

Christina Kubisch

Grenzgänge

Über klingende Räume und räumliche Klänge

1 Zit. nach Bernd Schulz, Vorwort im Katalog *Klangräume*, Stadtgalerie Saarbrücken, 1988. ↑

2 Zit. nach B. Schulz, a.a.O. ↑

3 John Cage, *Rede an ein Orchester*, in: *Musikkonzepte*, Sonderband *John Cage*, edition text + kritik, München 1978. ↑

4 Interview mit Brian Eno, in: *Wolkenkratzer/Artjournal* Nr.1/1989, S. 46 ff. ↑

5 Klaus Ernst Behne, *hören UND sehen UND gehen*, in: Katalog *Musik und Raum*, Darmstadt, 1989, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. ↑

6 Hans Otte, *Hören im Raum: Raumhören*, in: Katalog *Musik und Raum*, a.a.O. ↑

Die Autorin, geboren 1948 in Bremen, studierte an der Kunsthochschule Stuttgart und an den Konservatorien von Hamburg, Graz und Zürich, wo sie ihr Staatsexamen in den Fächern Querflöte und Komposition ablegte. Danach studierte sie elektronische Musik und Komposition (bei Franco Donatoni) in Mailand. Seit 1980 beschäftigt sie sich mit Klanginstallationen und nahm mit ihren Arbeiten an zahlreichen europäischen und amerikanischen Festivals für neue Musik und Kunst teil, zum Beispiel an der Biennale von Paris, der Biennale Venedig, der documenta Kassel, musica nova Bremen, ars electronica Linz. 1990 werden ihre Klanginstallationen unter anderem auf der Biennale von Sydney und 1991 in Riga vorgestellt. Bei der Musikbiennale Berlin im Februar 1991 soll eine ihrer Arbeiten im Rahmen der Klangprojekte II »Gehörgänge« auch erstmals in der DDR zu hören, zu sehen und zu erleben sein.

Klanginstallationen überschreiten die Grenzen zwischen bildender Kunst, Installation, Objekt und Musik, zwischen Konzert und Komposition. Es sind künstlerische Artikulationen jenseits der bestehenden musikalischen wie auch interdisziplinären Gattungsgrenzen – audiovisuelle Gebilde als Ausdruck heutiger Technologie und deren Anwendungsmöglichkeiten, Klangbilder, die in einem direkten Verhältnis zum Ort des Geschehens stehen und parallel dazu einen selbständigen zeitlichen Ablauf haben. Künstler, die in Grenzbereichen von Kunst arbeiten, beschreiten zwangsläufig neue Wege und stellen alltägliche, herkömmliche Wahrnehmungsvorgänge in Frage. Eine dieser Fragen, die Ablösung althergebrachter Seh- und Hörgewohnheiten, beschäftigt Künstler nicht erst seit den letzten Jahrzehnten.

Schon um die Jahrhundertwende gab es Musiker, Maler und Schriftsteller, die durch eine zunehmende Beschäftigung mit östlichem Mystizismus und dem unmittelbaren Kennenlernen außereuropäischer Kulturen versuchten, die Grenzen zwischen den herkömmlichen Kunst kategorien zu »unterwandern«: Alexander Skrjabin mit seinen Ton- und Farbpartituren, Frédéric Kastner mit seiner *Flammenorgel*, Rudolf Steiner mit seinen Texten, Bildern und Eurytmiefiguren, Erik Satie mit seiner extrem kurzen, aber durch hunderte von Wiederholungen zugleich extrem langen Komposition *Vexations* oder mit seiner *musique d'ameublement*. Interpreten wurden damit vor ganz neue Aufgaben und Hörer vor neue Situationen des

