

Daß die Klanginstallation in der zur Installation erweiterten Skulptur, in dem zu Happening und Environment erweiterten Theater und in experimentellen Konzertformen von extremer Dauer gleichermaßen ihre Wurzeln hat, scheint langsam in Vergessenheit zu geraten. Der gegenwärtige Begriff von Klanginstallationen ist geprägt von jenen idealtypischen Werken des Genres, in denen auf elektronischem oder mechanischem Wege erzeugte, jedenfalls nicht live von einem Musiker hervorgebrachte Klänge eine akustische Topographie etablieren, die der Rezipient wie eine skulpturale Installation erfährt: er kann sich nach eigenem Gutdünken im Raum bewegen, ihn betreten oder verlassen, wann es ihm beliebt. Die Installation gibt ihm – anders als eine musikalische Komposition oder ein Theaterstück – keine Erlebniszeit vor. Diese Betonung des Skulpturalen oder Architektonischen bei Klanginstallationen (und Klangskulpturen) ließ jedoch Mischformen aus dem Blick geraten, die in der Gründungsphase der Klangkunst gerade das Bild bestimmten. Dies mag das aktuelle Interesse an sogenannten Konzertinstallationen erklären, die in den vergangenen Monaten in reicher Zahl in Berlin vorgestellt wurden. Eine historische Einordnung dieses Phänomens mag seiner systematischen Beschreibung dienlich sein.

Als Vorläufer der Klanginstallation wird oft auf Saties *Musique d'ameublement* (1920) verwiesen, jene kammermusikalische Darbietung in einer Pariser Galerie, in der die Besucher aufgefordert wurden, die Musik nur beiläufig, wie eine Tapete oder eben eine Möblierung des Raumes aufzunehmen. 1966 konnte La Monte Young die mitunter tagelangen Konzerte seines *Theatre of Eternal Music* durch die Installation eines elektronischen Klangbandes ersetzen, das eine potentiell unendliche Aufführung seines *Dream House* ermöglichte. Das Verschwinden der live agierenden Musiker folgte hier praktischen und finanziellen Erwägungen und bezeichnet nicht den bewußten Entwurf einer neuen künstlerischen Gattung. Beide Formen des *Dream House* beschrieb La Monte Young später als »Continuous Sound and Light Environment«, wobei auch in der elektronischen Fassung keine reproduzierenden Tonträger, sondern »live« arbeitende Schwingungsgeneratoren zum Einsatz kamen¹. Die Differenz zwischen Environment und Konzert entscheidet sich demzufolge nicht an der instrumentalen Aufführung, sondern an der Wiedergabe des Klanges in einem

Volker Straebel

Alternativen zum Konzertsaal

Die Berliner Szene: Konzertinstallationen

speziell (in diesem Fall mit Lichtprojektionen) gestalteten Raum und an der Freiheit des Rezipienten, nach Belieben zu kommen, zu gehen und im Raum umherzuschweifen. Richard Kostelanetz erklärt in seinem theoretischen Werk *The Theatre of Mixed Means* ausdrücklich, daß eine Tonaufnahme von Youngs *Theatre of Eternal Music* eben kein Environment sei, sondern »a piece of sound-music«, dem die entsprechende Umgebung für seine angemessene Wiedergabe fehlt.²

Alvin Lucier sprach einmal von dem »Problem [...] zu entscheiden, welche Werke installiert und welche aufgeführt werden sollen.«³ Seine Klanginstallation *Music on a Long Thin Wire* (1977) ist wie eine Komposition als Partitur fixiert und wird auf Vernissagen gern für eine Improvisation mit wechselnden Induktionsfrequenzen genutzt (so geschehen bei der ersten Einrichtung der Doppelfassung *Twins* in der Singuhr Hörgalerie in der Parochialkirche Berlin, Mai 1999). Von David Tudors *Rainforest* (1968-74) existieren Fassungen als live-elektronisches Lautsprecherstück und als installiertes Environment. Für solche (Klang-)Installationen, die wie ein Instrument gespielt werden, hat sich der Begriff »performed installation« eingebürgert.⁴

