

Sound and site

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulierten die Musikschriftsteller Paul Bekker in seinem 1916 erschienenen Buch *Das deutsche Musikleben* eine soziologische Definition des musikalischen Kunstwerks. In Abgrenzung zu einer rein formalästhetischen Betrachtungsweise Hanslickscher Prägung gilt ihm die Papierform – der Notentext – allein nichts. Nur im aktiven Zusammenspiel zwischen ausführenden Musikern, Hörer und Raum wird Musik lebendig, gewinnt sie ihre vom sozialen und räumlichen Kontext abhängige Form. »... die Wahrnehmbarkeit der (musikalischen) Materie ist an die Erfüllung bestimmter Raumforderungen gebunden« schreibt Paul Bekker¹ und entwirft sogleich ganz konkret die Bedingungen, die eine dem jeweiligen Repertoire und der je unterschiedlichen Publikumsdichte angemessene Konzertsaal- und Opernhaus-Architektur erfüllen muß. Es ist klar, Bekkers Kontext sind die Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die die Vorstellung vom Kunstwerk unangetastet ließen. Die architektonischen Hüllen, die ihm eine mehr oder minder angemessene Rezeption der Werke dieses historischen Zeitraums zu ermöglichen schienen, zieren bis heute die Physiognomien unserer Städte und sind nach wie vor Bestandteil des institutionalisierten, auf ein gewisses Repertoire fixierten Musiklebens. Allerdings stellen sie, vom Standpunkt der Architektur und städtebaulichen wie kulturellen Infrastruktur betrachtet, ausgesprochene Solitäre dar. Nicht selten werden neue Opernbauten oder Konzerthallen ohne jede Rücksicht auf die gewachsene Struktur in die Stadtlandschaft gesetzt. Die Symbolik dieser oftmals vom urbanen Kontext isolierten Architekturen oder Kulttempel verweist auf ihre quasi-rituelle Funktion: einen im Schoß der Masse erlebten, vom Alltag losgelösten Kunstgenuß zu ermöglichen.

*

Ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen Komponisten und bildende Künstler den Ort, an dem sie ihre Kunst bislang zu Markte getragen haben und die dort eingestrieten Rezeptionsgewohnheiten einer Kritik zu unterziehen. Auf besonders radikale Weise wird das Bekkersche Konzept einer soziologisch motivierten, musikalischen Form durch Versuche eingelöst, die die Barrieren zwischen Kunst und Leben überwinden wollten. Die bewußte Gestaltung in Abhängigkeit vom

Kontext und die Forderung an den Hörer oder Betrachter, sein in die Passivität gezwungenes Rezeptionsverhalten aufzugeben, sind die Parameter, die die Sprengkraft dieser »ortsbezogenen« Künste ausmachten. Diese Tendenz, nämlich mit der Distinktion zwischen dem ästhetischen Raum der Kunst und dem sozialen Raum der die Kunst umgebenden Welt zu brechen, hat sich im vergangenen 20. Jahrhundert in einer großen Vielfalt an Formen und neuen künstlerischen Praxen realisiert. Die Annäherung an das Leben oder das Verlagern der Genese eines künstlerischen Prozesses in den Fokus des Rezipienten, unabhängig davon, ob es sich um Duchamps Ready-Mades, Schwitters Merzbauten, Schlemmers Bühnenprojekte, um futuristische Konzepte handelt oder um die ersten Assemblagen und Environments, Happenings, Land-Art-Projekte oder Klanginstallationen, hatte und hat eine unweigerliche Konsequenz: Die Bedeutung der Kunst, die bislang im Kunstwerk selbst lag und darauf wartete, von seinem Gegenüber, dem Betrachter/Hörer, entziffert zu werden, ergibt sich nun aus der Anwesenheit des Rezipienten an einem bestimmten Ort. Indem man das Königreich der Kunst sozusagen aufgebrochen und versucht hat, auf den sozialen Raum zu beziehen, erhält der Kontext wie auch die kulturelle, psychologische und psycho-akustische Disposition des Hörers eine neue Bedeutung.

