

Annette Siffrin

## Schnittstelle Zeit

Norbert Walter Peters: Grenzbereich zwischen Musik und Bildender Kunst

Die Unvereinbarkeit der Gegensätze wurde in der Vergangenheit als Argument bemüht, um auf die Unmöglichkeit einer wechselseitigen Durchdringung der beiden Sparten Bildende Kunst und Musik hinzuweisen. Und das Argument hatte ja auch lange genug seine Gültigkeit, denn die Gegensätze blieben evident: auf der einen Seite die Bildende Kunst mit ihren Ausdrucksformen Malerei und Plastik, von denen insbesondere letztere die Materialisierung eines Begriffs von Ewigkeit für sich beanspruchte, während dem auf der anderen Seite die Musik mit der Flüchtigkeit des Klangerlebnisses als Grundcharakteristikum gegenüberstand. Im Hinblick auf eine Annäherung mit dem Ziel einer Durchdringung war es unerlässlich, daß beide Kunstformen sich in entscheidenden Kriterien veränderten.

Der Musik kam hierbei die Entwicklung der Tonträger zu Hilfe, während die Bildende Kunst im Zuge des Strebens nach existenzieller Ganzheitlichkeit sich vom ehernen Anspruch auf Dauerhaftigkeit löste und ephemere Zustände in ihr materielles Vokabular aufnahm. Der Raumbegriff der Bildenden Kunst, seit der Moderne von der engen Bindung an das konkrete Werk fortstrebend, ist über die Erschließung und Einbeziehung des Um-Raumes bis in Bereiche des Virtuellen vorgedrungen. Den Bildenden Künstlern blieb im Verlauf dieser Entwicklung die Implikation des Phänomens Klang im Raum nicht verborgen. Nicht unerheblichen Einfluß auf diese Entwicklung hatten vor allem die Künstler der Fluxusbewegung in den sechziger Jahren, von denen einige wie etwa George Brecht und Alan Kaprow dem Umfeld von John Cage zuzurechnen sind. Eine Reihe von Bildhauern nehmen sich mittlerweile des Phänomens Klang explizit an. Für sie existiert bereits die inzwischen im Bereich der Bildenden Kunst geläufige Bezeichnung Klangkünstler.

Komponisten hingegen, die der Konzeption ihrer Werke visuell und haptisch erfahrbare Elemente hinzufügen und damit in die Bereiche der Rauminstallation vordringen, bilden nach wie vor eher die Ausnahme. Zu eng scheint der Begriff Komposition immer noch mit Vorstellungen von Instrumentalklang und musikalisch-handwerklicher Virtuosität verbunden – Wertkategorien letztlich, deren Entsprechungen innerhalb ihres Metiers die Bildende Kunst längst überwunden hat. Bisher wird der Raum auf dem musikalischen Sektor nach wie vor über das Phänomen Schall definiert. Das Vorstellungsvermögen vieler Komponisten endet, so scheint es, vor jedweder sensuellen Konkretisierung eines Gedankens oder einer Idee, wenn sie sich außerhalb des Auditiven und allenfalls noch des Darstellerischen manifestiert.

Dennoch ist auch hier eine lineare Entwicklung in Richtung auf die interdisziplinäre Klangkunst denkbar. Dann nämlich, wenn ein Komponist in der Analyse der musikalischen Phänomenologie auf das Moment Zeit stößt und dabei namentlich in dem wichtige Teilbereiche postmodernen Kunstschaffens

bestimmenden, ephemeren Materialbegriff eine Visualisierung von Zeit und somit eine Entsprechung erkennt, die eine Durchdringung beider Kunstformen als logische Folgerung erscheinen läßt.

