

Vom Klang der Kunst

Ein Erfahrungsbericht

Doug Aitken tut es und Dave Allen und Francis Alÿs tun es. Candice Breitz, Angela Bulloch und William Engelen tun es genauso wie Rodney Graham, Susan Hiller und Jorge Macchi. Aernout Mik tut es auf eine gar nicht vernehmbare Art und sein Landsmann Maurice van Tellingen tut es auf kleinstem Raum. Helen Mirra verwendet ihn und auch Daniel Pflumm und Werner Reiterer. Pipilotti Rist ist unter anderem mit ihm groß geworden und Ugo Rondinone hat ihn eingebaut in seine flexiblen, raumbildenden Aluminiumprofile. Anri Sala spielt mit ihm, Ralf Schreiber spielt mit ihm und der Provokateur Santiago Sierra spielt wenn, dann gleich gigantisch mit ihm. Roman Signer setzt ihn schon lange pointiert ein und das junge slowenische Künstlerduo son:DA denkt ihn in ihren großformatigen Computerzeichnungen oftmals mit. Kris Vleeschouwer läßt für ihn reihenweise echte Gläser, unmerklich bewegt, aus einem hohen Regal zu Boden stürzen und, um hier zu einem Ende zu kommen, David Zink Yi vermittelt mit ihm sein besonderes Interesse für Rhythmus.

Die Möglichkeiten, Klang zu erzeugen, ihn bewußt zu gestalten und künstlerisch einzusetzen sind heute mindestens ebenso vielfältig wie die Palette der Wirkungen, die durch seinen Einsatz beim Betrachter – inzwischen muß man hinzufügen beim Hörer von Kunst – ausgelöst werden. So kann Klang öffnen und bündeln, vermitteln und verschweigen, betören und verstören, hell – dunkel, hoch – tief, grau – weiß oder unglaublich farbig sein. Da atmet ein am Boden liegender Lüster ein und aus, während er aufleuchtet und erlischt (Werner Reiterer). Da ist aus puppenstubenartig kleinen Raummodellen, die an der Wand hängen, dezent Vogelgezwitscher oder eine Toilettenspülung zu hören (Maurice van Tellingen). Da entwickeln auf einem vollgestellten Tisch allerlei Utensilien wie beschriebenes Papier oder ein angefüllter Aschenbecher ihr akustisches Eigenleben (Ralf Schreiber). Da singen via Videowall dreißig Jamaikanerinnen und Jamaikaner ihre Versionen der Songs der Bob-Marley-Hit-Compilation *Legend* als vielstimmiges Karaoke (Candice Breitz). Da ertönt jeden Nachmittag aufs neue Punkmusik in einem

18 heckenumsäumten Areal in einem Bürgerpark

in München (Rodney Graham). Und da ergießt sich ohrenbetäubend aus einer gewaltigen, raumfüllenden Wand von aufgeschichteten Marshall-Verstärkern das Silvesterfeuerwerk von Mexiko-City in schier endlosen Explosions- und Raketenpfeiferäuschen (Santiago Sierra).

Klang ist heute selbstverständlicher Bestandteil, oft gar autonomes Material in den verschiedenen Spielfeldern der Bildenden Kunst. Er hat alle Bereiche (bild)künstlerischer Ausdrucksweisen und Produktionen erfaßt und erfreut sich stetig wachsender Akzeptanz bei Publikum und Kritik. Aus der zeitgenössischen Kunst sind Arbeiten mit Klang inzwischen genau so wenig wegzudenken wie die Malerei, von deren Ende man ja noch vor einigen Jahren sprach. Aber wie kam der Klang in die Kunst? Und warum? Darüber ist viel nachgedacht und geschrieben worden, vor allem in den letzten Jahren. An der Nachzeichnung dieser Fragen – eine schnelle Antwort darauf könnte lauten: Weil Künstlerinnen und Künstler stetig suchen, experimentieren und ausloten – und an ihrem aktuellen Diskurs bin ich seit 1993 durch die Organisation von Festivals, Ausstellungen und Projektreihen ein gutes Stück weit beteiligt. Wichtiger Antrieb, mich besonders dem Feld klingender Bildender Kunst zuzuwenden, war die Entdeckung, daß Klang in seiner kleinsten Einheit von nur einem Ton, nur einem Geräusch auf mich die gleiche Faszination ausübt wie ein Punkt auf einer Seite des Skizzenblocks oder ein Pinselstrich auf einer Leinwand: Wohin will er uns führen, was uns erzählen? Ich war regelrecht infiziert von diesen Fragen! Seither – überhaupt seit der Entdeckung von Kunst als eminent wichtige Nahrung für Geist und Seele – versuche ich konsequent, die jeweils kleinste Einheit in einem Kunstwerk aufzuspüren und ihrer Spur zu folgen.

