

Sabine Breitsameter

Vom Hören des Alltags

Verluste – Segmentierung – Klanginstallationen*

* Dieser Beitrag ist die gekürzte und leicht veränderte Fassung eines Referats, das die Autorin während des 2. Internationalen KLANGZEIT-Symposiums gehalten hat, das vom 29.9.-4.10.92 in Wuppertal im Rahmen der 2. Aktion *Zeitklang/ Klangzeit in Landschaft und Architektur* (8.7. – 4.10.92) stattfand. ↑

Unsere Gesellschaft traut ihren Ohren nicht

In unserer Kultur sind Hörerfahrungen zuallererst Seherfahrungen. Denn wir leben in einer visuell dominierten Zivilisation. Eine ihrer Grundannahmen ist, daß es der Gesichtssinn, das Sehen also, sei, der darüber entscheidet, ob wir uns in der Welt zurechtfinden oder nicht. Das Sehen gilt als authentischste aller Wahrnehmungen. Unsere Gesellschaft traut ihren Ohren nicht. Sie glaubt vor allem das, was sie sieht. Vor Gericht beispielsweise ist der Ohrenzeuge in der Regel weniger glaubhaft als der Augenzeuge. Und fremde Länder oder Städte versuchen wir uns üblicherweise auf Grund ihrer Sehenswürdigkeiten anzueignen: wir gehen auf Sightseeing Tour. Dagegen ist nichts einzuwenden. Aber wie selbstverständlich blendet diese Art, auf die Welt zuzugehen, aus, daß wir auch über das Gehör die Realitäten, Besonderheiten und Reize des Alltags und der Umgebung erfassen können.

Hörerfahrungen sind zunächst Seherfahrungen

In unserer hochtechnisierten Konsumgesellschaft machen wir kaum Hörerfahrungen. Natürlich gibt es jede Menge Schallereignisse. Differenzierte und vielfältige Hörerfahrungen aber lassen diese kaum zu. Statt dessen wird der Gesichtssinn bombardiert. Zu unseren grundlegenden sinnlichen Erfahrungen des Alltags gehört die Schrift, das Fernsehen, gehören die vielen, vielen Plakatwände, eigentlich alle Gegenstände, die uns umgeben: Wir leben in einer visuell durch und durch designten Welt, in der sich kaum noch Dinge finden, deren Erscheinungsbild sich selbst überlassen wurde. – Eine Welt der fertigen Bilder, der fertigen Gestalten, die, vor allem in der allgegenwärtigen Werbung, daraufhin konzipiert wurden, schnell erfaßt zu werden. Der Wettbewerb ist groß, die Strategien werden immer perfekter und das Sehen wird immer schneller. Eigentlich ist das Hören unser Thema. Aber: Wer über Hörerfahrungen sprechen will, muß über Seherfahrungen sprechen, denn in unserer visuell dominierten Gesellschaft prägt die Art, wie gesehen wird, die Möglichkeiten des Hörens.

Im Gegensatz zur sichtbaren Welt, so fällt auf, ist die absichtsvolle Gestaltung des Akustischen bei uns über armselige Ansätze nicht hinausgekommen: Diese beschränken sich im wesentlichen auf Versuche von Umweltschützern und Stadtplanern, das Schlimmste zu verhüten: das Überhandnehmen des Lärms. Wie man aber von Grund auf die unmittelbare Umwelt angenehm akustisch gestalten könnte und gleichzeitig so, daß unser Gehör nicht verkümmert – diese Problemstellung harret noch immer ihrer Umsetzung. – Warum? Vielleicht deshalb, weil das Gehör eine solch uneindeutige Wahrnehmungsweise hat.

Bewußt hinhören ist unbequem: denn es ist nicht vom gewohnten frappierenden Reiz des Visuellen. Man muß sich drauf einlassen, muß sich einhören. Bewußt auf das akustische Erscheinungsbild unserer Welt zu lauschen, ist von zweifelhafter Effektivität: es irritiert, weil es nicht von festumrissener Gestalt, von definierter Ikonographie oder von bildlich oder begrifflich faßbarer Botschaft ist. Vor allem aber ist Hören, bewußtes Hören, teuer: es kostet uns unser Wertvollstes, nämlich Zeit. Vielleicht sind das die Gründe, weshalb unsere hochtechnisierte Konsumgesellschaft uns zwar viele Angebote fürs Auge macht, aber kaum interessant Hörbares hervorbringt.