Wenn von seinen jüngsten Arbeiten die Rede ist, spricht der Komponist und Klangkünstler Norbert Walter Peters von »Toninszenierungen«. Eine immer wiederkehrende Grundstruktur kennzeichnet diese Werkgruppe: Dem Impuls einer philosophischen These oder einer kongenialen Inspiration – etwa einem Dramenstoff – folgend, sammelt bzw. findet Peters Geräusche aus dem alltäglichen Erlebnisraum und in der Regel organische, dem Verfallsprozeß unterworfenen Materialien, die für eine akustisch/visuelle Umsetzung geeignet erscheinen. Diese Eignung wiederum ist definiert in der Korrespondenz der Wesenstruktur jener Geräusche/Stoffe mit dem zu transportierenden Gedanken. In der Folge werden die akustischen Fundstücke mit Hilfe einer formal strengen Partitur geordnet, deren Umsetzung in Form von Geräuschcollagen auf (Endlos-)Kassetten erfolgt. Bewußt vermeidet Peters eine technisch perfekte Wiedergabe des Geräuschmaterials. Im Prozeß der Reproduktion werden jene Unschärfen akustisch bedeutsam, wie sie sich aus der Aufnahme mit einfachen, allgemein gebräuchlichen Aufnahmegegeräten ohne hohen tontechnischen Standard ergeben. So ist die Korrespondenz zu dem ephemeren Charakter der optisch wahrnehmbaren Bestandteile der Installation gewährleistet.

Auf der Ebene der real visuellen Darstellung kommen in Analogie zu den Geräuschquellen die organischen Substanzen zum Einsatz. Im untrennbaren Dialog mit den Tonkonserven gestalten sie – skulpturalen Intentionen folgend – den Raum. Dieser Dialog ist so eng gefaßt, daß die Gesamtinszenierung auf der Rezeptionsebene als unmittelbare Einheit empfunden wird. Dabei gilt es allerdings zu betonen, daß die eine sensuelle Erlebnisform die andere keineswegs illustriert. Hingegen bringt sich eine jede als primär eigenständige Erscheinung in den Dialog ein.

Eine der wichtigsten Arbeiten aus diesem Werkzyklus ist die Installation mit dem Titel *EKSIT*. Peters realisierte sie während der Karwoche des Jahres 1991 in der Kunststation St. Peter in Köln. Inhaltlich basiert *EKSIT* auf der neutestamentarischen Passionsgeschichte. Vierzehn Mono-Kassettenrekorder, angeordnet in festgelegten, schematisierten Abständen und bestückt mit Endloskassetten, symbolisierten die vierzehn Stationen des Kreuzwegs. Das gedankliche Zentrum dieser Installation ist der (Pappel)Baum als Personifizierung der Christus-Figur. Peters' Werk beruht auf einer Symbiose aus dem Geschehen, das den Lebensraum des Baumes prägt und der Kreuzweg-Dramaturgie. Dargestellt ist das Geschehen anhand von kompositorisch arrangierten und verfremdeten, jede einzelne Station spezifisch charakterisierenden Geräuschcollagen (Blätterrauschen, Tierlaute, menschliche Atemgeräusche, Motorsäge etc). Als Chiffren des Geschehens auf der visuellen Ebene dienen auf einen Leinenstreifen aufgebrachte Chlorophyll-, Staub- und Rostspuren. Das Schema der visuellen Spuren folgt gleichfalls den Vorgaben der Komposition. Beim Aufbau der Installation hat Peters seinen Körper in diesen Leinenstreifen eingewickelt, um ihn, die Reihe der auf dem Boden aufgestellten Rekorder entlanggehend, abzustreifen. Aus dieser Aktion ergibt sich eine gewundene Drapierung, die innerhalb der Installation parallel zu der Reihe der Kassettenrekorder verläuft.

Dem Zuhörer/Betrachter bietet *EKSIT* eine Vielfalt an Wahrnehmungsmöglichkeiten. Er kann die Installation Station um Station abschreiten und seine Wahrnehmung punktuell auf subtil klangliche und visuelle Details richten. Er hat auch die Möglichkeit, die Gesamtheit der Eindrücke – ein diffuses Geräuschkonglomerat und den Leinenstreifen in seiner skulpturalen Gesamtheit – auf sich wirken zu lassen. Die Lautstärke der Rekorder ist dabei so geregelt, daß die räumliche Beschallung kaum über den Bereich der Gesamtinstallation hinausreicht.