Großen Anteil an der Entdeckung eines für mich neuen Materialverständnisses in der Kunst hatte Achim Freyer. Zuerst als Fan seiner Arbeiten, dann als sein Assistent und Student, erlebte ich Freyers Affinität zum Klang und sein Gestalten und Inszenieren von Klang hautnah. Vor allem die Produktionen mit seinem eigenen Ensemble, dem Freyer-Ensemble, zeugen von seinem Formungsvermögen gerade auch von Klang, neben Choreographie, Bühnen- und Kostümbild und Lichtgestaltung. Exemplarische Beispiele dafür sind seine wunderbaren Inszenierungen *Freyer und Toscanini proben Traviata* (1992), die Grotteske *Dis-Tanzen* nach einer Sprachkomposition von Michael Hirsch (1994) und das musiklose, aber äußerst geräuschvolle Konzert *Orchesterstück für acht Klangkörper* (1995).

Aber noch eine zweite Künstlerpersönlichkeit war von Bedeutung, daß ich Klang über die Musik und das Theater hinaus auch als Material der Bildenden Kunst zu verstehen begann und spezifische Arbeiten aus den verschiedenen Feldern in Projekten wie der *Sound-Art '95* in Hannover oder dem *Sonambiente Festival für Hören und Sehen* 1996 in Berlin, gemeinsam mit anderen, einer breiten Öffentlichkeit gegenüber zu vermitteln versucht habe: der Schweizer Klangkünstler Andres Bosshard. Sein 1993 in Innsbruck gehaltener Vortrag über die Verortung von Klang, und seine Gestaltbarkeit zu Klangräumen und Klangarchitektur, am Beispiel seiner Staudamm-Installation in Fusio im Tessin, war die Initialzündung für mein Engagement für die Klangkunst.

Bei einem einzigartigen, interdisziplinären Kunstprojekt erlebte ich kürzlich sehr unmittelbar, wie Klang konzeptuell, prozeßhaft und wirkungsorientiert eingesetzt werden kann – wichtige Merkmale für Werke der Bildenden Kunst –, und wie mit Klang gleichzeitig auch Raum- und Zeitfragen aufgeworfen, behandelt und vermittelt werden – Ansätze, die wiederum für Klangkunst sehr bedeutsam sind. Dieses Kunstprojekt hat damit exemplarischen Charakter für beide Künste: das John-Cage-Projekt in der Kirche St. Burchardi von Halberstadt.¹ Exemplarisch gerade dafür, daß Cages Wirken in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts klang- und bildkünstlerische Strömungen und Positionierungen auslöste, die ganz wesentlichen Anteil am Fundament der zeitgenössischen Moderne haben und bis heute zum festen Vokabular aktuellen künstlerischen Schaffens zählen. Ich erlebte das Cage-Projekt im Spätsommer diesen Jahres just in der Zeit, als ich mir erste Gedanken über diesen Text machte. Aufgeführt wird seine 1985 für Klavier entstandene und 1987 als *Organ²/ASLSP* für Orgel bearbeitete Komposition, untertitelt mit »as slow as possible« = ASLSP. Dieses »so langsam wie möglich« ergab nach einer komplizierten Rechnung für die Orgel in Halberstadt eine Aufführungszeit von 639 Jahren – seit dem 5. September 2000, John Cages 80. Geburtstag. Nicht Digitaltechnik, sondern die handwerklichen Fähigkeiten des Orgelbauers machen es möglich. In Halberstadt wächst – erst im Laufe dieser Aufführung und Orgelpfeife um Orgelpfeife – ein außergewöhnliches Instrument heran, das gleichzeitig eine herausragende Klangskulptur ist. Es vermag die jeweils nach Monaten oder Jahren anfallenden Töne von *Organ²/ASLSP* über ebenso lange Zeiträume zu halten. Dem John-Cage-Organprojekt gelingt eindrucksvoll die Vermittlung jener exzeptionellen Denkwei-

