

Warum gelb, warum milch, warum rauschen?

Von den Materialien der Klangkunst

Eine Kunstform, die sich aus Elementen der Bildenden Kunst und Musik zusammensetzt, Einflüsse aus Performance- und Aktionskunst der 60er Jahre integriert und ein ganzes Spektrum von Werkformen wie Klangskulpturen, -installationen, -architekturen, akustischen Stadtpaziergängen usw. hervorgebracht hat, muß sehr vielfältig in ihren Materialien sein. Man wird mit Tönen, Klängen und Geräuschen konfrontiert; begegnet Gegenständen, Farben, Formen, technischen Geräten; befindet sich in Räumlichkeiten, Naturlandschaften oder Stadträumen. Als ein entscheidendes Merkmal der Klangkunst kann gelten, daß visuelle und akustische Wahrnehmung und deren Kombination im Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung stehen. Dies ermöglicht die Vorführung von Entsprechungen zwischen Klängen und visuellem Material wie zum Beispiel in *warum grau, warum gelb, warum grün* des Berliner Klangkünstlers Rolf Julius aus dem Jahr 2002. Eine Fläche aus graubraunem Zementstaub wird gleichzeitig mit einem Rauschen präsentiert, welches »der visuellen Form genau zu entsprechen« scheint.¹ Die Fotoserie *milch* aus dem Jahr 2000 von dem jungen Chemnitzer Bildenden Künstler und Elektroniker Carsten Nicolai wiederum zeigt ein Abbild von Klängen, das den Schwerpunkt auf den Schall als physikalisches Phänomen setzt. Die von Schallwellen in verschiedener Stärke erzeugten Muster auf der weißen Oberfläche der Milch werden, abstrakter Malerei ähnlich, als Bilder präsentiert. Hier spielt Klang als visueller Formgeber eine Rolle; seine akustischen Qualitäten werden jedoch nicht direkt in die Arbeit mit einbezogen, sondern treten höchstens in der Imaginationskraft des Betrachters auf. Doch nicht nur in Form der Ver-Tonung von Bildern und der Visualisierung von Klängen wird in der Klangkunst eine Ganzheitlichkeit der menschlichen Wahrnehmung thematisiert. Auch die Koppelung von Hören und Sehen, die bekanntermaßen konstitutiv für die Raumwahrnehmung des Menschen ist, kann in der Klangkunst zu einem Gestaltungsthema werden. Dementsprechend schrieb Christian Scheib über den Wechsel von einem Raum in den anderen in Peter Ablingers Installation *WEISS / WEISSLICH 15*, bei der in fünf Räume verschieden gefärbtes Rauschen eingespielt wurde: »Es wirkt vorerst nicht einmal wirklich wie eine akustische Veränderung, es ist eher als hätte der Raum seine Farbe geändert oder als würde das Größenverhältnis des Raumes, wie man es optisch wahrnimmt, nicht mehr zusammenstimmen mit der – nicht zuletzt akustisch evozierten – Erwartung an Größe und Beschaffenheit des Raumes.«² Die Erfahrung, die Scheib hier beschreibt, läßt sich

nicht mehr als bloße Addition von visuellem und akustischem Material begreifen, welche sich auch über Dokumentationsmedien wie CD und Fotografie transportieren und vermitteln ließe. Stattdessen kommt hier ein weiteres für die Klangkunst entscheidendes Element ins Spiel: die besondere Wahrnehmungssituation im Hier und Jetzt, im Raum und in der Zeit des anwesenden Rezipienten. Dazu gehört nicht zuletzt auch, daß der Rezipient selbst immer wieder in die Klangerbeiten mit einbezogen wird, indem er durch seine Anwesenheit den Ablauf beeinflussen, stören oder verändern kann. Dies nutzt zum Beispiel Martin Riches in seiner Installation *Interactive Field* von 1999. Sechsenddreißig schwarz-weiße, rechteckige Scheiben aus Schaumstoff sind auf jeweils einem Motor angebracht, auf einem Sperrholztisch mit achtundzwanzig Sensoren montiert und mit einem Computerkontrollsystem verbunden. Die Bewegungen der Zuschauer im Raum veranlassen eine Bewegung der Rechtecke, welche wiederum den von dem Motor hervorgerufenen Klang verändern. Die Bewegungen der Zuschauer werden also direkt in die Installation integriert und nehmen darauf Einfluß.