Alltägliche Hörerfahrungen

Welche Hörerfahrungen machen wir in unserem mitteleuropäischen Alltag? – Unsere Zivilisation, so haben wir festgestellt, ist keine, die gezielt Schallereignisse gestaltet. Aber sie ist auch keine, die Schall gezielt vermeidet. Sie ist akustischen Ereignissen gegenüber indifferent. Eigentlich sind sie kein Thema. Die Schallereignisse, die uns umgeben, entstehen zumeist zufällig, ungewollt, als Reibungsverluste einer bestimmten Funktion: Kühlschränke

sollen eigentlich kühlen, Bagger eigentlich das Erdreich bewegen und Flugzeuge die Menschen möglichst schnell über weite Entfernungen transportieren. Aber all diese Gegenstände machen halt auch Geräusche: Schall, den keiner beabsichtigt hat, aber den man in Kauf nehmen muß, will man nicht die Grundfunktionen unserer Industrie- und Konsumgesellschaft zur Disposition stellen.

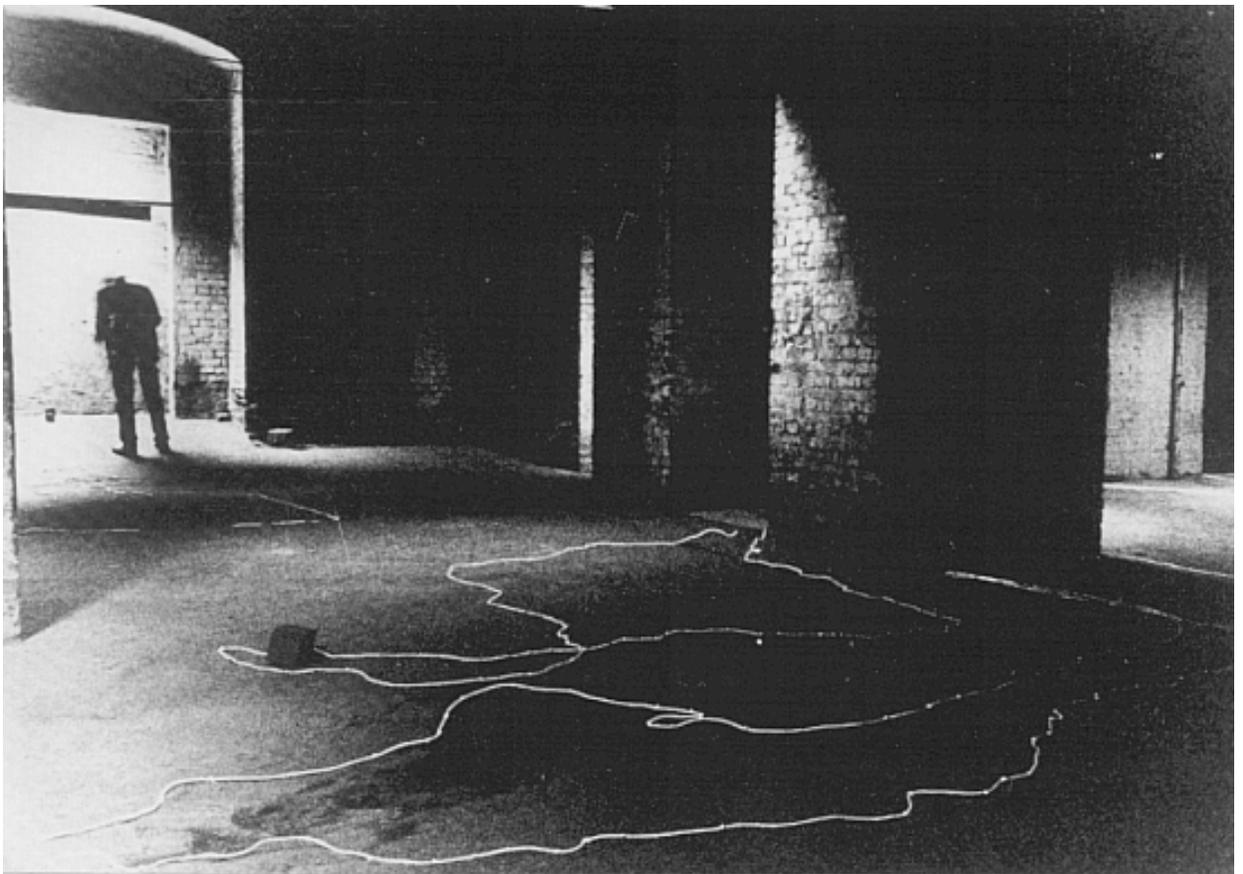
Schall ist eine Art alltägliches Abfallprodukt, wird dementsprechend abwertend häufig als »Lärm« klassifiziert. Und Hören gewinnt deshalb nur selten besondere Wichtigkeit. Die akustischen Eindrücke unseres Alltags sind in der Regel amorph, zufällig, diffus. Nur wenige signalisieren etwas, dienen der Kommunikation oder tragen Bedeutung. Sie gehen uns nichts an, und wir haben nicht um sie gebeten. Entsprechend haben wir unbewußte psychoakustische Mechanismen des Selektierens und Weghörens entwickelt.

