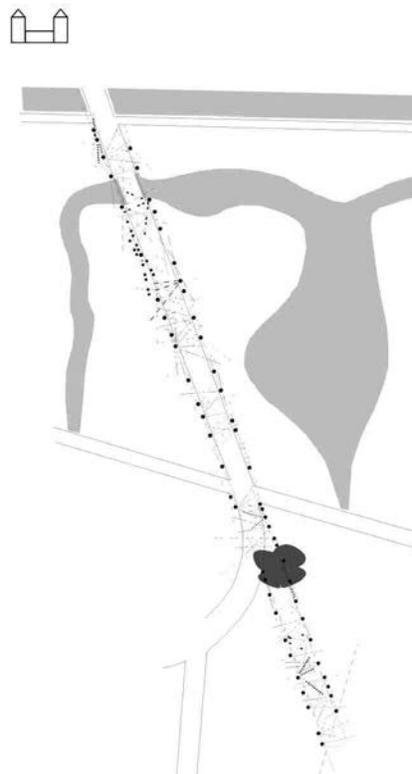
Drei Beispiele

Unter den Arbeiten von Jens Uwe Dyfforth und Roswitha van den Driesch beispielsweise findet sich eine Reihe von Werken, die sich vor allem mit Landschaftsarchitekturen auseinandersetzen.¹ So haben sie im Park von Donaueschingen oder im Tiergarten Berlins Orte vorgefunden, die ursprünglich mehr oder weniger formal als Parks oder Landschaftsgärten gestaltet waren, vormals über ein genau durchdachtes Verhältnis von Wegführungen und bepflanzten Arealen verfügten, auf Architekturen ausgerichtet waren, sich aber über die Zeitläufe hinweg durch Zerstörung, durch neue Nutzungen und Neubebauung verändert haben. In diesen Arbeiten spüren sie diese verschwundenen oder kaum mehr vorhandenen Wege, Raumsegmente auf und zeichnen sie zunächst dadurch nach, indem sie eine Reihe von Lautsprechern, in ihrem Fall kleinen Piezolautesprechern, entlang der alten Grundrisse installieren, über die sie dann den Klangraum aufbauen.

Hans Peter Kuhn wiederum hat 2012 im Rahmen des landesweiten Kulturprogramms der Olympischen und Paralympischen Spiele in London eine eher visuelle Installation – *Flags* – am Giant's Causeway realisiert.² Der Giant's Causeway ist eine fünf Kilometer lange Landschaft an der Küste Nordirlands, die zum Unesco Weltkulturerbe gehört und aus etwa vierzigtausend gleichmäßig geformten, mehr-eckigen Basaltsäulen besteht, die vor vielen Millionen Jahren entstanden sind. Hans Peter Kuhn hat sich für seine Intervention in dieser grandiosen Landschaft am Meer eine Bucht von circa fünfhundert Metern Durchmesser ausgesucht. Diese Bucht formt mit ihrem Hang und der Steilwand zum Land hin sowie den beiden zum Meer absinkenden Seitenarmen eine Art natürliches Amphitheater. In dieses Halbrund hat Kuhn zirka 140 Flaggen über das gesamte Gebiet verstreut platziert. Diese Flaggen bestanden jeweils aus einem Stahlstab, an dem ein quadratisches, ein Meter mal ein



Roswitha von den Driesch & Jens-Uwe Dyfforth, *Punktierte Allee*. Donaueschinger Schlosspark, Allee und Skizze. 2009 (© Dyfforth-Driesch); Piezo-Lautsprecher (© Carsten Gliese).