*

In der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der nach 1945 entstandenen, wird der reale Raum – und später auch der Ort – zu einer zentralen Kategorie. So hat die europäische und die amerikanische Avantgarde der 50er Jahre mit ihren Kompositionen entscheidende Parameter für die darauffolgenden orts- und raumbezogenen musikalischen Formen erarbeitet. Aus dem seriellen und stochastischen Ansatz entwickelte sich eine »Musik im Raum«, über instrumental definierte Materialien wurden Räume in klingende Environments verwandelt oder durch die Gleichstellung von Musik und Hören, von Komponist, Ausführenden und Zuhörenden sind performanceartige Formen entstanden, die den traditionellen Bühnenraum aufgegeben haben. Aus jüngster Zeit stammen Arbeiten, die zeigen, daß komponiertes Werk und installative Formen ineinander übergehen können. Mit den Klanginstallationen schließlich hat sich eine neue Gattung herausgebildet, für die die Relation von »sound and site«, von Klang und Ort, konstitutiv wird. In ihnen verbindet sich die scheinbare Inkongruenz von psychologischer bzw. konstruktivistischer und phänomenologischer Erkenntnis. So sehr sich

¹ Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 21.

Zum Thema

»So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch betrachten läßt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, daß die »Übermoderne« (nach Augé gekennzeichnet durch drei Figuren des Übermaßes: die Überfülle der Ereignisse, die Überfülle des Raumes und die Individualisierung der Referenzen – d.Red.) Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und, anders als die Baudelaire'sche Moderne, die alten Orte nicht integrieren; registriert, klassifiziert und zu »Orten der Erinnerung« erhoben, nehmen die alten Orte darin einen speziellen, festumschriebenen Platz ein. Eine Welt, die Geburt und Tod ins Krankenhaus verbannt, eine Welt, in der die Anzahl der Transiträume und provisorischen Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen unablässig wächst (die Hotelketten und Durchgangwohnheime, die Feriendörfer, die Flüchtlingslager, die Slums, die zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind), eine Welt, in der sich ein enges Netz von Verkehrsmitteln entwickelt, die gleichfalls bewegliche Behausungen sind, wo der mit weiten Strecken, automatischen Verteilern und Kreditkarten Vertraute an die Gesten des stummen Verkehrs anknüpft, eine Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist, bietet dem Anthropologen ein neues Objekt, dessen bislang unbekannt Dimensionen zu ermessen wären, bevor man sich fragt, mit welchem Blick es sich erfassen und beurteilen läßt. [...]

Die Übermoderne [...] findet ihren vollkommenen Ausdruck auf natürliche Weise in den Nicht-Orten. Aber durch die Nicht-Orte zirkulieren Worte und Bilder, die in den noch vielfältigen Orten wurzeln, an denen die Menschen einen Teil ihres alltäglichen Lebens zu konstituieren versuchen. [...] An den Nicht-Orten der Übermoderne gibt es stets einen speziellen Platz (im Schaufenster, auf einem Plakat, rechts von der Maschine, links der Autobahn), an dem »Sehenswürdigkeiten« als solche präsentiert werden – Ananas von der Elfenbeinküste, Venedig, die Stadt der Dogen, Tanager, die Ausgrabungen in Alésia. Doch sie schaffen keine Synthese, sie integrieren nichts, sondern autorisieren lediglich für die kurze Zeit, in der man sie passiert, die Koexistenz unterschiedlicher, vergleichbarer und gegeneinander gleichgültiger Individualitäten: Wenn die Nicht-Orte den Raum der Übermoderne bilden, dann kann diese nicht dieselben Ansprüche erheben wie die Moderne. Sobald Individuen zusammenkommen, bringen sie Soziales hervor und erzeugen Orte. Der Raum der Übermoderne ist von diesem Widerspruch geprägt [...]

(Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Éditions du Seuil 1992, Frankfurt/Main 1994)

2 Der Begriff der Drift beschreibt das Sich-Dahintreibenlassen durch die verschiedensten urbanen Ambiente, das auch in der Wahrnehmung in der Empfindung eine Spur hinterläßt. Er bezieht sich auf den Begriff der Psychogeographie, wie er in den Manifesten der 1957 in Europa, parallel zu den amerikanischen Happenings gegründeten »Situationistischen Internationale« entwickelt wurde.