Das Ohr als Organ der Erkenntnis

Eine lärmende Welt nötigt dazu, die Abstumpfung des Gehörs als Überlebensprinzip zu begreifen. Abstumpfung, die zwangsläufig auch gegenüber dem erfolgt, was wichtig, reizvoll und hörenswürdig ist.

Es gibt Kulturen, in denen wäre Weghören tödlich. Im Dschungel oder in der Savanne beispielsweise können schon kleinste akustische Veränderungen wissenswerte Ereignisse wie etwa einen Wetterumschwung ankündigen, oder Gefahren, wie etwa die Annäherung eines Raubtiers. Ein geschärftes Gehör ist dort Grundvoraussetzung für Leben und Überleben. »Es ist das Ohr, das durch die Dunkelheit dringt, und nicht das Auge.« – so lautet ein Sprichwort der ostafrikanischen Massai. Es betont die Überlegenheit des Gehörs gegenüber dem Gesichtssinn, nicht nur in der realen, natürlichen Dunkelheit, sondern als Organ der Erkenntnis und Wahrheitsfindung überhaupt. Wo wir uns, in unserer verschriftlichten und verbildlichten Kultur, darauf berufen, etwas »schwarz auf weiß« zu haben, heißt es bei den Massai (und einer Vielzahl traditioneller Völker): »Ich habe es mit eigenen Ohren gehört.«

Wie läßt sich dieser Glaube an die Zuverlässigkeit des Gehörs erklären? – Vielleicht führt uns folgender Aphorismus des Philosophen Lorenz Oken auf die Spur, eines Zeitgenossen Pestalozzis. Er schrieb: »Das Auge führt den Menschen in die Welt, das Ohr die Welt in den Menschen.« Dem Auge kommt nach den Worten Okens eine äußerst aktive Rolle zu: Es setzt uns in Bewegung, greift ein in unsere Realität: ordnet, und indem es sich einem bestimmten Gegenstand zuwendet, verschwindet gleichzeitig ein anderer aus dem Gesichtskreis. So bestimmt das Auge seinen Realitätsentwurf und formt selektiv seine eigene Wahrnehmung. Die Tatsache, daß der Mensch etwas sehend erfaßt, impliziert stets, daß er etwas anderes nicht sieht. Beim Hören verhält es sich da anders: Der Hörer kann auch das, was hinter seinem Rücken vorgeht, wahrnehmen. Außerdem vermag er auch räumlich getrennte Geschehnisse gleichzeitig zu hören, wenn diese nicht zu weit voneinander entfernt liegen.



Christina Kubisch: Klanginstallation *Kraterzonen*, Foto G. Oteri

Als Hörender ist der Mensch dem akustischen Geschehen ausgeliefert und kann seine Sinneseindrücke nur minimal und ganz bedingt formen: Er ist rezeptiv, kann in weitaus geringerem Maße auf die Eindrücke zugehen, als dies beim Sehen der Fall ist, denn alles Hörbare spielt sich primär in der Zeit ab: Schall erreicht den Hörer nur dann wirklich, wenn er bereit und willens ist, einem längeren akustischen Prozeß zu lauschen. Ein Sehender, zumal konditioniert von der Glätte und Faßlichkeit heutiger visueller Erscheinungen, mag allzu leicht der Illusion erliegen, ein Blick genüge, um eine visuelle Gegebenheit zu erfassen. Wer sich hingegen hörend einem Menschen oder einem Gegenstand annähert, ist zwangsläufig in einen Prozeß involviert, der ihm die Möglichkeit gibt, dem Schein des vermeintlich Offensichtlichen, der momenthaften Erkenntnis, die Erfahrung im Zeitkontinuum entgegenzustellen. Eine Erfahrung, die der Wahrnehmung – aufgrund ihrer Dauer – weitaus größere Chancen gibt, Brüche, Widersprüche, Zwischentöne, Variationen herauszuhören.

Hören unterwirft uns stets einem Prozeß, läßt uns Erfahrungen in der Zeit machen: die Erfahrung von Entwicklung, Wandlung, Dynamik und Ambivalenz.