7 Rolf Julius, *Räume und Stille*, in: Katalog *Klangräume*, a. a.0. ↑

8 Hans Dickel, *Orte der Zeit*, in: Katalog *Christina Kubisch – Orte der Zeit*, Kunstraum München 1988. ↑

Zuhörens gestellt. Geräuschvoll und selbstbewußt bestiegen die italienischen Futuristen in den zwanziger Jahren die Bühne mit ihren *intonarumori*, Klangkörper in Form von Kisten mit großen Trichtern, die die Klänge von Sirenen und Fabriklärm nachahmten. Das 1912 von Luigi Russolo verfaßte futuristische Manifest *L' arte dei rumori* verkündet dazu: »Das antike Leben war nur Schweigen. Erst mit der Erfindung der Maschine im 19. Jahrhundert wurde das Geräusch geboren. Heute beherrscht das Geräusch souverän die Empfindungen der Menschen... Heute sucht die Musik eine Verschmelzung der dissonantesten, fremdartigsten und grellsten Klänge. Wir nähern uns also dem Geräuschklang.«¹

Die Erkenntnis, daß sich das Subjekt gegenüber der zunehmenden Komplexität der Welt nur durch einen radikalen Bruch mit den Traditionen behaupten kann, erfaßte Künstler in ganz Europa. Dabei waren es gerade die bildenden Künstler, die immer wieder auf die Zusammenhänge von visueller und auditiver Wahrnehmung hingewiesen haben. So zum Beispiel Paul Klee und Wassily Kandinsky. Letzterer schrieb in seinem Aufsatz *Über das Geistige in der Kunst*: »Endlich ist das Hören der Farben so präzise, daß man vielleicht einen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellygelb auf den Baßtasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.«²

Dennoch sind wir geneigt, synästhetische Erfahrungen als Ausnahme von der Regel zu betrachten. Musik suggeriert uns die Möglichkeit des reinen Hörens, Kunst die des bloßen Sehens. Es würde im Rahmen dieses Textes zu weit gehen, die Ursachen für die Abkehr vom europäischen Musik- oder Werkbegriff, wie er bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gültigkeit hatte, nachzugehen. Einer der Gründe, der das feste Gerüst der alles tragenden Tonalität und ihrer Präsentation in einer starren, frontalen Gegenüberstellung von Orchester, oben auf der Bühne, und Zuhörern, unten im Saal, erschütterte, war der allgemeine Zusammenbruch von hierarchischen Ordnungen und vor allem das Bewußtsein vom Verlust der Stille.

John Cage, Schüler von Arnold Schönberg (der ja auch Maler war), hat als erster die musikalische Trennung von Tönen und Geräuschen aufgehoben. »Silence« (Stille) wird bei ihm zum Sammelbegriff für Freiheit zur Kommunikation. Dazu gehört auch eine neue Rolle des Interpreten und des Zuhörers, die aus ihrer mehr oder weniger passiven Rolle des Reproduzierenden und Aufnehmenden zu aktiven Partnern des musikalischen Geschehens werden. »Statt uns das Leben langweilig zu machen, können wir es auch überraschend anlegen, und es wird uns mehr überraschen, wenn wir es nicht mit unseren Intentionen vollstopfen, sondern uns selbst hingeben, gerade bei der Erledigung unserer einfachen Arbeiten. Sie haben in diesem Stück zwei Dinge zu tun: Sie haben auf der einen Seite während eines Großteils der Zeit nichts zu tun. Versuchen Sie zu lernen, es schön zu tun. Und wenn Sie Klänge zu erzeugen haben, spielen Sie mit etwas Extremismus, als ob Sie in einem Wald wären und einen solchen Klang vorher nie angetroffen hätten, so daß seine plötzliche Entdeckung Sie entzückt.«³ Cage machte auch immer wieder bewußt: es gibt kein musikalisches Material an sich. Akustisches Material wird erst durch ästhetische Konventionen musikalisch.

Viele Klanginstallationen, die jetzt entstehen, wären auch ohne die Fluxusbewegung der sechziger Jahre kaum denkbar. Die Performances, Happenings und Partituren

von Nam June Paik, Emmett Williams, Allan Kaprow, Charlotte Moorman und vielen anderen erregten nicht nur Aufsehen und Skandale, sondern bewirkten – langfristig gesehen – auch die Öffnung von Kunstgrenzen und ermöglichten das Eindringen musikalischer Veranstaltungen in Museen und Galerien, die bis dahin der bildenden Kunst vorbehalten waren. Einige der Künstler, die Anfang der siebziger Jahre erste permanente (Klang)Installationen realisierten, kamen direkt aus der Fluxusbewegung wie zum Beispiel Joe Jones, Takehisa Kosugi, Phil Corner oder Dick Higgins.

