

Installation Performance Umgebung

Zur Korrelation von Raum und Kunstwerk in der Installations- und Klangkunst

1 Dieses und die folgenden Zitate von Andreas Oldörp stammen aus einem e-mail-Interview mit der Autorin am 24. Januar 2009.

Für die Klanginstallation *Lotus*, die im Rahmen des *KlangZeitFestivals* 2008 in Münster entstand, installierte der Klangkünstler Andreas Oldörp lang andauernde Klänge in einen Kirchenraum, um die Wechselwirkungen von Klang und Raum zu untersuchen. Diese Arbeit reiht sich in eine Serie von Installationen ein, die der Künstler seit 1988 unter dem Namen *Singende Flammen* entwickelt. Für diese »Singenden Flammen«, bringt er die Luftsäulen in Glaszylindern, unter denen gasbetriebene Brenner stehen, zum Klingen. Es entstehen Installationen, in denen konstante Klänge komplexe, räumlich-variable Klanggewebe im Raum generieren. Für seine Auftragsarbeit *Lotus* im Rahmen des *KlangZeitFestivals* 2008 in Münster setzte er diese »Singenden Flammen« ein, um den barocken Kirchenraum der Münsteraner Dominikanerkirche auf ganz eigene Weise zu verändern. Wie bereits in seiner 2005 entstandenen Außeninstallation *L'Éphémère* für die *Crédit Municipal* im Pariser Bezirk *Marais* entwarf er auch für Münster vier freistehende Brennerstativkonstruktionen, in diesem Fall mit je einer Flamme. Von einer 1,30m x 1,30m großen Basis gehalten, die gleichzeitig

die Gasflaschen aufnahm, positionierte er in den Stahlstativen Glaszylinder, die in genau auf die akustischen Bedingungen der Gewölbe abgestimmter Höhe standen. In den Glaszylindern brannten propangasgespeiste Flammen, die die Luftsäule anregten, einen feinen und ortlos anmutenden Klang zu produzieren. »Die *Singenden Flammen* erlaubten mir, den Raum direkt zu gestalten, und ihn durch lange Schwebungen in Bewegung, zum Atmen zu bringen«¹, resümierte Oldörp.

Mit der Klangkomposition dieser Installation, die von Oldörp vor Ort eingerichtet und intoniert wurde, wollte sich der Künstler dem gewohnten chromatischen Raster abendländischer Musik verweigern. Die optisch sehr dominante Orgel der Dominikanerkirche rief nach seiner Meinung ein »konservatives Klangbild« auf, dem er sich akustisch widersetzen wollte. Die Klangqualität der Installation sollte sich deshalb deutlich von dieser visuell evozierten Klangvorstellung abheben. Nach längerem Experimentieren mit den Klangerzeugern im Kirchenraum entschied er sich, eine reine Quarte h-fis, die durch die Differenztöne als Quintmixtur gehört wurde, zu installieren. Er stimmte die Rohre auf den 3. und 4. Oberton also die Unterquinte und die 2. Oberoktave ein. In ihrer Obertonentwicklung konnte sich der Raumklang in seiner Dimension an die Größe des Raumes anpassen. Es entstanden komplexe Klangfelder, die sich überlagerten und dabei Interferenzen bildeten. Durch diese akustische Intervention Oldörps, wurde der Raum »klangenergetisch aufgeladen«. Er wurde zu einem Projektionsraum, in dem die Besucher, auf der Basis des »Einschwingens« des Raumes durch den Künstler die an sie heran-

Peter Ablinger, *Listening Piece in Four Parts*: 1. Los Angeles, Dockweiler State Beach, Baywatch 53/54, Realisation: 10.12.2001, (Foto: Maria Tr•an.).



getragenen Imaginationen emotional erleben konnten. »Es ist eigentlich ziemlich egal«, meinte er, »welche harmonischen Bezüge aufgebaut sind, solange sich die Klänge zu einer Form finden, die den Raum in die akustische Konzeption integriert.«