se John Cages, die über die Musik hinaus für das Verständnis von zeitgenössischer Kunst von großer Bedeutung ist.

Doch zurück zur Kunst der Gegenwart und zu einer Ausstellung, die mich nachhaltig beschäftigt: Paul McCarthys *LaLaLand Parodie Paradies*, die bis in den Oktober hinein im Haus der Kunst in München zu sehen war. Der 1945 in Salt Lake City geborene McCarthy ist eine der schillerndsten Figuren der Gegenwartskunst. Er experimentierte seit 1970 als Performance-Künstler vornehmlich mit seinem Körper oder den Körpern von anderen. Ähnlich den Wiener Aktionisten erprobte er Grenzen und überschritt sie oft. Schon früh verwendete er die Kamera als ein wichtiges Werkzeug seiner Arbeit. So auch in seinem *Penis Dip Painting*, einem mit Kopfhörern versehenen, fünfzehn Minuten langen Video von 1974. Inmitten der gigantischen und vor allem auch sehr geräuschvollen Installationen in der besagten Schau im Haus der Kunst wirkte dieses Video wie ein Kleinod und beanspruchte meine Aufmerksamkeit um ein Vielfaches mehr als die aufwendigen Inszenierungen in den Filmsets gleichenden Bauten eines Western-Forts und Piratenschiffs. In *Penis Dip Painting* ist zu sehen, wie ein männliches Geschlechtsteil in Farbe getaucht wird und die Farbe dann auf eine am Boden liegende Leinwand tropft. Jedes Auftreffen eines Farbtropfens ist akustisch eindringlich vernehmbar. Zu Beginn tropft es ganz schnell; im Schwall ergießen sich die Tropfgeräusche ins Ohr und wandern von da aus weiter ins Körperinnere. Schnell aber verlangsamt sich der Erguß aus prasselnden Tönen, bis im weiteren Verlauf nur mehr vereinzelt und mit großer Spannung erwartete Farbtropfen die Komposition um weitere, alle unterschiedlich klingenden Töne ergänzen. Die Arbeit zielt ab auf eine wichtige Rezeptionsweise von Kunst: die Unmittelbarkeit der Erfahrung. Sie ist mir als visuell und akustisch außergewöhnliches, gleichsam zärtliches Ereignis bis jetzt im Gedächtnis geblieben.

Anknüpfend an den Beginn meines Textes – eine extrem verknappte Essenz meiner Künstler-Recherche im Bereich der Bildenden Kunst für *Sonambiente Berlin 2006* – sollen noch beispielhaft für das so vielfältige (Klang)-Geschehen in der aktuellen Gegenwartskunst vier Künstler und ihre Arbeiten und Arbeitsweisen vorgestellt werden. Sie thematisieren, arbeiten und spielen mit Klang auf sehr unterschiedliche Art und Weise: stumm – prozeßhaft – konzeptionell – gedacht. Einer ist der niederländische Künstler und mehrfache Biennale-Teilnehmer Aernout Mik (*1962), dessen Videoarbeiten mich wegen ihres hohen Suggestiv-

1 Siehe dazu die *Positionen*-Hefte Nr. 41-45, in denen Idee und Konzepte der Projektgruppe des Halberstädter Cage-Projekts sowie ein Bericht vom Eröffnungskonzert publiziert sind.