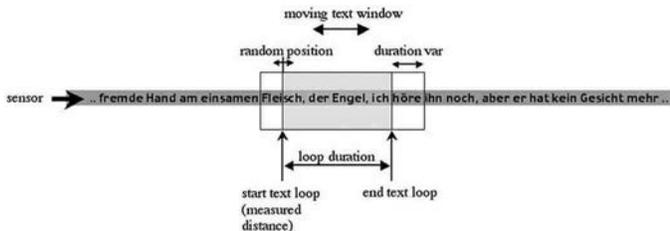
1 Ich beziehe mich auf Arbeiten wie *Punktiertes Umweg* – Jutta Park Höfgen 2003; *Punktierte Allee* – Großer Tiergarten, 2008; *Punktierte Allee* – Donaueschinger Schlosspark, 2009.

2 Hans Peter Kuhn, *Flags with Photos* by Gerhard Kassner, Berlin 2013.

Meter großes Paneel aus Plastik angebracht war, auf einer Seite rot und auf der anderen gelb. Diese Paneele waren nicht mittig am Stab befestigt, sondern exzentrisch und ermöglichten somit deren Beweglichkeit auch bei relativ windstillen Wettersituationen.

In *TRASA*³, um ein drittes, wiederum ganz anderes Beispiel anzuführen, einer interaktiven Klang- und Videoinstallation, die die Städte Warschau und Berlin akustisch miteinander verband, wählte Georg Klein jeweils Passagen unter den sehr belebten zentralen und geschichtsmächtigen Plätzen *Alexanderplatz* in Berlin und *Plac Defilad* in Warschau aus. In Berlin betraf das den Tunnel, der vom

3 Georg Klein, *TRASA warszawa-berlin*, hrsg. von Julia Gerlach in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Warschau, Kehrler Verlag 2004 und http://www.georgklein.de/installations/007_TRASA_e.html



Georg Klein, *TRASA. Warszawa-Berlin*, Foto vom *Place Defilad* in Warschau 2004 + Skizze (© Georg Klein)

Alexanderplatz aus zum Zugang zum U-Bahn Gleis leitete, die Treppe, die direkt auf den Bahnsteig hinab führte und eine Fläche, auf die man beim Herabsteigen der Treppe blickt. Videobilder wurden auf diese Fläche projiziert: Die Projektion bestand aus dem Videobild aus der anderen Stadt und dem vor Ort aufgenommenen Bild, die nebeneinander, visuell verfremdet und zeitlich verzögert, zu sehen waren. Georg Klein steckte auch den Raum, der zu dieser Projektion führte, akustisch ab, durch zwölf im Raum verteilte Lautsprecher, die Textloops abstrahlten. Die Passanten selbst setzten dabei die Klänge in Gang.

6 Max Neuhaus, »inscriptions«, *sound works volume I*, Cantz Verlag, Ostfildern 1994, S. 98.

Verwandlung

»Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen anders gearteten Raum verwandelt wird.«⁴ Verwandlung (oder Transformation) ist ein Begriff der Ethnologie und erfasst dort die Veränderung, die die Teilnehmer an Übergangsritualen erfahren. In der Theaterwissenschaft steht er »für sämtliche Verwandlungen, die sowohl Schauspieler, Performer als auch Rezipienten in Aufführungen durchlaufen.«⁵ Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verhältnis von Klanginstallation und Bühne bezieht sich der Begriff der Verwandlung sowohl auf die Tätigkeit des Verwandels eines Alltagsraumes, einer alltäglichen Umgebung in einen Kunst- oder auch Klangraum, als auch auf das Verwandelt-Werden des Rezipienten.

4 Max Herrmann, *Das theatrale Raumerlebnis* (1931), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2006, S. 501.

5 Robert Sollich, *Transformation*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 370.

Denn in der Klanginstallation ist die Transformation des Raumes stets auf den Wahrnehmenden bezogen, auf die Besucher, die sich darin aufhalten, die ihn durchqueren und in deren Wahrnehmung er sich manifestiert. Ziel dieses Transformationsprozesses ist also dem Wahrnehmenden einen Raum erscheinen zu lassen, der aus dem vorhandenen Raum hervorgegangen ist, sich aber von diesem unterscheidet, diesen überlagert und durch diese Interferenz die Betrachtung und Wahrnehmung auf den Ausgangsort zurückwirft.