Zu Oldörps Konzept gehörte zudem die Erweiterung dieser Klanginstallation durch Live-Musik. Idee war es, die Installation quasi als Bühnenbild zu nutzen und verschiedene Musiker einzuladen, den installierten Klangraum um neue, andere Klänge und vor allem neue Klangräume, die sich innerhalb der Installation öffnen sollten, zu bereichern. Statt der Besucher sollten Musiker in der Installation agieren und dieser »eigene Töne« entgegenseetzen. Die Musiker erlebten den Klangraum auf ihre eigene Weise. In ihrer Musik sollten sie diese Erfahrung durch ihre Interventionen »versprachlichen«.

Zum Eröffnungskonzert hatte Oldörp die Musiker Burkhard Schlothauer (Berlin), Bratsche, und Poul Næs (Kopenhagen), Kontrabass eingeladen, die Installation musikalisch zu erweitern. Durch ihr behutsames und reduziertes Eingreifen versuchten sie, die minimalistischen Tendenzen der Installation offenzulegen. Schlothauer und Næs nutzen die Eigenschaften ihrer Instrumente und hatten die Leersaiten jeweils auf die bereits installierte Quarte jedoch in anderen Oktavlagen gestimmt. Sie spielten die Saiten entweder leer oder als Flageolettgriff, wodurch sie sehr dicht am Klangcharakter der Installation blieben. Es entstanden schwebende Klangteppiche, die die Klangstruktur der Installation unmerklich veränderten. Sie haben die Installation sowohl erweitert, als auch »leben« lassen. In der

zuvor als rahmenlos erschienenen Klangarbeit eröffnete das performative Geschehen der beiden Musiker Schlothauer und Næs einen qualitativ neuen Rahmen bzw. einen neuen Raum im Raum. Rolf Julius, dem diese Installation gewidmet war, griff mit seinen elektronischen Klängen dagegen ganz anders ein. Oldörps Installation wirkte dabei als ein basso continuo, von dem sich die minimalistischen elektronischen Klänge absetzten. Dagegen hatte Stephan Froleyks den fast archaisch anmutenden Klangraum der Installation mit nur einer sehr lebendig beblasenen Orgelpfeife meditativ ausgelotet.

Diese performativen Interventionen sind für Oldörp eine Art Recherche, »inwieweit musikalisch ein Ortsbezug sinnvoll zu entwickeln ist. Dabei ist die Schnittmenge zwischen Musiker und Hörer der Ort der Aufführung. Man kann ihn zum Beispiel »akustisch optimal« neutralisieren, was aber leider sehr viele andere wirksame Aspekte ausblendet.« Oldörp untersucht in diesen Konzerten vielmehr die Möglichkeiten der auditiven Anbindung, ein Weg, der sich in den zahlreichen Konzerten bisher als reizvoll und vielversprechend erwiesen hat. Dem Künstler geht es dabei um die Öffnung von Räumen: »Über diese ortsbezogenen Konzerte will ich hin zu einer Musik der Gegenwärtigkeit.« Diese von Oldörp beschriebene Erfahrung des Gegenwärtigen bzw. Gewärtigen ist ein wesentlicher Ausgangspunkt vieler Klanginstallationen und vor allem durch den Einsatz von Klang als plastischem Material im Raum erreicht.



Peter Ablinger, *Listening Piece in Four Parts: 4. Palm Springs Trail Station / Wind Farm*, Realisation: 26.12.2001 (Foto: Maria Tr•an).