Nun gibt es aber Werke, die der Klanginstallation nahe sind, die aber wie ein Musikstück aufgeführt werden. Zu diesen gehört die *Mini-Fan Music* (1992) von Jens Brand und Waldo Riedl, die im November 1998 in dem Berliner Varieté BKA zu Gehör kam. Die Dortmunder Künstler stellten eine Vielzahl von Saiteninstrumenten, zumeist Gitarren, aber auch Geigen, ein Banjo und eine Ukulele zwischen den Zuhörern auf der Zarge liegend auf den Boden und plazierten Taschenventilatoren (Mini-Fans) dergestalt daneben, daß deren rotierende Flügel die Saiten der Instrumente streiften. Durch die nachlassende Leistung der Batterien änderte sich im Lauf von vier Stunden das räumliche Netz von Schwebungen und Obertonflirren. Beim Übergang der Rotoren von einer Saite zur nächst tieferen setzten ein-

2 Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York 1968, S. 6.

3 Alvin Lucier, *There are all these things happening. Thoughts on installations* (1994), in: ders. *Reflections, Interviews, Scores, Writings*, hrsg. v. G. Gronemeyer, R. Oehlschlägel, Köln 1995, S. 520-535, hier S. 520.

4 Jedenfalls wird er von Künstlern im Umfeld Luciers an der Wesleyan University in Middletown Connecticut (USA) verwendet, etwa von Ron Kuivilla (im Gespräch), oder Matt Rogalsky.

1 La Monte Young und Maria Zazeela, *Continuous Sound and Light Environments*, in: *Sound and Light. La Monte Young and Maria Zazeela*, hrsg. v. William Druckworth and Richard Fleming, Lewisburg 1996 (= Bucknell Review 40 [1996], S.218-221).

zelne Instrumente aus und wieder ein, manchmal entstanden klanglich delikate rhythmische Pattern.

Brand und Riedl nennen ihre *Mini-Fan Music* eine Konzertinstallation. In Gegenwart des Publikums schaffen sie eine musikalische Situation, die einem mehrere Stunden dauernden Prozeß überlassen bleibt, in dessen Klangfeld sich die Hörer wie in einer Installation bewegen können. Die Musiker korrigieren hin und wieder die Stellung einzelner Ventilatoren und erzeugen so, wie überhaupt durch ihre Präsenz, eine Konzertatmosphäre. Zudem hat die *Mini-Fan Music* – anders als klassische Klanginstallationen – einen Anfang und ein Ende, sie ist ein Musikstück, dem man wie in einem Konzert zu folgen vermag. Andererseits ist ihr Verlauf bald durchschaut und vorhersehbar, weshalb ein vorübergehendes Verlassen des Konzertsaales möglich erscheint und von den Künstlern durchaus akzeptiert wird. Auch, daß die Hörer im Aufführungssaal frei herumgehen können und in Abhängigkeit von ihrer Raumposition unterschiedliche Klangwahrnehmungen machen, rückt die *Mini-Fan Music* in den Bereich der Klanginstallation. Die Instrumente mit ihren deutlichen Gebrauchsspuren entwickeln bald skulpturalen Charakter und wirken wie ausgestellt.

Der Begriff Konzertinstallation beschreibt also diese künstlerische Form präziser als das dem *Theatre of Mixed Means* entlehnte Environment. Auch der Begriff der »performed installation« erscheint weniger angebracht, weil hier die Installation nicht tatsächlich »gespielt« wird. Während David Tudors *Rainforest* zum Beispiel sehr von dem von den Musikern ausgewählten, akustischen Ausgangsmaterial geprägt wird, ist die performative Aktion in *Mini-Fan Music* auf den Beginn eines Prozesses und dessen zurückhaltende Überwachung beschränkt.