2 Presseinformation, galerie carlier | gebauer, Berlin, 2005

stionsgehalts auf Antrieb faszinierten. Seine immer stummen Installationen mit meist mehrteiligen Filmen, die stets bodennah und lebensgroß auf Insitu-Einbauten projiziert werden, »verbinden Performance und Skulptur, bewegte Bilder und architektonische Elemente in begehbaren Environments«². Beispiel *Dispersion Room* (2004): Als Betrachter fühlt man sich dem auf den ersten Blick real wirkenden Treiben in einem Großraumbüro mit einer Vielzahl von Personen so nah, daß die dort vorherrschende Unruhe und Hektik einen bald selbst befällt. Man gerät rasch in eine Art Schwebezustand zwischen Wirklichkeit und Fiktion, der durch den Verzicht auf jegliche akustische Untermalung durch Dialog oder Sound noch besonders verstärkt wird. So beobachtet man die im Film sich als immer absurder entlarvenden Handlungen der wie ferngesteuert wirkenden Personen mal als vermeintlich Beteiligter, dann wieder aus der ebenso unbehaglichen Perspektive des Voyeurs. Die jeweilige Ausstattung von Miks Installationen dient meist »der psychologischen Zuspitzung des filmisch vorgespiegelten, befremdlichen Szenarios«³. Das heißt, bei der Münchener Ausstellung saß man auf Bürosesseln inmitten aufgestellter Schreibtische, wie sie im Film zu sehen waren.

Bei Kris Vleeschouwers (*1972) preisgekrönter Installation *Glassworks 2003/04* (Prix Jeune Peinture Belge 2005) gibt es ebenfalls lange, stille Momente, aber auch richtig etwas zu hören. Eine Vorstufe zur prämierten Großinstallation des jungen belgischen Künstlers erlebte ich auf der Art Cologne 2004. An einer schmalen Wand, gleich am Kojeneingang, stand ein drei Meter hohes und einen halben Meter breites Lagerregal aus Holz, vor dem sich, zunächst ohne ersichtlichen Grund, eine dauerhafte Besuchertraube bildete. Auf den insgesamt acht Regalböden waren, dichtgedrängt, unterschiedlichste transparente Trinkgläser und einige Flaschen unregelmäßig platziert. Alle Blicke der Anwesenden waren