Klang als Material

Seit den 1970er Jahren wird Klang von vielen KünstlerInnen als primäres Gestaltungsmittel in raumbezogenen Klangskulpturen und Klanginstallationen eingesetzt, oft auch in Verbindung mit anderen immateriellen Stoffen wie zum Beispiel Licht. In der Rezeption wird diesem substanzlosen Material zugeschrieben, dass es im Gegensatz zu traditionellen Materialien eher Bewusstheit für sinnliche Kategorien der Wahrnehmung erzeuge. Zudem wirke es der Vorstellung des festen, auf Ewigkeit angelegten Werkstoffes der Bildenden Kunst entgegen. Damit widerstrebt es aber auch anderen Kriterien. So wenden sich Klanginstallationen zum Beispiel vom mimetischen Prinzip der Bildenden Kunst ab und stellen als immaterielle Erscheinung nicht(s) dar. Sie bedeuten vorerst nichts, sondern füllen vielmehr den Raum und entleeren ihn gleichzeitig von allen Objekten. Klang ist dabei darstellendes Medium und Medium der Wahrnehmung zugleich. Als solches verändert er alle vorgefundenen Raumsituationen und schafft neue Wahrnehmungsräume.² Somit wird auch der Raum selbst zum Medium der Gestaltung und Betrachtung, wobei er beziehungsweise der Ort selbst ausgestellt, vorgeführt und reflexiv in die künstlerische Konzeption des Kunstwerkes eingebunden wird. Er verschmilzt mit ihm zu einer Einheit; Kunstwerk und Rahmen fallen zusammen. Dieses neue Verhältnis von Raum und Kunstwerk ist für die Kunstgeschichte nicht neu.

Kunsttheoretischer Exkurs

In der Kunsttheorie wurde sowohl die Beziehung zwischen dargestelltem Raum und Gegenstand sowie das Verhältnis zwischen Kunstobjekt und umgebendem Raum bereits lange vor der Entstehung der Gattung Installation thematisiert. Das Kunstwerk als Objekt oder Skulptur zeigte allzeit das Verhältnis der Einzeldinge zur Umgebung, zu den Dimensionen des Raumes oder des umgebenden Raumes zu den räumlichen Dimensionen auf und bildete dieses ab. Der Raum stellt demnach eine entscheidende Kategorie des ästhetischen Kunstwerks in der Kunstgeschichte dar und entfaltete nicht erst mit den Gattungen der kinetischen Skulptur, der Body Art oder des Environments und der Installation seine Wirkung.

Doch besonders durch den Begriff der Installation wurde dieses Verhältnis von Kunstwerk und Raum auch in der Kunsttheorie wieder thematisiert. Klanginstallationen als

20 eine eigene Kategorie der Installationskunst

spezifizieren den in der aktuellen kunsthistorischen Debatte selbstverständlich verwendeten Gattungsbegriff Installation. Als Installation werden alle Phänomene künstlerischer Arbeiten bezeichnet, die sich auf den Raum beziehen.³ Hervorgegangen ist diese kunsthistorisch relativ junge Gattung aus einer Erweiterung des Skulpturbegriffs, indem die Grenzen zwischen Plastik und Betrachtterraum aufgelöst wurden.⁴ Bevor der Terminus Installation eingeführt war, hatte insbesondere Allan Kaprow den Begriff Environment für seine raumbezogenen multimedialen Arbeiten geprägt.⁵ Vor allem neue Überlegungen zu Ausstellungsräumen, die nicht mehr als *White Cube*, als neutraler Behälter für Kunstwerke, betrachtet wurden, sondern in engem Zusammenhang mit der Anordnung des künstlerischen Ganzen im Kontext des Raumes selbst standen, hatten wesentlichen Einfluss auf die Begriffsbildung.⁶ Im künstlerischen Umfeld ersetzte der Terminus Installation bald jenen der Ausstellung. Er beschreibt Arbeiten, die aus einer Kombination von mehreren Objekten in einem oder mehreren Räumen bestehen, in die der Betrachter tritt.⁷ Während dem Betrachter von tradierten Kunstwerken die Illusion eines realen Bildraumes im Bild vermittelt wird, steht er in einer Installation genau in demselben und ist gleichzeitig Akteur wie auch dessen Rezipient. »Doch während bei der Betrachtung von unbewegten Formen von Skulpturen und Bildern die Reflexion der Illusion überwiegt, besonders, nachdem der Betrachter den Glauben daran verloren hat, dass hinter dem Rahmen des Bildes ›tatsächlich‹ etwas Reales existiert. Von der ›totalen‹ Installation hingegen kann man sagen, dass sie uns die Illusion zurückgibt, dass der Ort, an den uns der Autor schickt, wirklich existiert.«⁸