3 Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in: Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin, 1984, S. 278.

die Intention der Klanginstallation erst in der Wahrnehmung ihres Besuchers herstellt, in der Wahrnehmung von Raum durch die Bewegungen im Klang und von Klang, so sehr ist diese auch abhängig von den Gegebenheiten des realen Raumes, seinen Ausmaßen und akustischen wie haptischen Eigenschaften sowie deren Effekten auf die Wahrnehmung. Der Genius Loci, als symbolisches Konstrukt unserer Imagination klangräumlich artikuliert, verdankt sich den realräumlichen Gegebenheiten. Sie bewirken die psychogeographische Drift² des Hörers-Betrachters, dem, wie dem Benjamin'schen Flaneur, die Stadt zur »Landschaft aus lauter Leben gebaut wird«, und sich ihm einerseits »als Landschaft öffnet« oder »ihn als Stube umschließt«³.

Aufgrund ihrer Kontextbezogenheit wird die Installationskunst und so auch die Klanginstallationskunst als »site-specific art« bezeichnet. (site = dt. die Lage, der Platz, der Ort) Die etymologische Bedeutung des Wortes »Ort« als »Spitze (besonders einer Waffe oder eines Werkzeugs); äußerstes Ende, Punkt, Ecke, Rand, Stück, Gegend, Platz« beinhaltet sowohl den Verweis auf die genaue Lage eines Raumes, auf seine auf den Punkt genaue Bestimmung, aber auch die etwas weiter gefaßte Bedeutung als Gegend. Darin inbegriffen ist auch, daß ein Ort eine Randlage beschreiben kann.

Die Liste der Orte, in die Klangkünstler inzwischen Installationen implantieren, ist lang: Sie reicht von ehemaligen Speichern, Bunkern,

5 Henri Lefèbvre, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt 1976, S. 127.

4 Nancy Holt (Ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, 1979, zitiert nach: N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art*, London 1994, S. 33-34.

6 Jean Baudrillard, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, in: ebenda, Berlin 1978, S. 21.

7 Dokumentiert beispielsweise in der Auswahlbibliographie des Buchs zur Ausstellung *Die Endlichkeit der Freiheit*, Berlin 1989 oder in der Chronologischen Übersicht über die Entwicklung der Klangkunst im Katalogbuch zur Ausstellung *sonambiente*, Berlin 1996.

8 Henri Lefèbvre, a.a.O., S. 135.

9 H.-P. Meier Dallach & H. Meier, *Die Stadt als Tonlandschaft*, in: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*. Festgabe für R.H. Reichardt zum 65. Geburtstag, Berlin 1992, S. 416.

Ruinen, aufgelassenen Industriearchitekturen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Kirchen, Plätzen, Stadtbrachen, Baulücken, Baustellen, Wegen, Straßen, Passagen, U-Bahnschächten, Flughäfen, Bahnhöfen, Museen bis hin zu Seen, Gärten Ufergeländen, Brücken, Bäumen, Wasserläufen, Bergen, Steinen. Die Spezifik dieser Orte erschließt sich nicht durch die simple Dichotomie: hier Orte im städtischen Kontext, da Orte in natürlicher Umgebung. Entsprechend der ursprünglich kritischen Intentionen der Künste, die die ihnen angestammten Orte – sei es den Konzertsaal oder das Museum – verlassen haben und immer noch meiden, handelt es sich beim Ort einer Installation um einen jeweils bestimmten Ort in einem umfassenderen räumlichen Kontext wie in einem Landstrich oder einer Stadt. Es handelt sich nicht um den »Nicht-Ort«⁴ des Museums, der Galerie, des Musiksaals. Robert Smithson (1938-1973), ein amerikanischer Künstler, der vor allem durch seine Arbeiten im Sinne der Land Art bekannt wurde, beschreibt das Interesse des Künstlers am »Ort« als eine Sehnsucht zu den Ursprüngen des Materials und zu den Bedingungen der Wahrnehmung und des Verstehens zurückzukehren. Ein ortsbezogenes künstlerisches Projekt orientiert sich nicht allein an den environmentalen Qualitäten, an der räumlichen Ausdehnung des Ortes, an den bereits dort existierenden akustischen Landschaften oder den möglichen gestaltbaren Optionen, den materialen, plastischen und haptischen Aspekten. Die Benutzung eines Ortes, auf den der Künstler trifft, seine soziale Funktion, seine Geschichte, seine archäologische Sedimentierung schlägt in einer Installation in gleicher Weise zu Buche. Der Ort der Welt, das Leben, ob er nun urbaner oder nicht-urbaner Natur ist, repräsentiert immer beides: die Stofflichkeit der Welt und unsere Formen, sie aufzufassen, wahrzunehmen und zu verstehen.