Was muss geschehen, damit der Besucher den Eindruck gewinnen kann, er bewege sich in einer Klanginstallation wie auf einer Bühne? Oder anders formuliert: Was ermöglicht es, den klangkünstlerisch überformten Raum auch als Bühne zu sehen und zu beschreiben? Wie wird für den Hörer erfahrbar, dass er sich in einem anderen Raum befindet als die zuvor von ihm durchschrittene oder benutzte Alltagsumgebung. Max Neuhaus schreibt davon, wie wichtig es für ihn sei, nicht nur seine Imagination eines Klangraumes zu realisieren, sondern auch einen Eingang in oder Zugang zu seinen Arbeiten anzulegen. Er gestaltet das durch Klänge, die zunächst in ihrem Kontext fast glaubwürdig erscheinen, wenn man die Installation betritt. An dem Punkt aber, wo der Besucher realisiert, dass der Klang nicht unbedingt in die Umgebung passt, dass es eine Interferenz zwischen dem Klang und dem Kontext gibt, dann erst betritt er wirklich das Werk. »I call it entrance, because if you do not go through this refocusing you do not get through to the work.«⁶

In dem Prozess der Verwandlung ist die kompositorische Tätigkeit des Klangkünstlers angesprochen. Hierbei entwickelt jeder Klangkünstler sein eigenes Vokabular. Für die Entstehung einer ästhetischen Situation ist entscheidend, wie dieses Klangmaterial in Form gebracht wird. Die Form richtet sich ebenfalls am Ort aus, an der Raum-Form der architektonischen oder landschaftlichen Situation und am Hörer. Die Lautsprecher dienen dabei nicht nur zur Abstrahlung von Klang oder zur Markierung des Raums. Mit ihnen werden die Klangräume geschaffen, Räume mit Klang ausgekleidet oder punktuell akzentuiert. Klangkünstlerische Strategien der Verwandlung können im Spiel mit Kontrasten und Verschmelzung von akustischer Umgebung und induzierten Klängen bestehen. Mit Klang kann ein Raum homogen eingefärbt oder gestimmt werden. Klänge können sich wie Akteure oder Objekte in einem Raum bewegen, auftauchen und vergehen. Klangliche Verdichtung und Streuung kann den Raum akzentuieren, ihm zusätzliche Konturen verleihen, seine Flächen

mit beweglichen Reliefs auskleiden. Visuelle Markierungen wie Bildprojektionen und andere Objekte können über das Auge die Wahrnehmung auf die Bewegungen der Klänge lenken und damit die Wahrnehmung eines Raumeindrucks durch Bewegung verstärken.

Die klangräumliche Komposition bringt etwas für den Betrachter hervor, was dort so auf den ersten Blick nicht vorhanden ist, sie bringt Qualitäten des Raumes selbst, aber darüber hinaus noch etwas anderes zur Erscheinung. »In these works I am not trying to build a sound image for its listeners to hear; I am building a sound to bring this imaginary place of mine into being.«⁷

In Szene setzen

Jens Uwe Dyfforth und Roswitha van den Driesch kreieren in den oben angesprochenen Installationen über die Klickgeräusche der Piezolautsprecher, die in verschiedenen Rhythmen zeitversetzt ablaufen, ein Netz aus rhythmischen Mustern, das sich über den so markierten Wegen und Alleen aufbaut, sich von den Umgebungsklängen sowohl abgrenzt als auch sich mit ihnen verbindet. Der Hörer befindet sich dabei mitten im Netzwerk dieser sich wie Echos hin- und her werfenden Klänge. Durch seine Anwesenheit konstituiert sich dieser Klangraum eigentlich erst.