Die Vielfalt der Definitionen von Klanginstallationen/Klangräumen zeigt, daß es für diese Bereiche noch keine festen Konventionen gibt. Sowohl die Gestalt als auch der Klang einer Installation entstehen an jedem Ort neu. Auch der Besucher sieht sich in eine neue Situation versetzt – jeder ist auf seine eigene Wahrnehmung, auf das eigene Erlebnis angewiesen, um das fremde Geschehen zu einem die persönliche Wahrnehmung erweiternden Ereignis werden zu lassen. Klänge sind nicht mehr von dem Ort bzw. dem Gegenstand zu trennen, an dem sie »angesiedelt« sind. So ändert sich nicht nur das akustische Erscheinungsbild, sondern auch der Ort, an dem die Klänge anzutreffen sind.

Die zeitlich weitgehend unbegrenzte Dauer musikalischer Abläufe in Installationen ist oft auch mit der Verwendung technischer Hilfsmittel verbunden. Die ständig kleiner und preiswerter werdenden, immer leichter zu transportierenden Geräte wie zum Beispiel Walkman mit Autoreversefunktion, DAT-Recorder oder Videogeräte haben dazu beigetragen, daß immer mehr Künstler, auch aus »nicht-musikalischen« Richtungen, mit Klängen im Raum experimentieren. (Überhaupt kommen sehr viele der heute aktiven »Klanginstallateure« aus dem Bereich der bildenden Kunst.) Bei interaktiven Installationen, bei denen das Publikum den Klang direkt beeinflussen kann, werden meist computergesteuerte Geräte eingesetzt. Klänge sind nicht nur für die Aufführungsdauer eines »Konzertes« da, sondern für Stunden, Tage, Monate oder eine unbegrenzte Zeit verfügbar. Dadurch wandeln sich radikal sowohl Kompositionsverfahren als auch Rezeptionsnormen.

Eine große Zahl von Installationskünstlern arbeitet mit asynchron ablaufenden Tonbändern: ihre unterschiedliche Länge bzw. ständig wechselnde Überlagerungen von Klangmaterial erzeugen eine erstaunliche musikalische Vielfalt, trotz konstanter Wiederholung. Ein gutes Beispiel dafür sind die harmonisierenden Sound-Miniaturen des Engländers Brian Eno, der bildende Kunst in London studiert hat und gleichzeitig als experimenteller Rockmusiker Erfahrungen mit elektronischen Medien sammelte. Er installiert in total abgedunkelten Räumen Videoskulpturen als Modelle neuer Raumarchitektur. Seine Entdeckung, Video als reine Lichtquelle zu benutzen und so subtile, mit Klängen gekoppelte Farbänderungen auf darüber gestellte Skulpturen zu erzeugen, wurde von Kandinsky, Braque und Mondrian inspiriert. Brian Eno sagte über seine Musik: »Menschen gebrauchen solche Musik oft, um den Raum zu »erhellen« vor diesem Hintergrund macht es wenig Sinn zu sagen, sie sei kompositorisch »uninteressant.«⁴

Das Problem der Analyse von »ambient music« oder allgemein von »Installationsmusik« ist wohl einer der Gründe, warum man im klassisch-modernen Musikbetrieb Klanginstallationen immer noch ausgesprochen mißtrauisch begegnet.