Welthören ist Raumhören

Der Entwurf dessen, was wir Realität nennen, ist – das habe ich eingangs schon einmal erwähnt – überwiegend von unseren visuellen Wahrnehmungen geprägt. Allein schon deshalb sind demjenigen, der das Auge gegen das Ohr eintauscht und sich über das Akustische mit seiner Welt in Beziehung setzt, allein schon deshalb sind demjenigen besondere ästhetische Erfahrungen möglich. Erfahrungen, die über unsere alltäglichen Wahrnehmungsgewohnheiten hinausgehen. Erfahrungen, die uns eine Welt jenseits der Bilder erschließen.

Nur selten artikulieren sich Schallereignisse im »programm-musikalischen« Sinne. Das Akustische ist zuallererst eine Welt der Abstraktion. Deshalb ist es für viele Menschen auch so irritierend, sich über das Ohr mit ihrer Welt in Beziehung zu setzen: Weil sie das, was sie hören, meist nicht mit ihrem verbildlichten Wirklichkeitsbegriff identifizieren können: Sie hören und wollen eigentlich sehen, und es stellen sich keine fertigen Bilder ein.

Abseits üblicher Wahrnehmungskategorien und alltäglicher Zweckrationalität kann das Akustische ein überraschendes Wesen der Erscheinungen in unserer Welt enthüllen: Daß etwas nicht so klingt wie es aussieht; daß es Dinge, Prozesse und Personen gibt, die unerwartete Klänge und Geräusche von sich geben.

Das bewußte Hören führt uns Aspekte vor Ohren, die wir häufig genug ignorieren: Räumlichkeit, Materialität,

Bewegungsabläufe. Jedes Material hat seinen spezifischen Klang. Holz klingt anders als Glas oder Leder. Blech anders als Stein oder Papier. Und je nachdem, wie dieses Material zum Schwingen gebracht wird – durch klopfen, streichen, zusammenstoßen, reiben oder zupfen – je nachdem entstehen unterschiedliche Schallereignisse. Das bedeutet: Alles, was tönt, läßt Rückschlüsse auf sein Material zu und darauf, wie damit umgegangen wurde.

Eng damit verbunden ist der Aspekt der Räumlichkeit: Jeder Raum, jeder Körper jedes dreidimensionale Gebilde hat – wenn Schallereignisse in ihm ablaufen bzw. er in Bewegung, in Schwingung gerät – seinen eigenen Klang. Eimer, Öltanks, Schwimmhallen, Seile, Blechbüchsen, Radiergummis, Flaschen schwingen in unterschiedlicher Weise. In einer Stadt aus Beton, Stahl und Glas klingen Schritte und Stimmen anders als in einer Stadt, deren Häuser und Straßen aus Lehm gebaut sind. Jegliches dreidimensionale Gebilde ist ein akustisches Instrument.

Alle sichtbaren Erscheinungen teilen sich auch über das Ohr mit. Sich die Welt hörend anzueignen, bedeutet immer dreidimensionales Hören, bedeutet, das Ohr für Nähe, Ferne: Positionen im Raum, Gestalten, Materialien, Bewegungsvorgänge zu schärfen.

Jeder Körper, jeder Ort, jede Umgebung hatte ursprünglich seine akustische Identität. Doch ebenso wie gesunde Luft, reines Wasser und intakte Natur gehört die akustische Identität von Körpern, Orten und Räumen zu den ökologischen Ressourcen, die knapp zu werden drohen. Mit zunehmender Technisierung wurden typische akustische Erscheinungsbilder unserer Umwelt, vor allem in den Städten, durch das allgegenwärtige Geräusch der Motoren nivelliert. Kaum noch ein Park, in dem der Gesang der Vögel und das Rauschen der Bäume nicht vom Verkehr übertönt wird, kaum noch ein Platz, in dem nicht das Treiben der Menschen und das architektonische Arrangement des Ortes akustisch faßbar werden, sondern das Geräusch der Autos die feinen räumlichen Höreindrücke überrollt. Kaum noch etwas in unserem Alltag, das wir uns akustisch aneignen können, da die meisten visuellen Erscheinungen in ihrer akustischen Identität entstellt und gleichgemacht wurden. Pointiert formuliert: Der Zugang zu unserer Realität ist uns nicht vollständig möglich, da das Gehör in seinem Wahrnehmungsvermögen behindert wird.

Die Segmentierung der Wahrnehmung

Während unser durch und durch visuell designter Alltag stets bemüht ist, dem Auge Sehenswürdigkeiten zu liefern, bietet er unserem Gehör kaum gestaltete Möglichkeiten an, Hörerfahrungen zu machen. Das Gehör ist ein Sinn, der aus dem alltäglichen Lebenszusammenhang ausgegrenzt wurde. Das Hören ist vom Sehen geschieden worden und nunmehr einem Bereich zugeordnet, der außerhalb des Alltags siedelt: dem Kunstbereich, genauer gesagt: der Musik.