3 Ebenda

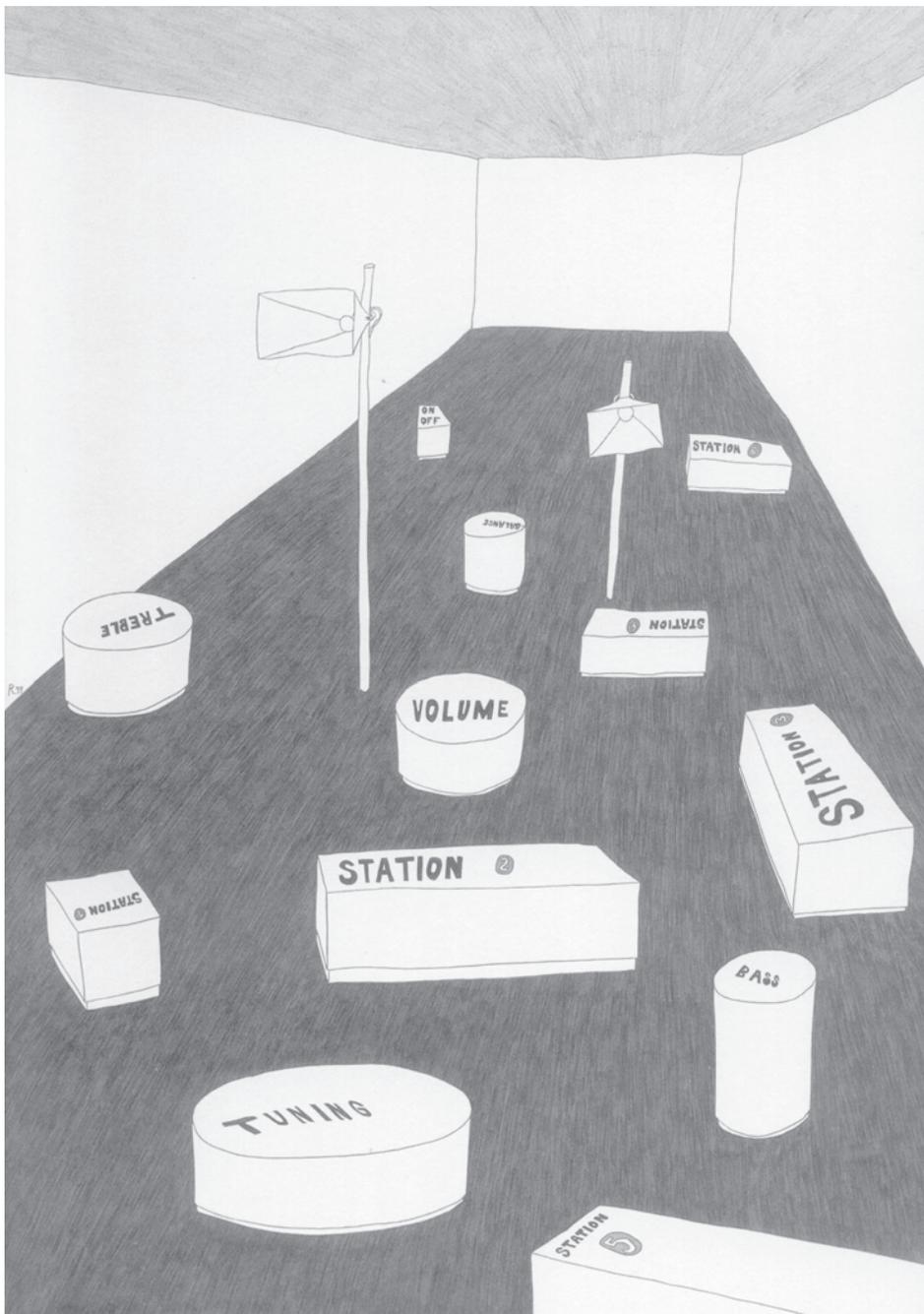
Uwe Bressnik, *The Sound of Painting*, 1997 Graphit, Acryl, Holz, Ø 95 cm (Foto: Ferdinand Neumüller). (Wir danken dem Künstler für die Abdruckgenehmigung.)



20

gebannt auf das Regal gerichtet. Mit bloßem Auge war kein Geschehen zu erkennen. Doch plötzlich fiel ein Glas zu Boden und zerbarst laut klirrend in tausend Teile. Dort hatte sich schon ein stattlicher Glasscherbenhaufen angesammelt. Obwohl es bald fünfzehn Minuten dauerte, bis ein weiteres Glas aus dem Regal fiel (die Rückwand schob die Gläser unmerklich und lautlos weiter vor), gab es leuchtende Augenpaare, die nicht abließen vom Großobjekt mit dem fragilen Inhalt. Fiel wieder ein Glas, entlud sich bei den Geduldigen mit dem Geräusch des Glasbruchs die aufgestaute Spannung in einem Zucken von Kopf und Schultern. Klang als Höhepunkt einer einfachen, aber wirkungsvollen und technisch raffiniert gelösten Inszenierung mit Adrenalinausstoßgarantie in Serie. Noch selten habe ich auf einer Kunstmesse eine derart konzentrierte Rezeption beobachtet.

