

Experimente mit dem Rahmen

Unterscheidung des Parergon und Ergon aus-
einandersetzt, die als umhüllende Einkleidung
und Zentrum eines Bildes oder einer Skulptur
eine Wechselwirkung aufweisen. Erstaunlich
ist angesichts der zahlreichen Experimente seit
dem 20. Jahrhundert, dass das Thema *Musik
und Rahmen* noch selten behandelt wurde.

Das Wort Rahmen hat eine eng begrenzte
Bedeutung als Bilderrahmen und um-
fasst, in einen Kontext gestellt, den weiten Be-
reich der Wahrnehmung und des Handelns.
Letztere sind immer in einen Bezugsrahmen
gestellt, weshalb der »frame of reference«, der
sich vor allem auf kulturspezifische Erwar-
tungen bezieht, schon seit den 1970er Jahren
Anlass für soziologische Theorien war.¹ Einige
Begriffe aus diesen Theorien können auch eine
benennende Kraft für ästhetische Sachverhalte
haben und sie damit in einen größeren Zusam-
menhang stellen. Dies gilt beispielsweise für
das Wort »Footing«, das Bedürfnis der Kon-
textualisierung, für das der »Modulation«,
den Rahmenwechsel, der durch eine zeitliche
oder örtliche »Klammer« angezeigt werden
muss, wenn er erkannt werden soll, oder das
»Upkeying«, das Fiktionen betrifft im Gegen-
satz zum »Downkeying«, nämlich ihrer Über-
setzung in ein reales Ereignis. Andere Begriffe,
die sich auf bewusste Täuschung etc. bezie-
hen, sind weniger gut tauglich.

Seit in den 1990er Jahren Ausstellungen in
Paris, London, Dallas oder Wien den Bilder-
rahmen gewidmet waren, wurden diese auch
für die Kunsttheoretiker zu einem Thema.²
Weitere Anstöße gingen von der Übersetzung
des Buches *La vérité en peinture* von Jacques
Derrida aus³, das sich mit Immanuel Kants

Funktionen des Rahmens

Rahmen erfüllen zahlreiche Funktionen für die
Kunst. Sie schaffen eine Ausgrenzung von der
realen Welt oder Zonen des Übergangs. Sie
isolieren von störendem Hintergrundrauschen,
sie wirken fokussierend auf die Aufmerksam-
keit. Nicht alle Kunst braucht einen Rahmen.
Sie kann für einen bestimmten Ort gemacht
sein, eingebettet in einen rituellen Zusam-
menhang. Wandmalereien wie Kirchenmusik
wären als Beispiele zu nennen. Ihr Rahmen
war in früheren Zeiten der Erfahrungshori-
zont des Rezipienten. Die Entwicklung spezi-
eller Rahmen für ein Kunstwerk spiegelt die
aufkeimende Idee ästhetischer Autonomie
und damit die Separierung der Kunst von le-
bensdienlichen Aufgaben. Die Barriere wurde
zugleich möglichst luxurierend gestaltet, um
auf die Besonderheit dessen hinzuweisen, was
eingefriedet war. Diese Intention ist an den
Konzertsälen des 19. Jahrhunderts deutlich
abzulesen. Wenn man bedenkt, wie selten eine
Sinfonie von den Klängen der Orgel begleitet
ist, sollte es verwundern, dass ihr engelsglei-
cher »geflügelter« Anblick im Konzertsaal un-
erlässlich zu sein scheint zur Steigerung ästhe-
tischer Andacht. Im Bereich der Musik tritt
man realiter in einen neuen Raum ein, der hin-
ter dem Türrahmen beginnt. Bei Gemälden hat
der Rahmen eher die Funktion, die er bei Fens-

1 Erving Goffman, *Frame Analysis*, New York: Harper 1974.

2 Paul Mitchell & Lynn Roberts, *A History of European Picture Frames*, London: Holberton 1996.

3 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flamaron 1979, S. 85 f.

Aus: Peter Ablinger, *Listening Piece in Four Parts*:
3.Los Angeles, Downtown, 4thStreet / Merrick
Street, Parking Lot, Realisation: 19.12.2001 (Foto:
Maria Tr•an).