Die Musik (gemeint ist hier die Kunstmusik samt aller »Grauzonen« zur U-Musik und zur Volksmusik) ist derzeit wohl der einzige Bereich, in dem akustische Vorgänge bewußt geformt werden und gleichzeitig das Gehör bewußt ansprechen wollen.

Das Hören wurde an die Musik delegiert, in die Musik verbannt.

Unsere Wahrnehmung ist also in hohem Maße segmentiert: Hören hat sich vom Sehen abgegrenzt, Kunst vom Alltag und Musik von Bildender Kunst.

Segmentierung der Sinnlichkeit und Abgrenzung von Kunst und Alltag entsprechen – genetisch – zunächst keiner Realität, sondern sind quasi Hilfsgrößen, um ästhetische Vorgänge dem Intellekt zugänglich zu machen, auch vielleicht, um Kunst verwaltbar zu machen, aber: inzwischen haben sich Segmentierung und Abgrenzung tief in das Bewußtsein der Menschen eingegraben und sind zum allseits akzeptierten Fakt geworden. Aus einer Hilfskonstruktion zwecks besserer intellektueller Handhabbarkeit der Eindrücke wurde eine Denk- und Wahrnehmungsgewohnheit.

Spartengrenzen und Segmentierung der Sinnlichkeit erschweren, daß der Rezipient ästhetische Wesenheiten entdeckt, die jenseits dieser Grenzen angesiedelt sind oder gar im Überschreiten der Grenzen selbst liegen.

Klangzeit/Klangraum: Charakteristika der Kunstformen

Klanginstallationen, Klangskulpturen, akustische Environments repräsentieren eine Kunstrichtung, die

Gegenentwürfe liefert zur Segmentierung der Wahrnehmung.

Gegenentwürfe, die davon bestimmt sind, ein akustisches Ereignis in Beziehung zu setzen zu bestimmten visuellen Gegebenheiten: zu einem bestimmten Raum, einer bestimmten Umgebung oder einem bestimmten Körper. Wird eine Musikdarbietung gestalterisch in den öffentlichen Raum verwoben bedeutet das beispielsweise, sie in Straßen, Parks, öffentliche Verkehrsmittel zu integrieren, sie auf konkrete Orte hin zu konzipieren und zu gestalten, Orte, die jederman jederzeit zugänglich, Bestandteil unseres Alltags sind. Das bedeutet restlose Veröffentlichung von Kunst; einen Versuch, die vielleicht letzte Barriere zwischen Musik und Öffentlichkeit abzubauen, nämlich den Reservat-Charakter von Konzertsälen und Opernhäusern; es bedeutet: eine wortwörtlich zu verstehende Zugänglichkeit der Komposition. Das impliziert das Bestreben oder den Anspruch des Künstlers, bewußte akustische Gestaltung bzw. bewußte akustische Wahrnehmung für einen bestimmten Zeitraum zum Bestandteil des Alltags zu machen. Die akustische Gestaltung des vorhandenen Raumes aber löst aus, daß dieser Ort auf neue Weise sinnlich realisiert wird, nämlich abseits seiner gewohnten Funktionalität, und dennoch beeinflußt er in seiner Alltäglichkeit die Rezeption der Komposition. Installationen im öffentlichen Raum lassen die Einflüsse des Alltags an die Komposition heran und in die Komposition hinein.

Es gab Künstler, die haben Räumen oder Gegenständen neue Klänge gegeben, für das *Klangzeit/Zeitklang*-Festival in Wuppertal z. B. Albert Mayr in seiner *Dies Harmonica*, Hubertus Kirchgäßner in seinem *Licht Klang Raum* oder Johannes Wallmann mit seinem *Klangsegel*. – Allgemein läßt sich sagen, daß Töne, Geräusche, Klänge von dem Raum, in dem sie erklingen, in ihrem klanglichen Erscheinungsbild geformt werden, und zwar insofern, daß Räume auf jeweils spezifische Weise den Schall reflektieren, dadurch die Dauer der einzelnen Töne bestimmen, jeweils spezifisch die Obertöne herausfiltern, die Klangfarbe beeinflussen und zusammen mit dem Grundrauschen sowie den Eigengeräuschen des Raumes ein ganz und gar raumspezifisches akustisches Ereignis schaffen.