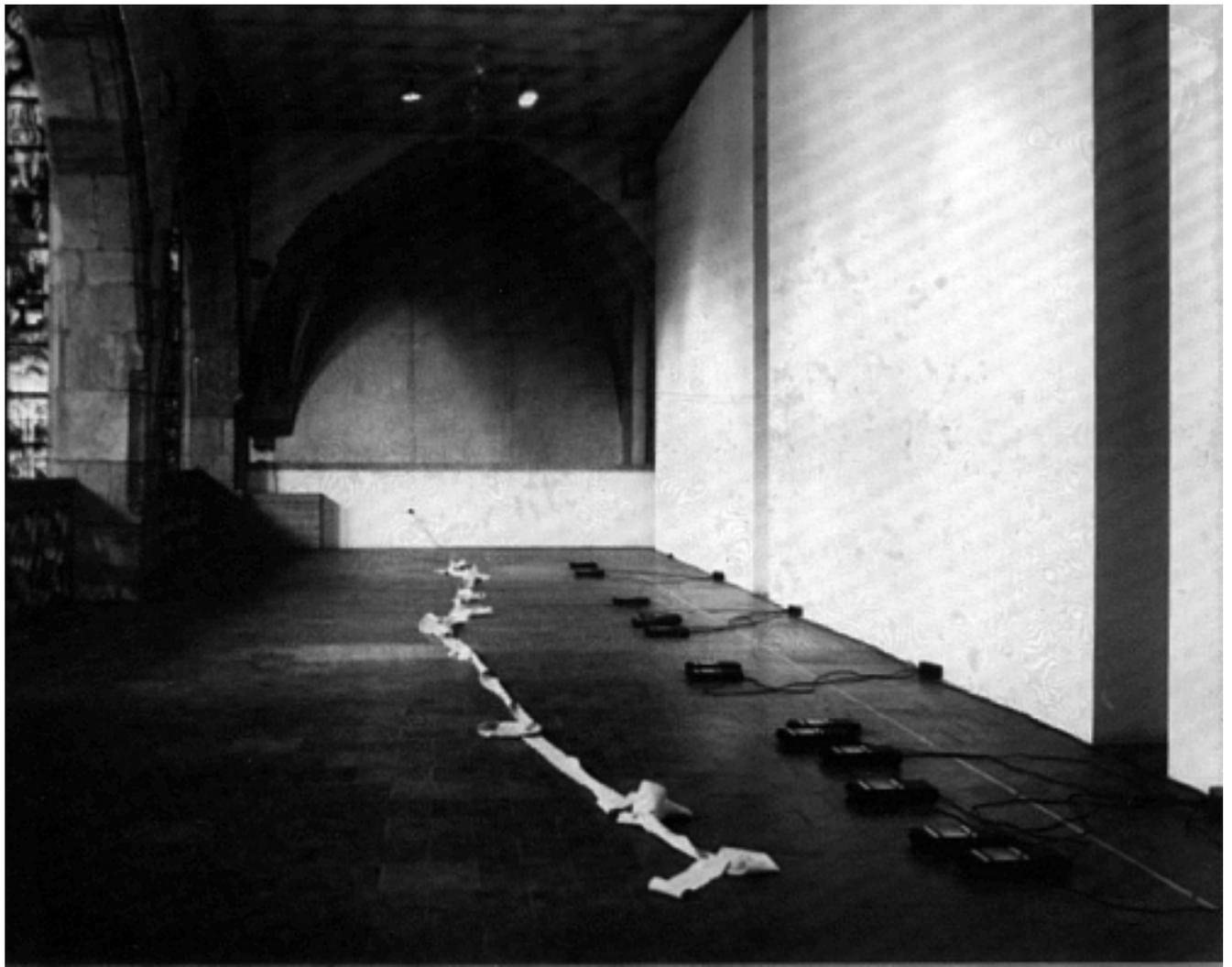
Temporäre Installationen wie *EKSIT* sind eine Weiterentwicklung der sogenannten *KompAktionen*, wie Peters seine komponierten Aktionen nennt. Anders als in den *Toninszenierungen* sahen frühere

*KompAktionen* noch den Akteur vor, der als Bestandteil der Partitur und ihren Vorgaben folgend vor dem Publikum im Raum agierte und im Verlauf dieses Agierens die musikalische (Geräuschs)ebene kreierte. Zusammen mit den visuell-haptisch erfahrbaren – in ihrer Existenz als Aktions-Relikt als skulptural zu bezeichnenden – Spuren blieben die Geräusche nach Abschluß einer solchen Aktion in Form einer Installation im Raum zurück. Bei den *Toninszenierungen* findet der Aktionsbereich in Abwesenheit des Publikums statt, bisweilen sogar an einem anderen Ort als dem der späteren Installation. Jedoch bleibt sie für die Zuschauer/Zuhörer virtuell erfahrbar, bei den Tonkonserven etwa in den hörbar unterschiedlichen räumlichen Distanzen zu den Geräuschquellen oder in der äußeren Gestalt der visuellen Spuren, so im Beispiel von *EKSIT* in der die Präsenz von Körperlichkeit suggerierenden Drapierung des Leinenstreifens.