Daß gerade die Dimensionen des Hier und Jetzt in der Klangkunst eine zentrale Rolle spielen, spiegelt eine allgemeine Tendenz der Künste im 20. Jahrhundert wider, in denen die Authentizität des Augenblicks gegenüber der mediatisierten Welt des Scheins betont wird.³ Ein Rekurs auf die technische Entwicklung der Klangbearbeitung zeigt zudem, daß gerade im Bereich des »Sounds« die Spaltung in Original und Reproduktion zu einer Sondersituation geführt hat. Mit der Erfindung des Phonographen wurden erstmalig das Aufzeichnen und die unmittelbare Wiedergabe von Schall möglich. Während zuvor Sprache nur in Schriftform und Musik nur in Form der Notenschrift übermittelt werden konnte, war man jetzt imstande, ein Geräusch oder eine Stimme in ihrer einzigartigen Klangqualität aufzunehmen und unabhängig von dem Körper zu reproduzieren, dessen Anwesenheit zuvor zu ihrer Erzeugung unerlässlich gewesen war. Der Klangökologe und Komponist Murray Schaf-

1 Bernd Schulz (Hrsg.): *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst*, Saarbrücken 2002, S. 112.

3 Vgl. u. a. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2004

2 Christian Scheib, *Ohne Titel: Zu Peter Ablingers Installationen im Sophienhof in Kiel*, <http://ablinger.mur.at/>

4 R. Murray Schafer, *Klang und Krach: eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main 1988 S. 122 ff.

5 Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999, S. 38

6 <http://ablinger.mur.at/>

fer bezeichnet diesen Zustand als »Schizophonie«.⁴ Während vor der Entdeckung des Phonographen Geräusche immer Originale waren, die niemals ohne den individuellen Mechanismus vorkamen, der sie hervorgebracht hat, können sie seither überall in unzähliger Wiederholung auftreten. Dies führte zu einem zu einer Verfügbarkeit der Künstler über die Klänge, die jetzt »wie Gegenstände«⁵ bearbeitet und über Lautsprecher jederzeit reproduziert werden können. Zum anderen wird nun die Authentizität des Kunstwerks, nachdem die Originalität nicht mehr auf Seiten der Klänge liegt, im Hier und Jetzt der gezeigten Arbeit gesucht und durch das Betonen der einzigartigen, flüchtigen Aufführungssituation bewußt gemacht.

Das Verhältnis von hervorbringendem Mechanismus und erzeugtem Klang wird auch in solchen Arbeiten thematisiert, die keine reproduzierten Klänge verwenden wie zum Beispiel in jenen von Andreas Oldörp. Oldörp produziert mit seinen Konstruktionen aus Orgelpfeifen mit unterschiedlichen Antriebsmechanismen Klänge, die sich je nach Temperatur, Luftfeuchtigkeit etc. immer wieder verändern. Auch hier zeigt sich eine Konzentration auf den besonderen, unwiederbringlichen Moment, der genau diese Art von Klängen hervorbringt. Darüber hinaus liegt der Fokus auf der Präsentation ungewöhnlicher, im Alltag nicht auftretender Klänge sowie auf dem verwundernden Verhältnis von Hervorbringungsmechanismus und Klang. Im Falle von Oldörps *Trost für Anfänger* aus dem Jahr 2002, bei dem er mit Wasserdampf betriebenen, pfeifenden und heulenden Glaskolben arbeitet, bringen die an ein wissenschaftliches Labor erinnernden Klangerzeuger Töne hervor, die an das Weinen von Kindern denken lassen, so daß mechanisches Objekt und Klang in einem irritierenden Kontrast zueinander stehen.

Während bei Oldörp der Hervorbringungsmechanismus das visuelle Anschauungsmaterial bestimmt, nutzen andere KünstlerInnen die Möglichkeiten zum Arrangement von akustischem und visuellem Material sehr viel freier, wie das eingangs erläuterte Beispiel von Rolf Julius zeigt, bei dem der eingesetzte Zementstaub nicht zugleich der Klangerzeugung dient. Wenn es um die Gestaltung der visuellen Ebene geht, wird jedoch häufig nur auf die ohnehin notwendige Technik zurückgegriffen. Einen eindrucksvollen Weg zur Präsentation der verwendeten Reproduktionstechnik findet Christina Kubisch in ihrer Installation *Fünf Felder* aus dem Jahr 2002. Sie setzt Licht und Klang miteinander in Beziehung, indem sie geometrische Felder definiert, die gleichmäßig mit Lautsprechern ausgelegt sind, welche mit

einer besonderen Farbe bestrichen wurden, so daß sie UV-Licht reflektieren. Ob das sichtbare Material der Klangerzeugung oder der visuell-ästhetischen Inszenierung dient, läßt sich nicht mehr trennen.