Es gab Künstler, die haben Körper, Räume oder Gegenstände so behandelt, daß sie Klänge von sich geben, Klänge preisgeben: Das kann man auf verschiedene Weise machen: Johannes Schmidt-Sistermanns Konzeption für seine Aktion *Klangort*, sieht vor, einen Platz unter anderem dadurch zum Klingen zu bringen, indem die Türen und Fenster der umliegenden Häuser geöffnet wurden und das, was sich akustisch ansonsten im verborgenen abgespielt hätte, auf die Straße drang. – Es gibt Künstler, die holen aus Materialien, Körpern Klänge heraus, indem sie diese irgendwie in Schwingung bringen, in Bewegung setzen: sei es durch streichen, reiben, werfen etc. Das sind meist ziemlich überraschende Klänge.

Die dritte Möglichkeit, Klang auf Raum zu beziehen, ist, Klang, Geräusch in seinem raumbildenden Aspekt zu verwenden. Denn jedes akustische Ereignis nimmt Raum ein und baut um sich herum einen Raum auf. So entstehen imaginäre, momenthafte Skulpturen, die sich immateriell, akustisch manifestieren und dennoch von Raum und Materialität künden.

Paul Panhuysen hat in seiner Installation *Gespannte Saiten* alle drei Aspekte dreidimensionaler akustischer Gestaltung realisiert: Er hat aus seinen Saiten Klänge und Geräusche zutage gefördert, indem er sie gestrichen, geradezu gestreichelt hat. Diese Klänge wiederum schufen dem Areal im Park, in dem die Saiten gespannt waren, eine neues Klangfeld, das sich mit den natürlichen Klängen vermischte. Die Klänge selbst bauten in diesen Park ihre eigenen Räume auf, und es war für mich höchst erstaunlich wahrzunehmen, welche weite, kuppelförmige Räume diese feinen Saiten schaffen konnten, selbst wenn sie nur leise klangen (dann war die Kuppel allerdings etwas niedriger).

Das charakteristische gestalterische Element dieser Darbietungen ist Dreidimensionalität. Dreidimensionalität, die sich nicht nur visuell, sondern vor allem akustisch umsetzen soll, und die Projekte der Klangzeit boten sinnliche Erfahrungsmöglichkeiten von Material, Raum, Zeit: Bewegungsabläufen.

Das akustische Geschehen ist bei diesen Darbietungen untrennbar mit dem Raum, dem Ort, dem Körper für den es komponiert wurde, verbunden. Die Komposition hat ihren Ort, ist nicht an einen anderen Ort verpflanzbar, nicht in einer anderen Umgebung wiederholbar.

Akustische und visuelle Ebene bedingen und beeinflussen sich in ihrer Wahrnehmung gegenseitig und zeitigen so ein spezielles, synästhetisches Erlebnis. Das Verhältnis beider Ebenen ist bei jeder dieser Darbietungen, die wir im Rahmen der Klangzeit gesehen haben, ausbalanciert. Verändert man nun eine Komponente, ändert sich das Zusammenwirken von Hörbarem und Sichtbarem, und das ändert wiederum das synästhetische Erlebnis. Diese

spezifische Erlebnismöglichkeit ist die eigentliche Aussage dieser Kunst. Da etwas verändert wurde, ist das sinnliche Erlebnisfeld nun nicht mehr das vom Künstler intendierte. Dazuhin erhebt sich die Frage, ob der an einen anderen Ort verpflanzte Soundtrack der neuen Umgebung wirklich angemessen ist: vielleicht ist der Klang zu groß für diesen anderen Raum oder zu klein; vielleicht transportiert sich über die Klangfarbe eine Material- und Körperwahrnehmung, die mit dem neuen Raum nicht in Relation treten kann, vielleicht, weil Raum und Musik jeweils anhand unterschiedlicher Parameter wahrgenommen werden wollen bzw. müssen – das nur eine Andeutung von Gründen, weshalb die akustische Ebene nicht beliebig woanders hin verpflanzbar ist.

Diese Klanginstallationen, akustischen Environments (wie man sie auch immer bezeichnen mag) geben Körpern, Orten und Räumen das, was unserer alltäglichen Sinnlichkeit fast schon vollständig abhanden gekommen ist: akustische Identität. Ich habe schon ausgeführt, daß der nivellierende Lärmpegel vor allem in den Städten zu einem Verlust akustischer Identität geführt hat und damit zu einem Verlust von Lebensqualität, von Lebbarkeit in diesen Räumen, an diesen Orten. Solche Umgebungen nun akustisch zu gestalten, bedeutet auch, sie versuchen zurückzugewinnen, sie unserer Sinnlichkeit wieder zugänglich zu machen, ihren Charakter der Nur-Funktionalität aufzubrechen.

Dreidimensionalität ist also das wichtigste Kennzeichen dieser Kunstformen, die vom Ohr geleitet synästhetische Wahrnehmung von Räumlichkeit, von Umgebung.