Editorial

Rahmen begrenzen, halten, stabilisieren, kommentieren – sie schützen das Bestehende. Ein Wesenszug der musikalischen Moderne ist es, Rahmen zu erweitern und zu sprengen, in Neuland vorzustoßen, (Rahmen)Grenzen zu überschreiten: diejenigen ihres Materials ebenso wie diejenigen ihrer Kommunikation. Der Tod von gleich zwei Fluxus-Künstlern im Dezember vorigen Jahres – von George Brecht und Henning Christiansen –, der das Ende einer Epoche signalisiert, erinnert beispielhaft daran, welche ästhetische Vorwegnahme ein solch Rahmen sprengendes künstlerisches Handeln in sich birgt. Mehr noch wird das Konstrukt des Rahmens in seinen verschiedensten Facetten und Bedeutungen als theoretischer Betrachtungsansatz evident. Darauf macht der einleitende Aufsatz von Helga de la Motte-Haber aufmerksam. Angesichts der Ausdifferenzierung von Musik in so grundverschiedene Richtungen wie Komposition, Klangkunst, musikalische Medienkunst oder Musik im Internet seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kann dieses Konstrukt auch Orientierungen liefern, um Wesensarten dieser einzelnen Musikrichtungen genauer zu erfassen. Vor allem die Aufsätze von Claudia Tittel und Golo Föllmer geben dazu Hinweise. Und auch das genau vor einem Jahr erschienene *Positionen*-Heft *Dispositiv(e)* (74/2008) hat bereits in dieser Richtung einige wichtige Denksätze wie auch musikpraktische Erörterungen vorgestellt. Das Phänomen von radikalen Änderungen der Rahmenstrukturen neuer Musik begegnet einem jedoch nicht nur im Zusammenhang mit der Entwicklung neuer Medien. Die Konfrontation der Bedingungen des Konzertsaaes und ihrer musikalischen Überschreitungen hat bereits seit einem halben Jahrhundert zu zahlreichen kreativen Innovationen von Musik und Hören geführt. Wie viel Rahmen verträgt und braucht zeitgenössische Musik? Der Foto-Essay ergänzt und erweitert diesmal die Texte um Aufnahmen von musikalischen Arbeiten des österreichischen Komponisten Peter Ablinger.

Unser Internet-Forum (<http://forum.positionen.net>) steht Ihnen auch zu diesem Thema wieder offen für weiterführende oder auch thematisch ganz anders gelagerte Diskussionen. Zudem bietet es – ganz neu – Veranstaltern die Möglichkeit, ihre Konzerte und Festivals anzukündigen. Last but not least finden Sie in unserem Online-Shop (<http://shop.positionen.net>) ein inzwischen sehr umfangreiches Angebot an Büchern und CDs für weiterführende Lektüre und weiterführendes Hören.

(Gisela Nauck)

tern hat. Er ist zum Durchschauen gedacht. Und doch scheint auf manchen Bildern von René Magritte (zum Beispiel *La condition humaine I*, 1933)⁴ das Staffeleibild sich nur behindernd vor den Blick aus dem Fenster zu stellen, obwohl es nichts anderes zeigt, als das, was draußen zu sehen ist. Marcel Duchamp hat an diese Thematik mit dem großen Glas angeknüpft, auch John Cage, wenn bei seinen Veranstaltungen die Fenster offen für die Geräusche von Draußen sein sollten.

Die Auseinandersetzung mit den Funktionen des Rahmens hat wichtige Einflüsse auf die Entwicklung der neuen Musik ausgeübt. Allerdings sind die künstlerischen Brechungen der Funktionen des Rahmens seit dem 20. Jahrhundert so zahlreich geworden, dass sie nicht alle angesprochen werden können. Offen bleibt auch das umfangreiche Problem des Reframing. Es betrifft nicht nur im Bereich der Musik ästhetische Sachverhalte wie die Verlagerung von Konzerten in alte Fabrikhallen sondern auch technologische Aspekte, so den Abruf von Musik von einem Speichermedium oder aus dem Internet. Ganz spezifische Be-

dingungen der Musik wie der Zeiträumen können nur gestreift werden. Im Einzelnen sollen hier zur Sprache gebracht werden:

- Die spezifische Funktion der Musik als Rahmen dienen zu können.
- Experimente mit dem Rahmen, dessen Funktionen erhalten bleiben bis hin zum leeren Rahmen
- Die Auflösung des traditionellen Rahmens.