Der österreichische Künstler Werner Reiterer (*1964) wiederum – ich erwähnte eingangs seinen atmenden Lüster – spürt im Alltäglichen den Themen für seine Objekte, Skulpturen, Installationen und Eingriffe nach. Konzeptions-skizzen und Zeichnungen bilden dabei, zusammen mit kurzen Texten und technischen Beschreibungen, die Basis für eine mögliche spätere Realisation dieser oder jener, oft für den öffentlichen Raum gedachten Idee. Jedoch entnimmt man den Legenden zu den zahlreichen Zeichnungen in Reiterers wunderbarem Katalog *Die Kultivierung der Eigensinnigkeit* (Köln: Salon Verlag, 2000) die Anmerkung, daß es zur Realisierung der Idee (bislang) nicht kam. Das Denken von Projekten und das Dokumentieren von Ideen in Form von Zeichnungen, die am Kunstmarkt sehr begehrt sind, hat für Reiterer aber den gleichen Stellenwert wie die Realisation eines Projekts. Das abgeschlossene, große Werk steht nicht im Zentrum seines Schaffens. Eher zerstört der Künstler beispielsweise ortsspezifische Interventionen nach Ablauf der Ausstellung. Zuvor dokumentiert er sie natürlich mittels Fotografie (*Verdampfte Ideen* 1997-2000). Klang kann bei Reiterer auf zweierlei Weise eine Rolle spielen: Sehr real, wie bei seinen atmenden Objekten und Räumen oder bei seinem stetig aus der Erde heraus anwachsenden und dann platzenden Riesenballon oder auf der Reiterbaustelle als Baulärm ohne Maschinen und Bauarbeiter. Oder konzeptionell wie in einer Reihe bislang nur gezeichneter Arbeiten. So stößt man beim Durchblättern des besagten Katalogs und der Serie von *Gezeichneten Ausstellungen* auf ein so geräuschvolles Projekt wie *Ein auf ein minimales Terrain im öffentlichen Raum gerichtetes Richtmikrofon überträgt mittels Verstärker in Echtzeit jegliche Geräusche und Gespräche in den Ausstellungsraum*. Nach



Werner Reiterer, aus der Serie *Die gezeichneten Ausstellungen*, 1999 Courtesy Galerie Michael Cosar, Düsseldorf: »Die Zeichnung gibt ein ›Kunst am Bau-Projekt‹ wieder, das bis Herbst 2000 für die höhere Technische Bundeslehranstalt für Elektronik und Elektrotechnik in Wien 3, Rennweg 89b, realisiert wird. Vermeintliche, nicht bezeichnete Sitzmöbel im Schulhof fungieren als Tastatur für ein Radio. Je nach Sitzmöbel können durch das Hinsetzen die Funktionen Sendersuche, Ein/Aus und Lautstärke aktiviert werden. Erst durch das allmähliche ›Kennenlernen‹ der einzelnen Funktionen werden die Schüler das Radio bedienen lernen. Zudem müssen sich die Schüler in Gesprächen miteinander einigen was sie hören wollen. Technische Assistenz: Thomas Sandri.« (Wir danken dem Künstler für die Abdruckgenehmigung.)

der Realisierung folgender Installationsidee von Werner Reiterer würde man trotzdem nichts vernehmen: *Hinter einer Glasscheibe befindliche Verstärkerboxen sind auf maximale Lautstärke geschaltet. Displays leuchten, Lautsprechermembranen vibrieren, nichts ist zu hören.*

Der ebenfalls aus Österreich stammende Uwe Bressnik (*1961) hat sich als Bildender Künstler dem Klang, eigentlich der Musik, fast zur Gänze verschrieben. Bei ihm wird der zu Beginn des Textes ins Spiel gebrachte Punkt auf Papier (bei ihm auf Pappe) und der Pinselstrich auf Leinwand direkt zu Musik. Bressnik denkt Musik und malt und zeichnet sie (inzwischen, das muß man hier anfügen, macht er sie auch). Unter dem Label *Soul Source Records* veröffentlicht der Künstler seine gemalten Singles

und Langspielplatten mit Musikstücken, die nur in seinem Kopf existieren – die man also nicht hören kann: *Songs wie Künstlerhouse, The Sound of Painting, PopArt, Phases, Let's face the music* und viele mehr. Ergänzend dazu gibt es *Bressniks 1210*, die aus Holz gebaute Version eines klassischen DJ-Pults mit zwei Plattenspielern nebst Mischpult. Die nicht tönende, raumgreifende Skulptur löst bei den allermeisten Betrachtern eben jenes Glücksgefühl aus, das normalerweise nur bei Verwendung eines echten DJ-Pults mit realen Klangspeichern erzeugt wird.

Bleibt festzustellen: Kunst muß nicht klingen, um gehört zu werden. Aber wenn sie auch zum Hören sein soll, sollte sie schon einen guten Klang haben! Viele Künstlerinnen und Künstler versuchen sich aktuell daran.