Daß der urbane Raum und seine »Ortschaften« eine gewisse Vorrangstellung bei den kontextbezogenen Künsten innehat, kann mit der Spezifik der urbanen Form der gesellschaftlichen Organisation des industriellen und postindustriellen Zeitalters begründet werden. Henri Lefèbvre zufolge stellt sich die urbane Form vor allem über den Faktor der Zentralisierung her. Er schreibt, »sie zentralisiere Schöpfungen« und »sie vereint alle Märkte [...] den Markt der Agrar- und Industrieprodukte, den Arbeitsmarkt, sogar den Grundstücksmarkt, den Markt der Zeichen und Symbole. Alles, was andernorts entsteht, reißt die Stadt an sich: Früchte und Objekte, Produkte und Produzenten, Werke und schöpferisch Tätige, Aktivitäten und Situationen. Sie

schafft eine [...] urbane Situation, in der unterschiedliche Dinge zueinander finden und nicht länger getrennt voneinander existieren [...]«⁵. Der Begriff der urbanen Form beinhaltet auch die Vorstellung von der Ausprägung multipler urbaner Räume: politische, administrative und ökonomische Räume, jeweils mit bestimmten Reichweiten und Vernetzungsgraden.

Bereits in den 70er Jahren konstatierte Lefèbvre vor dem Hintergrund der Geschichte der Stadtentwicklung einen zunehmenden Prozeß der Verstädterung, der zu einer vollständigen Urbanisierung der Gesellschaft führte. Durch das Eindringen des Urbanen in alle Lebensbereiche – ein Prozeß, der durch die Entwicklung der Kommunikationsmedien eine Beschleunigung erfuhr – wurde die soziologische, ökonomische und politische Definition des Urbanen von einer Semiotik des urbanen Raums abgelöst. Jean Baudrillard rekurriert auf Henri Lefèbvres Prognose vom Ende der Städte als ausschließlichem Ort des Urbanen, wenn er den Kollaps der auf dem Verkauf der Arbeitskraft basierenden »Matrix des Urbanen« zugunsten eines aus Zeichen und Codes bestehenden Wertesystems konstatierte.⁶

Betrachtet man die ansteigende Zahl der Installationsprojekte an »anderen« Orten Mitte der 70er und in den 80er Jahren⁷, so liegt es durchaus nahe, einen Zusammenhang mit der oben angesprochenen Urbanisierung der Gesellschaft zu sehen. Urbanität manifestiert sich nicht mehr in der Differenz zur ländlichen Produktion, sondern durch einen »differentiellen Raum«, in dem »Gegensätze, Kontraste, Überlagerungen und Nebeneinander an die Stelle der Entfernungen der Raum-Zeit-Distanzen treten«.⁸

*

Klanginstallationen und ihre Schöpfer, die Klangkünstler, handeln mit diesem differenziellen urbanen Raum, wenn sie sich öffentliche Räume als »Orte« oder »sites« für ihre Projekte wählen. Das Klanggeschehen eines urbanen Ortes kann als auditives Zeichen eben für diesen Ort interpretiert werden. In der Akustik oder der Tonlandschaft einer Stadt »schwingen Bilder des sozialen Raumes und seiner Rhythmen mit, nach denen sich eine Gesellschaft bewegt...«⁹ Die beiden Züricher Forscher Hanna Meier und Hans-Peter Meier-Dallach untersuchten die soziologischen und soziokulturellen Zonen einer Stadt über eine genaue Analyse ihrer unterschiedlichen akustischen Landschaften. Beispielsweise sind Orte, an denen der Tausch der Waren und der Verkehr der Menschen besonders intensiv und schnell ist, nicht nur durch eine bestimmte ar-

chitektonische Form repräsentiert, sondern auch durch ganz bestimmte auditive Zeichen. Solche Orte sind zum Beispiel Bahnhöfe und Flughäfen als Ikonen der mobilen Weltgesellschaft oder Plätze, Durchgangszonen und Passagen mit mehr oder minder statischem bzw. dynamischem Charakter. Auf dem Geräuschteppich der kaum hörbaren Rollbahnen, automatisierten Türen, Schwenkarme und Monitoren wirken die Lautsprecherstimmen, welche die ankommenden und startenden Flüge ankündigen, verhalten. *Ambient 1. Music for Airports* (1978) von Brian Eno fügte sich in diesen verhaltenen bewegt-gedämpften Geräuschpegel ein. Seine in repetitiven Mustern langsam verlaufende Klangtapete erscheint als ein passendes akustisches Implantat in einen Ort, wo die Koordination der Aktivitäten zwischen Eintritt und Abflug Emotionen und ein unkontrolliertes gegenseitiges Durchdringen von Tönen unpassend erscheinen läßt.