Der Konzertinstallation widmete das Kammerensemble Neue Musik Berlin in der vergangenen Saison eine ganze Konzertreihe, deren vier Produktionen es im Berliner Podewil und in der Molkereiwerkstatt Köln präsentierte. Stets handelte es sich um audiovisuelle Environments mit live agierenden Musikern, ihre Stellung zwischen Konzert und Installation war jedoch jeweils unterschiedlich.

So verband *Shelter* die Aufführung zweier halbstündigen Kompositionen von Ana Maria Rodriguez und Stefan Streich für Oboe, Kontrabaßklarinetten und Trompete mit Videoprojektionen von Andreas Köp-

nick. Die Musikstücke, die auch einzeln und im Rahmen eines gewöhnlichen Konzertes dargeboten werden können, erhielten eine besondere Qualität dadurch, daß bei ihrer Aufführung im labyrinthischen Keller des Podewil die Musiker weit voneinander entfernt isoliert in verschiedenen Räumen saßen. Durch Stoppuhren synchronisiert, spielten sie in Stefan Streichs *Shelter*-Trio zumeist sehr leise, lang ausgehaltene Liegeklänge, zum Teil mit Multiphonics und mikrotonalen Glissandi. Zwar wurden diese Klänge über Mikrophone und Lautsprecher in alle Räume übertragen, doch suggerierte die Situation, der Hörer würde nicht das gesamte Werk erfassen, ginge er nicht zwischen den Musikern hin und her. Diesen Eindruck unterstrich die Videoaufzeichnung eines Halmaspiels aller Akteure, von der unterschiedliche Ausschnitte im Wechsel mit Bildern von Nervenbahnen in den verschiedenen Räumen projiziert wurden. Der unheimliche Aufführungsort in einem »Schutzraum« (*Shelter*), zumal nach dem Beginn des Konzertes von Innen mit Sandsäcken verschlossen und so von der Außenwelt abgetrennt, beeinflusste also die Rezeptionsweise der Musik, war aber nicht integraler Bestandteil des Werkes selbst.

In Andreas Köpnick's *Musik für Mikroben*, einer weiteren Konzertinstallation des KNMB, wurden die Bewegungen mikroskopierter Kleinstlebewesen zu einer sich lebendig verändernden, graphischen Partitur. Ein verstärktes Trio aus Geige, Cello und Kontrabaß interpretierte diese unter Verwendung eines Delay-Systems in einem dreistufigen Prozeß, bis die Mikroben sterben und die Instrumente verstummen. Peter Ablingers *Nerz und Campari (Instrumente und elektroakustische ortsbezogene Verdichtung)* arbeitet hingegen mit der achtmaligen Wiederholung des gleichen Prozesses während einer jeden der vier sechstündigen Aufführungen. Im Zeitraum von fünf Minuten durchschreitet ein Solo-Instrument (hier an vier aufeinander folgenden Tagen Flöte, Saxophon, Horn und Cello) seinen gesamten Tonumfang in einer aufsteigenden Achteltonleiter. Dieser Vorgang wird in einem speziellen Delay gespeichert und nach seinem Ende für vierzig Minuten als statische Überlagerung aller Einzeltöne wiedergegeben. So wechselten tonliche Sukzession und rauschende Gleichzeitigkeit miteinander ab, jeder Durchgang erhielt jedoch durch die geringfügig andere dynamische Gestaltung der Tonleiter eine andere klangliche Charakteristik. Diese Abfolge wurde begleitet von wechselnden

Lichtprojektionen Claudia Doderers, die auch eine Sitzkissenlandschaft entwarf, die den Hörer zum Verweilen einlud.