Handelt es sich doch um Arbeiten, die sich ständig verändern und deren Rezeption stark vom subjektiven Verhalten des Publikums, zum Beispiel von Bewegungsabläufen und verschiedenen Standorten, abhängen: »Der behutsame, tastende Gang von Besuchern einer Klanginstallation könnte an Sammler und Jäger der Vorzeit erinnern, die mit großer Schärfe hören und sehen müssen, zugleich aber gehend erfahren, daß Wahrnehmung sich in Abhängigkeit vom Wahrnehmungsort durch die eigene Bewegung ändert.«⁵

Der Komponist Hans Otte schafft Klangräume mit Lautsprecherobjekten, die auf dem Boden liegen und nach oben strahlen. Klänge entfalten sich im Raum zu einer großflächigen Klanglandschaft, die vom Zuhörer durchwandert wird. Otte begann bereits Anfang der 70er Jahre Klangräume zu entwerfen, neben seiner Tätigkeit als Komponist von Stücken traditioneller Form. Die Begegnung mit Klängen im Raum beschreibt er so: »Klänge im Raum und in der Zeit, das heißt auch Raum in den Klängen, Raum in der Zeit.«⁶

Im Zusammenhang mit Klanginstallationen taucht immer wieder der Begriff »Klanglandschaft« auf. Der Berliner Rolf Julius, der ebenfalls aus dem Bereich der bildenden Kunst kommt und in dessen Arbeiten sich östliche und westliche Einflüsse treffen, schreibt zu seinen Installationen: »Es sollten einfache, leere Räume sein, die Räume sollen Stille vermitteln und dies mit Hilfe der Kunst und der Musik oder mit beidem zusammen.«⁷ Julius arbeitet mit farbigen Pigmenten auf Lautsprechermembranen, die sich, je nach Klangintensität, kaum merkbar auf der Oberfläche bewegen. Er nennt das: Lautsprecher, die atmen. Lautsprecher werden von ihm auch in Landschaften »ausgesetzt« werden Teil davon, verschmelzen akustisch und visuell mit der Umgebung. So entstanden Installationen für einen Strand, für einen gefrorenen See, eine Mauer, einen gelben Raum oder *Musik für Ruinen*, um nur einige Titel zu nennen.

Auch viele meiner eigenen Arbeiten seit 1980 wurden in der Natur oder in nicht für Konzerte vorgesehenen Räumen realisiert: in Wäldern, Parkanlagen, verlassenen Fabriken, unterirdischen Gängen, ehemaligen Kirchen und Klöstern, in einer Schiffswerft, auf Mauern, Türmen etc. Ausgangspunkt ist ein von mir weiterentwickeltes System magnetischer Induktion, mit dem ich diese Orte zum Klingen bringe. Elektrisches Kabel, oft mehrere Kilometer lang, wird im Raum befestigt, zeichnet ihn nach, durchläuft ihn, macht bereits vorhandene Strukturen sichtbar. Die in dieses Kabelnetz, meist mit Hilfe von Tonbändern, eingespeisten Klänge werden für den Zuschauer hörbar durch einen kabellosen elektromagnetischen Kopfhörer. Je nach Bewegungsart und Bewegungsdichte ergeben sich bei dieser »Klangwanderung« immer wieder neue musikalische Abläufe. Die Technik ist nur Hilfsmittel, um die Natur oder einen Raum hörbar zu machen, etwa so, als ob man durch ein Mikroskop für das bloße Auge unsichtbare Strukturen entdecken würde. »Die Zusammenhänge zwischen Natur, Mensch und Technik hat Christina Kubisch auf ganz eigene Weise zum Thema ihrer Arbeit gemacht – in ihren Installationen wirken Musik und Kunst, Klang und Bild, elektronische Medien und natürliche Materialien zusammen ... Durch die Wahl von Standorten und Bewegungen komponieren die Hörer selbst musikalische Sequenzen. Zwei Sinne werden gleichzeitig aktiviert – Hören und Sehen –, so daß ästhetische Erfahrungen möglich sind, die auf den einzeln getrennten Kanälen der

Wahrnehmung nicht zu machen sind.