Ganz anders dagegen ist die Klangkulisserie im Bahnhof. Im Vergleich zum Flughafen wirken die großen Eisenguß-Konstruktionen der Bahnhofsarchitekturen wie riesengroße Resonanzhallen, die die Geräusche des Zugverkehrs und der fluktuierenden, wartenden Menschen verstärkt. Es ist aber nicht nur das spezifische akustische Innenleben mit den ankommenden und abfahrenden Zügen, das diesen Ort auszeichnet. Der städtische Kontext bringt den Bahnhof gleichsam von Außen zum klingen, sei es durch bestimmte akustische Embleme wie das Geläut einer benachbarten Kirche, sei es durch die je nach Landstrich und Nation unterschiedliche Farbigekeit der Geräuschkulisserie, die sich aus den unterschiedlichen Sprachlauten und ihren Rhythmen zusammensetzt.

Auf diesen urbanen Geräuschkontext des Bahnhofs bezog sich Bill Fontana, als er 1984 auf dem Gelände des ehemaligen Anhalter Bahnhofs in Berlin imaginär-klanglich das zerstörte Bahnhofsareal mit den Klängen des Kölner Hauptbahnhofs rekonstruierte.

Auf akustische Embleme einer Stadt nahmen im Rahmen der Ausstellung *sonambiente* 1996 verschiedene Künstler bezug. Unter anderen hatte Akio Suzuki auf der Spreeinsel in Berlins Mitte, wo die Atmosphäre vom Geräusch der Baustellen erfüllt ist, Hörpunkte markiert. Sein Vorschlag war, an den markierten Stellen stehenzubleiben und die Sinne dem Klang der Stadt zu öffnen. Wer dies nachvollzogen hat, in dessen Wahrnehmung bildete sich eine Art akustischer Stadtplan der Museumsinsel und der angrenzenden Sphären heraus. Auf diese Weise hat Suzuki die architektonische Identität der Stadtmitte um die

akustische Dimension erweitert, ja, eigentlich das Bewußtsein für die akustische Identität solcher Orte erst geschärft. Denn seit dem Mauerfall ist der Baulärm zum akustischen Emblem der tiefgreifenden Veränderungen dieser Stadt geworden.

*

Während das 19. Jahrhundert noch einen Blick auf die Stadt als ganze von einem erhabenen Standpunkt aus warf, kündigte vor allem der Futurismus ein verändertes Verhältnis zur Stadt an. Aber auch ein Künstler wie Kandinsky hat das Eindringen des öffentlichen Bereichs ins Private eindringlich beschrieben: »Die Straße kann durch die Fensterscheibe beobachtet werden, wobei ihre Laute vermindert, ihre Bewegungen phantomartig sind und sie selbst durch die durchsichtige, aber feste Scheibe als ein abgetrenntes, im ›Jenseits‹ pulsierendes Wesen erscheint. Oder es wird die Türe geöffnet: man tritt aus der Abgeschlossenheit heraus, vertieft sich in dieses Wesen, wird darin aktiv und erlebt die Pulsierung mit all seinen Sinnen. Die sich fortwährend wechselnden Tongrade und Tempi der Laute wickeln sich um den Menschen, steigen wirbelartig und fallen plötzlich erlahmt. Die Bewegungen wickeln sich ebenso um den Menschen herum – ein Spiel von horizontalen, vertikalen Strichen und Linien, die sich durch die Bewegung nach verschiedenen Richtungen neigen, von sich aufhäufenden und sich zerstreuenen Farbenflecken, die bald hoch, bald tief klingen.«¹⁰