Allererste *KompAktionen* waren noch eindeutig der Kunstform der Performance zuzuordnen. Sie bildeten eine erste Fühlungnahme mit einer Ausdrucksform, die in enger Verbindung zur Bildenden Kunst entwickelt wurde und fortbesteht. Diese *KompAktionen* standen noch in Beziehung zum musikalischen Instrument, das hier sowohl als tonerzeugendes wie auch als skulpturales Requisit eingesetzt wurde. Peters' künstlerischer Werdegang beginnt mit einem Studium im Bereich des Musiktheaters, Alter und Neuer Musik an der Musikhochschule Rheinland, Abteilung Aachen. Nach seinem Examen 1981 betrieb er Kompositionsstudien bei Prof. Herbert Nobis und schrieb konzertante Musik für diverse, hauptsächlich kammermusikalische Besetzungen. In seinen konzertanten Kompositionen wurden die Instrumente nicht mehr nur tonerzeugend im traditionellen Sinn, sondern vornehmlich geräuscherzeugend eingesetzt. Im persönlichen Kontakt zu Bildenden Künstlern und Kunstvermittlern erschloß sich Peters seinen Zugang zu grenzüberschreitenden künstlerischen Ausdrucksformen.

Das Bildende Kunst und Musik verbindende Phänomen Zeit/Vergänglichkeit findet auf der inhaltlichen Ebene seiner künstlerischen Arbeit in der Auseinandersetzung mit dem evolutionären Prinzip seinen Niederschlag. In seiner Fixierung auf den Zeitbegriff bleibt Peters ein Grenzgänger. Keines seiner Werke ist eindeutig einer der beiden künstlerischen Disziplinen zuzuordnen. Als Komponist mit der Konzeption von Stücken vertraut, die nur im begrenzten Zeitraum der Live-Aufführung erlebbar waren, erkannte er in der temporären Installation eine künstlerische Ausdrucksform, die eine Erweiterung seiner Kompositionen um visuelle Elemente zuließ, ohne unerwünschten Unterhaltungs- oder Gewöhnungseffekten Raum zu geben. Am Ende einer Ausstellung wird das verbliebene Material eingesammelt und eventuell in einer neuen Toninszenierung wiederverwendet.

Zur Zeit arbeitet Peters formal an einer Komprimierung der *Kunst auf Zeit*. In einer Ausstellung der Stadtgalerie Saarbrücken anlässlich des 80. Geburtstags von John Cage zeigte er erstmals eine *Imaginäre Partitur*. Hier bleibt der Materialisationsprozeß reduziert auf eine spröde, hermetische Bildschrift, teilweise ausgeführt in organischen Materialien wie mit Wasser versetzter *Alga*, einer an der Wetterseite von Baumstämmen wachsenden Grünalge. Als miniaturisierte Toninszenierung animiert sie das geistig assoziative Vorstellungsvermögen des die Partitur durchblätternden Rezipienten. Wie beim Lesen einer Partitur, der üblichen Praxis zur Schärfung des Inneren Ohres, soll hier eine Imagination evoziert werden, die weit über das Geschaute hinausweist. Über die formal streng strukturierten Bildchiffren wird das Bewußtsein des Betrachters zu assoziativem Auswerten/Auswählen angeregt. So gewinnt das in der Partitur fixierte Werk auf einer spirituellen Ebene ein weites Spektrum virtueller Realitäten und hebt so das überkommene musikalische Zeit/Raumerlebnis auf. »Es involviert«, wie Peters formuliert, »den Anschein einer Musik/Kunst von aufgehobener Zeit.«



© positionen, 17/1993, S. 19-21