Unternehmen die *Musik für Mikroben* sowie *Nerz und Campari* wegen ihrer Prozeßhaftigkeit und schieren Dauer den Schritt vom Konzert zur Installation, so muß *Truth In Clouds* von Nicolas Collins schon allein wegen seiner formalen Anlage als Installation oder »performed installation« beschrieben werden. Der New Yorker Komponist und Klangkünstler, der übrigens bei Alvin Lucier studierte, schuf in einem sonst nicht zugänglichen, langgestreckten Raum des Podewil ein Environment aus akustisch präparierten Einrichtungsgegenständen. Da stehen alte Koffer aufgetürmt, bietet ein Pianino, auf dem zwei Kerzen flackern, stumm seine Tasten feil, und vorbei an Polstern und Tischchen des vergangenen Jahrhunderts führte der Weg zu einer Rotunde, in der im Dunkel verschwommene Gestalten um einen Tisch versammelt saßen. Unversehens schien der Besucher in eine spiritistische Sitzung geraten zu sein, denn zu den Klängen einer indifferent melancholischen Musik schob die Gruppe ein umgestülptes Weinglas auf dem Tisch hin und her und starrte auf das dunkle Holz, auf dem einzelne Wörter und Phrasen erschienen. Nahm man auf einem der mit weißen Überwurf tüchern verhangenen Stühle Platz, bedeutete einem eine Schrift, mit den Fingerspitzen das Glas zu führen. Rauschte es da nicht aus der gewaltigen Zimmerpalme? Klang da nicht ein Klavierakkord aus der längst stehengebliebenen Standuhr? Man schob das Glas und las langsam, Wort für Wort, Botschaften aus dem Jenseits, Texte von Spiritisten des 19. Jahrhunderts und deren Gegnern, sowie von Wissenschaftlern der Zeit, die sich der Erforschung elektrischer und magnetischer Phänomene widmeten.

Collins arbeitet seit 1994 an dieser unter verschiedenen Titeln präsentierten, interaktiven Klanginstallation⁵, bei der ein Computer die Bewegungen des Weinglases analysiert und einer komplizierten MIDI-Steuerung des akustischen Geschehens zugänglich macht. Diese versorgt auch ein hinter einem Paravent verborgenes Trio (Klarinette, Harfe und Cello in wechselnder Kombination) mit Anweisungen, einzelne Werke aus einem Repertoire von sechzehn Stücken von Renaissance bis Romantik auszuwählen und, jeweils individuell, Tempo oder Lautstärke zu verändern, Schleifen oder melodische Phrasen zu spielen, diese zu verlängern oder zu verkürzen. Collins weiß

jedoch eine direkte Übersetzung der Glasbewegung in die Veränderung der mehrschichtigen Stil-Collage zu vermeiden; die Beziehung zwischen Steuerung und akustischem Geschehen bleibt – dem Thema von *Truth In Clouds* angemessen – rätselhaft. Hier mischen sich also »performed installation« und Konzertinstallation. Nicht der Künstler, sondern das Publikum »spielt« die Installation mittels der interaktiven Steuerung, und außerdem agieren Musiker und spielen, wie in einem Konzert, für das Publikum.

Ob es wirklich sinnvoll ist, für die beschriebenen Kunstformen einen neuen Begriff, den der »Konzertinstallation«, zu etablieren, darf bezweifelt werden. Jedes einzelne Werk ist an anderer, jeweils individueller Stelle zwischen Environment, Installation und Performance angesiedelt. Manche Arbeiten lassen sogar offen, ob sie im traditionellen Sinne aufgeführt, als automatische Installation eingerichtet oder in einem speziell inszenierten Raum gespielt werden sollen. Eine zergliedernde Systematik mag helfen, wie oben versucht, Parallelen und Gegensätze in der formalen Anlage verschiedener Arbeiten aufzuzeigen. Einen qualitativ neuen Zugang zu ihnen bietet sie nicht. ■

5 Vgl. Nicolas Collins, *Table de Séance*, in: *Klingende Dinge*, Ausstellungskatalog Galerie Schloß Ottenstein, Linz 1994 (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 353), S. 17-20.