Mit ausgeprägtem Sendungsbewußtsein nimmt Christina Kubisch große Räume in Besitz, verspannt Kabel, zieht die Besucher in Drahtlabyrinth hinein, gibt ihnen Hörgeräte, damit sie überhaupt etwas wahrnehmen können, und schickt sie in die Dunkelheit, wo sie sich zunächst neu orientieren müssen. Das geschieht mit einer Selbstverständlichkeit, die bei Bildenden Künstlern selten ist, für Musiker jedoch durch die spezifische Wirkungsweise ihres Mediums bedingt ist – sie senden Klangwellen in den Raum, einmalig und dominant. Als Bildende Künstlerin dagegen konserviert Kubisch ihre Klangzonen in Form von Kabeln, überträgt Töne in visuelle Darstellung, die sich sowohl auf den jeweiligen Raum beziehen als auch Dauer erlangen, eine Qualität, die Musiker nicht erreichen können.

Christina Kubisch koppelt visuelle und akustische Mittel und zieht daraus ästhetischen Gewinn ..., operiert in den Grenzgebieten der Medien, wenn sie Hörbares sichtbar zu machen versucht und umgekehrt.«⁸

Klanginstallationen sind heute kein vereinzelt Phänomen – bei allen wichtigen Festivals Neuer Musik und internationalen Kunst-Ausstellungen und Biennalen entstehen Räume mit Klängen, sei es in Europa, den USA und Kanada, in Australien oder Japan. Die »Installationskünstler« gehören auch keinem bestimmten geographischen Breitengrad an, im Gegenteil. Die Vielfalt der Kulturen spiegelt sich auch in ihren Arbeiten wieder. Wie zum Beispiel in den poetischen und subtilen Installationen des in New York lebenden Japaners Takehisa Kosugi, der hier bereits im Zusammenhang mit der Fluxusbewegung genannt wurde. Mit kleinen, selbst entwickelten Piezodiscs (mit einer keramischen Masse beschichtete Metallscheiben, die sowohl als Mikrofon als auch als Lautsprecher dienen können), baut er leise »Klangbilder«, die von winzigen Fotozellen gespeist werden und sich je nach Lichteinfall verändern.

Der österreichische Architekt Bernhard Leitner wiederum entwickelt wissenschaftlich genau geplante Raumstrukturen, die vor allem der Lokalisation von Schallereignissen im Wahrnehmungsraum des Innenohres nachgehen, wobei die Phasendifferenz von Frequenzen eine große Rolle spielt. Ein ganz anderes Konzept verfolgt der Amerikaner Max Neuhaus, früher Schlagzeuger und Interpret von Avantgardemusik. Er versteckt im wahrsten Sinne fast unhörbare Klänge in öffentlichen Räumen (zum Beispiel in einem U-Bahnschacht in New York) und fordert damit das Publikum zu einem intensiven Wahrnehmungsprozeß heraus.

Doch die Vielfalt von Klanginstallationen ist entschieden größer und auf dem hier zur Verfügung stehenden Platz nur anzudeuten, auch die erwähnten Künstler sind nur eine kleine Auswahl aus diesem Grenzbereich zwischen Musik und bildender Kunst. Allen Klanginstallationen ist jedoch eines gemeinsam: Der Besucher ist nicht mehr nur passiv Zuhörer oder Zuschauer, er wird in die Rolle eines aktiven Rezipienten versetzt, der nicht allein optisch oder nur akustisch, sondern mit dem ganzen Körper am Geschehen teilnimmt. Er wird zum Entdecker – wenn er willens ist, dafür Bereitschaft und Konzentration aufzubringen – von neuen, individuellen Raum- und Zeiterfahrungen in einem ganz persönlichen Erlebnisprozeß.

weitere Literaturhinweise

- 1 *Happening & Fluxus*, Katalog, Kölnischer Kunstverein 1970
- 2 Michael Nyman, *experimental music. Cage and beyond*, Studio Vista, London 1974
- 3 Murray Schafer, *Le paysage sonore*, M & M, Vancouver, Canada 1979
- 4 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Katalog, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1983
- 5 *Universalpoesie*, ars viva 88/89, Katalog, Kunstmuseum Düsseldorf
- 6 Julius, *Gesellschaft für Aktuelle Kunst*, Bremen, 1984
- Bernhard Leitner, *TON:RAUM*, Katalog, Frankfurter Kunstverein 1987
- 7 *ARS ELECTRONICA*, Katalog, Linz 1987
- 8 *Klanginstallationen*, Katalog, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen 1987