Georg Klein hat in *TRASA* erst einmal eine Grundstimmung implantiert, die den Hörer, ohne dass er sie bewusst wahrnehmen muss, spüren lässt, dass sich etwas eher Atmosphärisches geändert hat. Weiter hat er eine bestimmte räumliche Strecke definiert, auf der zwei »begehbare« Texte hörbar werden. Tritt ein Passant in einen bestimmten Bereich, so löst er die dem Ort zugeordneten Texte und Klänge aus. So, wie seine Texttopografie interaktiv auf die Besucher reagierte, verhielt es sich auch mit der oben beschriebenen Videoprojektion. In den Videobildern setzt Klein bewusst das Element des Spiegels ein, die er an die Wände in diesen Durchgangsräumen in Berlin und Warschau projiziert und die in Echtzeit den Berlinern die Warschauer zeigten und umgekehrt. Für flüchtige Momente erschienen die Menschen an diesem Ort wie auf einer Bühne, die sie selbst generieren. Sie sind es, die durch das Durchqueren des Ortes einen akustisch durch Text markierten Raum initiieren und sie sind es auch, die den Betrachtern in Berlin und Warschau als die handelnden Personen erscheinen.

In *Flag* sieht Hans Peter Kuhn in der Landschaft bereits einen vorhandenen bühnenähnlichen Raum, den er nur mehr zum Vorschein bringt. Und zwar ohne jegliche zusätzliche

Klanggestaltung. Sein Akteur ist der Wind, der je nach Wetterlage die Flaggen dreht und wendet und somit permanent unterschiedliche rhythmische Muster erzeugt. Es ist einem Besucher nicht möglich, sich außerhalb der Installation zu bewegen und eine Gesamtsicht zu gewinnen. Nur ein Standpunkt vom Meer, von einem Schiff aus ließe das zu. Der Besucher blickt oder bewegt sich von einem Ausschnitt des Raumes zum nächsten. Seine Bewegungen sind ebenso wenig plan- und steuerbar wie die der Flaggen, werden zum Bestandteil des abstrakten Farb-Lichtspiels in dem einem Amphitheater gleichenden Naturgelände.

Die Klanginstallation, und das wird bereits anhand dieser drei Beispiele deutlich, ist eine Kunstform, die aus der Abkehr von der eingangs kurz skizzierten traditionellen, aber immer noch gültigen Dichotomie zwischen Zuschauer und Akteur entstanden ist. Gerade daraus hat sie ihren Sinn und ihre künstlerischen Impulse bezogen, ob man das vom Standpunkt der Musik oder von dem des Theaters aus betrachtet. Klangkünstler wenden sich bestimmten Orten zu und gestalten dort eine Auseinandersetzung mit diesem Ort, anstatt in einem quasi neutralen Raum eine Aufführungssituation und damit eine Wahrnehmungssituation zu kreieren. Es ist fast so, als ob der Rahmen des Proszeniums eine Kippbewegung in die Horizontale vollzogen und dabei Zuschauer und Akteure in einem Raum zusammengefasst hätte.

Künstler, die traditionellerweise als allein Verantwortliche für den Sinnvollzug des Werks gerade stehen oder als diejenigen, durch deren Aktion sich der schöpferische Prozess erst vollzieht, haben bei Klanginstallationen eher eine Position im Hintergrund eingenommen. KlangkünstlerInnen überantworten diese Aufgabe dem Ort, der auf neue Weise in Erscheinung tritt, und dem Kontext des Hörens. Zuvor aber schaffen sie die Bedingungen dafür, dass an einem bestimmten Ort eine neue, spezifische Wahrnehmungssituation und damit eine neue Qualität von Bühne entsteht. Seine Tätigkeit gleicht so mehr einem Regisseur oder Szenografen, der eine spezifische Umgebung verwandelt und den Hörer, in wörtlichem Sinn, in Szene setzt. In dieser Dialektik von vorgefundenem Ort und komponierter, akustisch-visueller Installation schaffen Klanginstallationen einen Raum, der – herausgehoben aus dem Alltag, aber grenzenlos mit diesem verbunden – erst durch die Hörer zur betretbaren Bühne wird. Eine Bühne, die fix, aber zugleich auch liquid sein kann. ■

7 Ebd., S. 97.