Musik als Rahmen

Ein ausgewählter Ort, eine entsprechende Architektur, eine bestimmte Zeit und Musik sind in der Regel das Rahmenwerk für Feste, Feiern und Zeremonien. Daran hat sich seit Jahrtausenden bis zum heutigen Tag nichts geändert. Auch die zeitgenössische Musik hat daran teil. Wenngleich bei Großveranstaltungen eher auf klassisches Repertoire oder Populärmusik zurückgegriffen wird, sind doch noch Olympiefanfaren im 20. Jahrhundert neu komponiert worden. Bewährt hat sich bei Ausstellungseröffnungen zeitgenössischer Kunst ebenfalls die neue Musik. Zuweilen markiert sie nicht nur – wie die Vorspannmusik eines Films – 3

4 Das Bild wird im Internet von mehreren Galerien als Druck angeboten, ist daher für einen Betrachter leicht zugänglich.

Aufmerksamkeit heischend den Anfang einer Veranstaltung, sondern bleibt im Hintergrund als Folie erhalten. Als im März 1960 Ives Klein in der Pariser Galerie Internationale D'Art Contemporain seine *Anthropometrien* zeigte, nackte Modelle, die den Abdruck ihrer mit blauer Farbe bedeckten Körper auf weißem Papier hinterließen, zogen zunächst drei Geiger, drei Cellisten und drei Chorsänger in den Raum ein, nahmen an der Seite der Bühne Platz, gefolgt von Ives Klein im Smoking, der sich vor den Musikern verbeugte. Sie begannen die *Symphonie monotone – Silence* von Pierre Henry zu spielen. Kurze Zeit später traten die nackten Modelle auf. Zwanzig Minuten lang erklang ein ausgehaltener D-Dur Akkord, dem zwanzig Minuten Stille folgte. Die Musiker machten den Abend, wie ein Kritiker schrieb, zu einem »faszinierenden Ereignis mit zeremoniellem, religiösem Charakter.«⁵

Die Aktionskunst der 1960/70er ließ sich oft als Umrahmung Klang und Geräusch. Beim Orgien-Mysterien-Spiel von Hermann Nitsch erschien das Geräuschorchester (Raseln, Trillerpfeifen, Trommeln, Band, zuweilen ein kreischender Kinderchor) fast selbstverständlich aufgrund der Nähe zum Theater. Bei den *Tableaux vivants* von Jannis Kounellis spielte ebenfalls die Musik mit. *Table* (1973) zeigt als »frozen performance« einen Tisch, davor einen Betrachter mit einer griechischen Maske, links von ihm am anderen Ende der Vogel der Weisheit. Die auf dem Tisch liegenden Fragmente einer antik wirkenden Statue identifiziert ein begleitender Flötist als diejenigen von Apollo, dem Gott der Musen. Soll das Tableau als Metapher gelesen werden, dass große Kunst nur noch im luftigen tönenden Hauch eine Resonanz finden kann?

Umrahmungen wirken immer mit dem Insgesamt mit. Sie werfen, wie der Goldrahmen, einen Glanz über das Gezeigte. Sie tendieren dazu, sich fest zu integrieren, ergänzen die Bedeutung des Gezeigten. Maler machten von dieser Semantisierung schon lange Gebrauch. Wie immer heute viele Bilder nicht mehr in ihrem Originalrahmen zu sehen sind, so war es doch spätestens seit dem 19. Jahrhundert üblich, dass der Maler dem Rahmenbauer Anweisungen gab. Es scheint fast, als habe Wassily Kandinsky noch von dieser Praxis gezehrt, als er für seine Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* (1914) dem Musiker Thomas von Hartmann vorschrieb, vor dem Öffnen des Vorhangs einer Bühne »in dunkelblauer Dämmerung« durch »einige unbestimmte Akkorde« für die rechte Einstimmung zu sorgen.⁶