Gerade Klanginstallationen in Innenräumen artikulieren die Durchdringung von Innen und Außen, von geschützter Stube und offenem Stadtraum. Max Neuhaus' Installation auf der *Dokumenta IX* 1992 im Gebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse Kassel produzierte genau den von Kandinsky in der ersten Hälfte des Zitats beschriebenen Effekt. Neuhaus kontrapunktierte das vom Innern des dreigeschossigen Gebäudes über große Glasfenster sichtbare Treiben auf dem Platz vor dem Fridericianum mit einem dazu in Widerspruch stehenden Klanggeschehen im Haus. Jedes Geschöß wurde durch einen Grundton klangplastisch ausgefüllt. Die drei Stockwerke und der Bereich des Erdgeschosses addierten sich so zu einem Akkord. Der Hörer-Betrachter befand sich mitten in einem klingenden, von der Außenwelt durch die Glasaußenhaut und durch die Klangplastik weitgehend abgetrennten Kubus. Die einzige Verbindung zum Leben war die Tür im Erdgeschoß, durch die die Geräusch-Realität beim Öffnen wie ein fernes Echo hereinwehte. Hier wurde die Trennung von Innen und Außen über die Ab-

10 W. Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche*, Bern-Bümpliz 1973, S. 13.

kopplung der Trennung von Sichtbarem und dazugehörigem Klang erlebbar.

Die Abgrenzung des Innenraums von der nächsten Umgebung durch die architektonischen Hüllen wird in Installationen nicht selten dadurch durchlässig gemacht, indem die Innen erklingenden Klänge von Außen hervorgebracht und gesteuert werden. Solarzellen, die je nach Witterung, Jahreszeit, Tag- oder Nachtzeit aufgefangen werden, setzen Klangspeicher in Gang, so zum Beispiel in Christina Kubischs Installation *alba* (1992). Gordon Monahans Installation *Spontaneously Harmonious in Certain Kinds of Weather* (1996) auf der Sonambiente-Schau wiederum benutzte den Windzug, der auf Grund der Druck- und Temperaturunterschiede zwischen dem Raum im Glockenturm der Parochialkirche in Berlin und der nächsten Umgebung entsteht. Durch diesen Windzug wird eine auf dem Prinzip der Äolsharfe basierende Klangskulptur zum Klingen gebracht. Auf wieder andere Weise artikuliert Robin Minard das Verhältnis von Innen und Außen. Die akustische Außenwelt, die ja durch den real-räumlichen Kontext bestimmt ist, dient als Ausgangsmaterial, das aufgefangen wird und in verarbeiteter Form einen ansonsten klangarmen Raum zum Klingen bringt, so geschehen in seiner Installation *Stationen* (1992). Dort funktionierte er den Glockenturm der bereits oben erwähnten Parochialkirche von einem Sender zu einem Empfänger von Signalen um. Mikrophone fangen die Geräusche des akustischen Environments ein und werden bearbeitet und verfremdet in den Innenraum übertragen.

*

Je nach Interesse und stilistischer Ausrichtung des Klangkünstlers wird der differentielle urbane Raum, in den sich Klanginstallationen einschreiben, unterschiedlich gewichtet. So kann sich die Aktivierung eines Ortes als Klangplastik über die Auseinandersetzung mit seinen sozialen Dimensionen schieben und umgekehrt. Mit Klang kann ein Ort auch quasi klangarchäologisch als Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart markiert werden. Bill Fontanas oben erwähnte Arbeit *Entfernte Züge* (1984) erschöpft sich nicht im Rekurs auf die spezifischen akustischen Embleme eines Ortes. Das Gelände des ehemaligen Anhalter Bahnhofs in Berlin mit seinen ruinenösen Resten des Bahnhofsgebäudes ist ein geschichtsträchtiger Ort, der vergangene Größe, die goldenen 20er, Krieg und Zerstörung, Wiederaufbau in den 60er Jahren symbolisiert. Seine akustische Rekonstruktion mischte sich in die Debatte über den Umgang mit diesem historischen Erbe ein. Eine andere Arbeit

Fontanas stellte eine Installation auf dem Maria-Theresien-Platz zwischen dem Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum in Wien dar. Auf diesem Platz wurden live Landscape Soundings aus den Donau-Auen, bestehend aus Klängen fließenden Wassers sowie unterschiedlichsten Tiergeräuschen, eingespielt. Diese Installation setzte in ihrer konzeptuellen Einfachheit ein Bündel von Schichten frei, die in diesem Ort eingeschlossen sind: Sie verwies auf die Landschaft, die vor der Besiedelung hier existierte und stellte eine Beziehung her zwischen den Inhalten und Gegenständen des Naturhistorischen Museums – Zeugnisse, Spuren und Fragmente von vergangenen Kulturen und natürlichen Umwelten –, also der Tradition naturkundlichen Forschens und Sammelns sowie der zunehmenden Zerstörung noch existierender intakter Biotope unserer Zeit. ■