Die meisten dieser Darbietungen spielten sich im öffentlichen Raum ab, (etwa auf dem Laurentiusplatz, etwa an und auf der Wupper oder in den Barmer Parkanlagen). Das impliziert, daß sie in aller Regel nicht nur von den Menschen wahrgenommen werden wollen, die gezielt zum Ereignis kommen, sondern auch von Passanten: von Menschen, die zufällig vorbeikommen. Während wir von den meisten Musikaufführungen gewohnt sind, daß sie einen festen Aufbau haben, mit Anfang und Ende, dazwischen Entwicklung und Höhepunkt, haben wir es bei den Darbietungen, die wir in Wuppertal hören konnten, mit kreisförmigen Stücken zu tun. Das bedeutet: Die Kompositionen sind permanente Stücke. Sie sind ständig zu hören wie beispielsweise das Zwitschern der Vögel im Wald oder das Fahrgeräusch der Autos auf der Autobahn. Der Rezipient kann dementsprechend über Anfang, Ende und Dauer seines Hörens selbst entscheiden. Dies ist möglich, weil er keiner linearen Entwicklung folgen muß, um sich das Stück aneignen zu können.

In dieser Kreisförmigkeit und Permanenz der Stücke wird ein Zeitbegriff reflektiert, der sich von unserer abendländischen, linear-evolutionären Zeitkonzeption distanziert, sich einer Auffassung von Zeit nähert, die etwa der hinduistischen mythologischen Metapher von Zeit als »Ewigem Rad« nahesteht; die Zeit, und damit verbunden alle Lebensvorgänge, als zyklisch wiederkehrend auffaßt. Eine solcher Zeitbegriff, wie er sich in derartigen Kompositionen vermittelt, rückt unser dauerhaftes In-der-Welt-sein in den Mittelpunkt. Er unterscheidet sich fundamental von einer Kunst, die höchstmögliche materielle und strukturelle Verdichtung zu realisieren sucht, (wie etwa Webern in seinen Bagatellen) und dadurch einen genau bemessenen Zeitraum zu ästhetischer Intensität steigert: »kreisförmige« Musik hingegen fragt nach der Sinnlichkeit der Dauer, nach den sinnlichen Möglichkeiten, die wir leben können, und weil wir sie in unser Leben integrieren wollen, in unsere eigene Zeit legen.

Sie mögen vielleicht gemerkt haben, daß ich mich, wenn es um die genaue Bezeichnung dieser Kunstformen ging, ein bißchen gewunden habe, mich umständlich ausgedrückt habe: In der Tat existiert, um diesen Schnittpunkt zwischen visueller und akustischer Kunst zu benennen, eine große Begriffsvielfalt, um nicht zu sagen: eine regelrechtes Dickicht der Begriffe: Man verwendet die Bezeichnungen Klanginstallation, Klangskulptur, Plastische Arbeit mit Klang, Sound Art, Akustik-Performance, Akustisches Environment. Gegen all diese Namen ist nichts einzuwenden. Ich jedoch möchte diese Kunstformen schlicht als »Musik« bezeichnen, nicht nur aus Gründen sprachlicher Vereinfachung, sondern weil dies durchaus auch sachlich gerechtfertigt ist.

Rezeptionsmodell

Die Kompositionen der Klangzeit stehen für eine zeitgenössische musikalische Richtung, die den Hörer weder mit einer geschlossenen ästhetisch-formalen Aussage konfrontiert, noch mit vorab gestiftetem formalen Sinn. Die Stücke folgen in den seltensten Fällen einem festen Aufbau mit Anfang, Entwicklung, Höhepunkt und Schluß. Das akustische Ergebnis, das Zusammenwirken von visueller und akustischer Ebene ist in der Regel nicht vorab definiert, entsteht zumeist erst in der Aufführungssituation selbst und kalkuliert dann Zufälle, unvorhersehbare Einwirkungen aus der Umgebung bewußt mit ein.

Der Rezipient kann zudem meist selbst über Beginn, Ende und Dauer seiner Wahrnehmung des Stückes

entscheiden, ebenso, ob er während des Hörens seinen Standpunkt beibehält oder sich bewegt.

Dieses Minimum formaler Vorgaben gibt dem Hörer einerseits große Freiheit, verlangt ihm aber andererseits unerhört viel ab. Die formale Offenheit des Stücks erfordert, daß der Hörer seinen eigenen Weg durch das Stück findet und seine eigenen Kriterien entwickelt, nach denen er sich das Stück aneignet. Dies verlangt in erster Linie die Bereitschaft, sich auf das, was zu sehen und zu hören ist, einzulassen. Weit mehr als bei Stücken konventionellen Musikbegriffs muß der Hörer bei diesen Klanginstallationen seine Ich-Grenze öffnen, Eindrücke hereinlassen, um sich überhaupt mit dem Wahrgenommenen in Beziehung setzen zu können. Denn diese Werke sperren sich oftmals bewußt gegen Deutungsmöglichkeiten, gehen nicht selten sogar an die Grenze der Wahrnehmungsmöglichkeiten, etwa, wenn fast unhörbare Klänge verwendet werden.