Experimente mit dem Rahmen

Den Präsentationsformen von Kunst wurde im 20. Jahrhundert vermehrt Bedeutung zuerkannt. Das gilt auch für den traditionellen Rahmen. Im Sinne einer Aufwertung, Entleerung oder Integration konnte er nicht nur kritisiert oder verändert, sondern auch mit einem besonderen Gewicht versehen werden. Die Rahmen des 17. Jahrhunderts, die kubistische Malereien schmücken, sind durchaus nicht nur den Kunsthändlern geschuldet. Die manchmal angenommene Gleichgültigkeit der Künstler scheint nicht zu stimmen. Picasso hatte, wie auf Fotos zu sehen, in seinem Atelier solche Rahmen zu stehen. Das Bild *Pfeife mit Notenblatt* (1914) ist mit einer aufgeklebten Umrandung versehen, die Picasso mit Blattranken verzierte, die ihrerseits die Dekoration des Rahmens aus dem 17. Jahrhundert aufnimmt. Die historische Einfassung ist eng mit dem Bild verknüpft. Sie signalisiert, sicher vom Künstler gewollt, einen Anspruch. Auf den Widerschein dieses Anspruchs hofften auch die Komponisten, als sie in den 1930er und 1980er Jahren in den Konzertsaal zurückkehrten und damit das Ideal, die Musik näher an das Leben heranzuführen, aufgegeben hatten. Damit verbinden sich Anforderungen an Besetzungen und Bezüge zu musikalischen Gattungen wie auch der Anspruch, ein geschlossenes, autonomes Werk zu schaffen. Komponisten wie György Ligeti oder Helmut Lachenmann haben weitgehend daran festgehalten. Karlheinz Stockhausen hingegen wählte oft andere Präsentationsformen (etwa *Musik für ein Haus, Sternenklang*).

Historisierende Rahmen sind dazu gedacht, Erwartungshaltungen (Footing) zu schaffen und die Aufmerksamkeit zu fokussieren, was gleichbedeutend damit ist, sie zu steigern. John Cage nutzte diesen Effekt 1952 für die Darbietung von *4' 33''* in der Form eines Konzerts. Dieses sogenannte stille Stück, das abgesehen von den zwei minimalistischen Aktionen des Pianisten der Uraufführung David Tudor nur die Umweltgeräusche bot, steht zumindest bei der ersten Darbietung gedanklich noch in der Nähe von Cages Idee, ein stilles Gebet mit der Länge von 4 ½ Minuten (der Länge einer Singleschallplatte) zu schreiben. Es brauchte im Unterschied zur späteren Überarbeitung und Aufführung auf der Straße den sakralen Rahmen der Konzertpräsentation mit der Trennung von Hörraum und »Podium«⁷, um jene konzentrierte Haltung zu erzeugen, die der Leere einen spirituellen Charakter gab. Mit dem entleerten Rahmen oder der gerahmten Leere stellt sich das Problem der Autorschaft. Robert Rauschenberg verlieh

5 *L'Express*, 24. März 1960, S. 39.

7 Die Aufführung fand in einer Galerie statt. Dennoch von Podium zu sprechen ist als Kurzformulierung zu verstehen für die Situation der traditionellen Konzertdarbietung mit ihrem strikten *Vis à Vis* von Publikum und Musikdarbietung.

6 *Wassily Kandinsky & Franz Marc Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München: Piper 1979, S. 212.

ihm mit seinen *Enrased De Kooning Drawing* Ausdruck, indem er die ausradierte, in einen Goldrahmen gehängte Zeichnung nicht signierte. Stattdessen besitzt sie nur, wie die Bilder in einem Museum, ein Schild mit folgenden Angaben: Titel, Maler, Entstehungsjahr.

Experimente mit dem historischen Rahmen können darin bestehen, dass das Verhältnis von Rezipient und Podium umgekehrt wird. Eine solche »Modulation«, um einen Begriff der soziologischen Theorie zu gebrauchen, bedarf meist einer zeitlichen oder räumlichen Klammer, die beispielsweise die Konzertsituation schaffen kann. Die *Composition Nr. 6* (1960) von La Monte Young schreibt vor, dass die Performer auf der Bühne sitzen und dem Publikum zuhören und zwar in der gleichen Weise, wie sonst die Zuhörer zu den Ausführenden schauen. Zur Verklammerung gehört auch ein Poster in der Nähe der Bühne mit dem Titel der »composition«, welches ebenfalls keine Zweifel aufkommen lassen sollte, dass man sich in einem Konzert befindet.⁸ Komplexer gestaltete Dieter Schnebel *kinno. Nachtmusik für Projektoren und Hörer* (1963/67). Auf mehrere Leinwände wurden Diapositive und Bilder projiziert, begleitet von sehr leisen Hintergrundgeräuschen. Sie waren als »Stimulantia für die Vorstellung« des Publikums gedacht.⁹ Denn es sollte eigentlich eine Bewusstseinsbühne geschaffen werden, auf der die Vorstellungen des Rezipienten agierten. Explizit verband sich mit den Projektionen auch der Wunsch, den Aufführungsraum zu überformen. Die räumliche Klammer wurde aufgegeben. Der Rahmen wurde quasi in das Stück hineingezogen.