Wie aus den vorangegangenen Ausführungen deutlich geworden ist, handelt es sich bei der Frage nach dem Material von Klangkunst um ein weit verzweigtes und in sich verschränktes, dabei auch beziehungsreiches Netz. Gerade hier macht es also wenig Sinn, sich allein die visuelle Darstellung oder allein ein bestimmtes Klangmaterial anzuschauen, weil beide Ebenen in entscheidendem Maße zusammengehören. Ähnlich wie sich Theater nur in der gleichzeitigen Anwesenheit von Darstellern und Zuschauern in einem Raum konstituiert und sich als »Werk« nach der Aufführung sofort verflüchtigt, so verhalten sich auch Arbeiten der Klangkunst. Sie werden erst durch die *gleichzeitige* Anwesenheit von Klängen und Körpern im Raum und durch die Anwesenheit eines Rezipienten vollständig. Der Komponist und Klangkünstler Peter Ablinger beschreibt sein Material vielleicht auch darum nicht einfach als Klang, sondern als Hörbarkeit und Unhörbarkeit. »Unhörbarkeit kann auf verschiedene Weise entstehen. Durch Leisigkeit, aber auch durch Lautheit. Durch zu tiefe Töne und durch zu hohe Töne. Durch Langsamkeit, aber auch durch Geschwindigkeit. Dadurch, daß zu wenig passiert, aber auch dadurch, daß zu viel passiert. Durch zu große Nähe und durch zu große Entfernung. Durch zu kurze Dauern und zu lange Dauern. Durch Leere und durch Fülle. (...) Das Verhältnis von Hörbarkeit und Unhörbarkeit ist kein polares, sich ausschließendes, sondern der Wechsel der Hörbarkeit zur Unhörbarkeit bedeutet einen Übergang in einen ANDEREN Zustand.«⁶

Die Begriffe »Langsamkeit« und »Geschwindigkeit«, »Leere« und »Fülle« lassen sich auch auf den visuellen Bereich übertragen. Zugleich wird mit dem Begriff »Hörbarkeit« die Abhängigkeit von der Wahrnehmung durch ein Subjekt thematisiert, so daß sich die genannten Aspekte der Klangkunst, das Visuelle, das Akustische sowie die Anwesenheit und gestaltende Kraft des Rezipienten, unter Abingers Begriff der Unhörbarkeit subsumieren lassen.

Abingers Beschäftigung mit der Unhörbarkeit hat ihn unter anderem zum Rauschen als Klangmaterial geführt. Rauschen ist ein Material, das als akustisches, aber auch als visuelles Material betrachtet werden kann, weil die Vorstellung eines Rauschens immer eine Bewegung impliziert. Diese für die Klangkunst charakteristische Verschränkung von visueller und akustischer Ebene, von Bildender

Kunst und Klängen im Rauschen ist schon am Titel der bereits erwähnten Werkreihe *WEISS / WEISSLICH* zu erkennen, die Ablinger 1980 begann. Der Titel läßt an minimale Abstufungen von Weiß beim Anblick einer weißen Farbfläche denken, aber auch an ebensolche Abstufungen im akustischen Bereich, von weißem zu gefärbtem Rauschen. Der minimale Unterschied zwischen einem »weißen« und einem »weißlichen« Rauschen ist es, dem Ablinger hier nachspürt. Gleichzeitig hebt er die Bedeutung der Mitwirkung des Rezipienten hervor. Besonders deutlich wird dies in seinen *reference pieces*, in denen er einem Rezipienten eine Erfahrung dadurch ermöglicht, daß dieser vom Künstler die Anweisung zur Ausführung bestimmter Aktionen erhält, so beispielsweise, sich ein Schneckengehäuse ans Ohr zu halten (*WEISS/WEISSLICH 8*), die Hand über das Ohr zu legen und wieder wegzunehmen (*WEISS / WEISSLICH 19*) oder sich an bestimmte Orte zu begehen, an denen Rauschen hörbar wird (*WEISS / WEISSLICH 10 a-d*), die er aber selbst ausführen muß.⁷ Ablingers *WEISS / WEISSLICH* zielt darauf, die Sinne des Rezipienten zu schärfen, sie für minimale Unterschiede zu sensibilisieren und auf die Grenzen der Wahrnehmung zu verweisen. Das Rauschen, dessen er sich hierfür bedient, muß, da es sowohl das Hören als auch das Sehen an seine Grenzen führt, als prädestiniert für jemanden erscheinen, der die Phänomene von Hörbarkeit und Unhörbarkeit als zentrales Thema seiner Klang-Kunst erkoren hat. ■



Weitere Literatur (Auswahl)

- Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose, 1986
 Andreas Hiepko/Katja Stopka (Hrsg.), *Rauschen – Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001
 Carsten Nicolai, *autopilot*, raster-noton, 2002
 Sabine Sanio/Christian Scheib (Hrsg.), *das rauschen. Aufsätze zu einem Themenschwerpunkt im Rahmen des Festivals, musikprotokoll '95 im steirischen herbst'*, Hofheim: Wolke Verlag, 1995
 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003

WEISS / WEISSLICH 33, »Die Farbe der Nähe« (Konzept und Stücke auf CD) Ton-Aufnahme der Krimmler Wasserfälle durch Peter Ablinger, (Version 1999), Konzept: Dieselbe Rauschquelle wird aus verschieden entfernten Stationen zunehmender Nähe aufgenommen, aber in ausgeglichener Lautstärke wiedergegeben. (Foto: Siegrid Ablinger).

7 Vgl. sein Werkverzeichnis <http://ablinger.mur.at/>