Erstmals wurde der Begriff Installation durch Dan Flavin für seine Neonarbeiten 1967 benutzt – in Abgrenzung zum Environment⁹, einen Begriff, den Allan Kaprow 1958 für seine multimedialen Raumarbeiten eingeführt hatte. Er verwies damit auf eine neue künstlerische Praxis, die nicht nur auf die Präsentation einzelner Objekte in einem Raum, sondern auf die Inszenierung des Raumes selbst als Kunstwerk abhebt.

Klanginstallationen

Insbesondere in Klanginstallationen wird die Inszenierung des Raumes durch Klang erreicht. Obwohl Klanginstallationen zur größeren Gattung der Installationskunst gehören, liegen ihre spezifischen Qualitäten jedoch nicht nur in der Beziehung zwischen visuellen und architektonischen Elementen und dem

3 Johannes Stahl, »Installati-on«, in: *Dumonts Begriffslexikon der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2002, S. 122.

4 Ilya Kabakov, *Über die »totale« Installation*, Ostfildern 1995. S. 15 ff.

5 Vgl. Julie H. Reiss, *From margin to center: the spaces of installation art*, New York / Massachusetts 1999. S. XI.

6 Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, (Neuaufgabe hrsg. von Wolfgang Kemp), Berlin 1996. S. 28f.

2 Claudia Tittel, *Das flüchtige Material*, in: *10 Jahre sonambiente. Festival der Klangkunst*, Akademie der Künste, Berlin 2006. S. 224-230.

7 Vgl. Julie H. Reiss, ebd.

8 Ilya Kabakov, ebd.

9 Vgl. Julie H. Reiss, a.a.O., S. XI, Anm. 1.

Betrachter, sondern werden vor allem durch das akustische Material weiter gefasst und aus der visuellen Erkenntnisebene in eine akustische überführt. Im Zentrum der installativen Anordnung von Objekten am spezifischen Ort steht dementsprechend das immaterielle klangliche Material, durch das der Besucher laufen kann, während er in Interaktion mit dem Raum und den in ihm befindlichen Objekten der Installation tritt.

Ausgehend von der Prämisse, dass Räume nicht nur visuell, sondern auch akustisch geformt werden können, wird der gegebene soziale und akustische Kontext eines Ortes als spezifische Grundlage für die Transformation der räumlichen Wahrnehmung durch Klang genommen. Der Raum, der Ort, an dem eine Klanginstallation stattfindet, gilt als gegeben, er ist das Ausgangs- und dient zugleich als Gestaltungsmaterial einer Klanginstallation. Der Klang und die visuellen Elemente werden in ihm »eingerrichtet«, implantiert und in Beziehung zueinander gebracht. Indem der Klang den gesamten Raum ausfüllt und als musikalische Partitur des Raumes aufgefasst wird, unterscheidet sich infolgedessen die Rezeptionshaltung des Besuchers einer Klanginstallation von der einer Installation ohne Klang. In besonderem Maße ist das Raum-Zeit-Kontinuum durch den Rezipienten selbst bestimmt. Die visuelle Konzentration auf materielle Objekte tritt also durch die akustische Kontemplation in den Hintergrund. Klang wird in einer Klanginstallation vielmehr als akustische Erscheinung von Dreidimensionalität wahrnehmbar und verschmilzt dabei mit dem Raum. Raum und Klangraum werden eins. ■