Ohne Rahmen?

Klangereignisse haben in der Regel eine Zeitklammer, die, wie die langsame Einleitung bei Sinfonien und die Coda bereits mehr und mehr zu einem integralen Bestandteil des Stücks wurden, dennoch aber auch eine rahmende Funktion haben. Sie ist vielfach erhalten geblieben, wenn der übliche räumliche Rahmen aufgelöst wurde, weil »Konzerte« im Freien stattfanden. Man denke an das Konzert für Fabriksirenen, an die auf ausgearbeiteten Partituren beruhenden Glockenkonzerte von Llorenç Barber oder die *Drive-In Music* von Max Neuhaus. Sie haben einen Anfang und ein Ende und tragen meist auch kulturspezifischen Erwartungen Rechnung, was besonders für die *Drive-In Music* gilt, die an Gewohnheiten Auto fahrender Amerikaner anknüpft.

Bei Klanginstallationen hingegen von Rolf Julius, Christina Kubisch, Andreas Oldörp und vielen anderen Künstlern, die Orte beto-



nen oder mit Klang Besonderheiten hervorkehren, so dass eine Überformung stattfindet, sind der räumliche Rahmen und die künstlerische Setzung miteinander verschmolzen. Beide waren immer aufeinander bezogen, was Derida schon an den Überlegungen von Kant herausarbeitete. Nun aber sind sie identisch. In seiner aufmerksamkeitssteuernden Funktion erfährt der Klang ein »Downkeying« als konkreter Hinweis auf eine wispernde Ecke oder ein summendes Fenster, künstlerisch überformt ohne alltäglichen Nutzen wird der Raum durch ein »Upkeying« zu einem fiktionalen Geschehen. Die Präsenz des räumlichen Rahmens in dem ästhetischen Insgesamt schafft erst den Raum. Martin Heideggers Überlegungen, dass die Plastik erst den Ort schafft, wiesen bereits in diese Richtung.¹⁰

Ortspezifische Klanginstallationen erfüllen andere Funktionen als sie in den »Klammern« von Museum oder Konzertsaal möglich wären. Sie durchbrechen Alltagsroutinen der Wahrnehmung, heben Übersehenes ins Bewusstsein und genügen durch die Integration von räumlichen Momenten und zeitlicher Ausdehnung neuen Materialvorstellungen. Ihre fragilen Klammern sind individuell bestimmt durch die Verweildauer und die gewählten Wege des Rezipienten. In manchen Fällen ist die Installation selbst wieder zum Rahmen geworden. Denn für die klingende *Land Art* gilt teilweise, was Robert Smithon für seine Arbeiten beanspruchte, nämlich eine Form der Landschaftsgestaltung zu sein.¹¹

Alle Kunst, auch die, die nie dafür gedacht war, hat heute einen Ausstellungscharakter.¹² Sie ist dadurch kontextualisiert. Wie immer es sich um einen ausgeweiteten sozialen Rahmen handelt, wird doch Erlebnisorientierung geschaffen und ein angemessenes Verhalten gefordert – Voraussetzungen für das Verstehen von ästhetischen und gesellschaftlichen Bedeutungen.

Peter Ablinger, *WEISS/WEISSLICH 29b*, 4 Stühle am Zürcher See, 1999 (Foto: Siegrid Ablinger).

8 Nur bei dieser *Composition* sah Young eine solche Anzeige vor.

9 Dieter Schnebel, *Ein Konzert als musikalischer Prozess*, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln: DuMont 1972, S. 345.

10 Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St Gallen: Erchner 1969, S. 11. Heidegger bezieht sich auf die Plastiken von Chilibda.

11 Robert Smithon, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt & Kai Völker. Köln: Walther König 2000, S. 89.

12 Der Begriff ist nicht im Sinne von Walter Benjamin sondern umgangssprachlich gebraucht