Sich in Beziehung setzen, so könnte vielleicht die Formel eines Rezeptionsmodells lauten. Abwehr, Angst, Abgrenzung sind häufig Reaktionen vor dem, was den Alltagserfahrungen entgegenläuft, was vermeintlich »keinen Sinn« macht, was querliegt zu unserem gewohnten Denken und Fühlen. Dies sind zunächst einmal nicht die Grenzen des Werkes, sondern die Grenzen des Rezipienten, die hier offenbar werden. Nun gibt es zwei Möglichkeiten: Diese eigenen Grenzen unhinterfragt hinzunehmen – oder aber zu versuchen, sie zu erweitern.

Sich in Beziehung setzen bedeutet zunächst einmal, zu reflektieren: Was macht diese Kunst mit mir? Denn jegliche Reaktion, ob Unverständnis, Faszination, Langeweile oder Unentschiedenheit: es passiert etwas mit uns.

In einem weiteren Schritt könnte der Hörer und Seher fragen: Welche Erfahrungen kann ich mit diesem Stück machen? Wie verändern sich diese im Verlauf des Stückes? Erweitert es mein Spektrum sinnlicher Möglichkeiten? Wenn ja, was bedeuten mir diese neuen Möglichkeiten? Welchen Einfluß könnten sie auf mein Erleben, auf mein Fühlen und Denken gewinnen? Lehne ich das Stück ab, weil ich es nicht verstehe oder weil es mein Erleben, Fühlen, Denken weder erweitert noch vertieft?

(Es bedeutet keinesfalls, das sei nochmals ausdrücklich erwähnt, das, was da zu hören und zu sehen ist, grundsätzlich zu bejahen.)

Besonders interessant ist bei diesen musikalischen Aktionen und Klanginstallationen das Spannungsfeld, das zwischen visueller und akustischer Wahrnehmung entsteht. Der Rezeptionsprozeß bewegt sich dabei zwischen zwei Polen: Unter dem Eindruck der Musik beginnt der Rezipient, sich das visuelle Objekt, den Raum, die Umgebung neu zu erschaffen. Durch die Musik herausgelöst aus alltäglichen, zweckrationalen Wahrnehmungszusammenhängen und -erwartungen erhalten diese ein Eigenleben, einen neuen Charakter, hervorgerufen durch die unerwartete Art und Weise, mit der sie sich akustisch bemerkbar machen. – Umgekehrt konzentrieren Objekt, Raum, Umgebung das Hören, treten mit ihrer Form, ihrer Kontur dem Fluß der Musik gegenüber und können so zum Ausgangspunkt eines strukturierten Hörens werden: eines Strukturierens, das seine Parameter aus der Beschaffenheit der visuellen Ebene beziehen kann. Ein dynamischer Wahrnehmungsprozeß zwischen Gehör und Gesichtssinn. Ob nun schließlich das Gehör oder der Gesichtssinn Priorität erlangt, liegt wohl im wesentlichen am Rezipienten, seiner Wahrnehmungsstruktur und seiner Bereitschaft, seine sinnlichen Möglichkeiten durchzuspielen.

Es sollen nicht die akustischen Aktionen vom Hörer und Seher auf Struktur und Sinngehalt befragt werden, vielmehr sollen die Stücke dem Rezipienten als Anlaß dienen, sich selbst zu befragen.

Dabei ist es zunächst nicht entscheidend, zu einer abgeschlossenen wertenden Aussage zu gelangen oder zu einer Klarheit bezüglich seiner eigenen sinnlichen Wahrnehmung. Die Kunstformen, die wir hier während der »Klangzeit« hören und sehen können, lassen Erfahrungen zu, die sich nicht auf momenthaft Faßbares und Abgezirkeltes fixieren, sondern die Welt der sinnlichen Erscheinungen immer wieder aufs neue entwirft und verwirft und uns somit unser prozeßhaftes In-der-Welt-Sein ins Bewußtsein rückt. Kunstformen, die dem Drang unserer Zivilisation zum Begriff, zum Bild, zum Definitiven entgegenarbeiten und dem nachspüren, was im Fluß ist und was am Rande oder außerhalb unserer Wahrnehmungshierarchien besteht.