

# Vom Zauber der Klangkunst

**B**lättert man in einschlägigen Lexika oder Büchern, um eine Definition des Begriffs des Magischen zu finden, lesen sich manche dieser Zeilen wie Erklärungen oder Erläuterung einiger Licht-Klang-Installationen, so zum Beispiel für die Installation *Zwei Wände und acht Klänge* von Christina Kubisch, die 1995 während des *Sound Art Festivals* in Hannover für einen Monat in einer verlassenen Eisfabrik zu besichtigen war. Von den »Grenzen des menschlichen Vorstellungsvermögens«<sup>1</sup>, von »Wirkungen, die ihre Ursache nicht in der gewohnten Kausalreihe haben«<sup>2</sup> ist da zum Beispiel zu lesen oder von »emotionalen Evokationen«<sup>3</sup>.

In der Installation *Zwei Wände und acht Klänge* treffen die BesucherInnen oben beschriebene Phänomene an. Von zwei Wänden an der Stirnseite der Halle strahlten zwei monumentale kaltweiße Farblichtflächen, die wie Fenster oder Türöffnungen wirkten, in den Raum hinein. Kubisch hatte zwei Holzrahmen mit integrierten UV-Röhren, die die natürlichen Pigmente der Wand – Schimmel oder andere Sporenelemente – reflektierten, auf die vorderen beiden Wände gesetzt. Das Licht dieser großformatigen Lichtfenster umhüllte die BesucherInnen wie ein Schein. Gleichzeitig entstand der Eindruck, der Raum weite sich nach außen, als entstehe ein weiterer Lichtraum hinter dem Raum. Kubisch nutzte dafür die ästhetische Wirkung von Schwarzlicht, auch UV-Licht genannt, das ein extrem kurzwelliges Licht ist und direkt an unserer Wahrnehmungsgrenze liegt. Analog zu dem diffusen Farblichtnebel setzte sie leise kristalline, fast unhörbare Klänge ein, um die Halle der ehemaligen Eisfabrik auch akustisch umzuformen. Kubisch war fasziniert von der Geschichte des Ortes und seiner Fragilität, die sie akustisch durch die vibrierenden Klänge einer Glasharmonika ästhetisch darzustellen versuchte. In dem fast dunklen, verlassenen Raum versteckte sie oberhalb der Deckenbalkenkonstruktion acht Lautsprecher, die nach einem Zufallsprinzip acht leise, kristalline Töne im Tonumfang von fis bis cis in unterschiedlich kurzen oder langen Intervallen wiedergaben. Aufgrund des Instruments, einer musealen Glasharmonika, die bis ins 19. Jahrhundert hinein in Gebrauch war, waren alle acht Klänge bereits im Ursprung ungenau und schwankend. Zufällig erschienen und verschwanden die Töne, schwebten durch den

Raum und mischten sich zu einer anarchischen Mikrotonalität, so dass stetige, starke oder minimale Reibungen entstanden. Diese klangliche Spannung wurde durch die farbliche Inszenierung des Ortes noch verstärkt. Das von den Lichtbildern ausgehende Licht verbob sich im Raum mit den Klängen zu einem schwebenden, kaltweiß-blauen LichtKlang, der sich im Raum wie ein Netz ausspannte.

Eine ähnliche Situation kreierte Hans Peter Kuhn mit seiner Licht-Klang-Installation *Blue* 1997 in Belfast. Kuhn montierte vor der Stirnwand der riesigen leeren Halle eines stillgelegten Gaswerks einen zwanzig Meter langen, ein Meter zwanzig hohen und ein Meter tiefen dunkelblauen Lichtkasten. Trotz der vierhundert verwendeten Leuchtstoffröhren, die Kuhn dicht an dicht montiert hatte, war das allgemeine Licht innerhalb der Installation durch die verschiedenen Diffusoren und insbesondere durch die zweifache Verwendung der sehr dunklen blauen Lichtfolie, die nur 0,78 Prozent des Lichtes durchließ, nicht sehr hell. Zudem konnten die BetrachterInnen die Installation nur von der Seite betreten und wurden durch eine helle Lichtschleuse geführt, wodurch sie vorerst vom Leuchtkasten abgewandt in der großen Halle standen. Drehten sie sich um, sahen sie einen tiefblauen horizontalen Leuchtkörper vor der Stirnwand über dem Boden in einer Höhe von drei bis fünf Metern »schweben«.<sup>4</sup> Aufgrund des unerklärlichen Schwebens des monumentalen Lichtkörpers und des von ihm ausgehenden, unheimlich wirkenden Lichts, das den ganzen Raum in ein dunkles omnipräsentes Blau tauchte, entstand ein magischer Eindruck. Standen mehrere Menschen im Raum schien es, als würden sich die Menschen in dem intensiven Blau auflösen. Zusätzlich zur lichtfarblichen Inszenierung wanderten entlang der Längswände Industrieräusche im Raum hin und her. Kuhn hatte im Saal an den Längswänden acht große Lautsprecher an der Decke angebracht, die massive, schwere Maschinensounds laut wiedergaben. Jeweils zwischen zwei Events waren längere Pausen mit leiseren atmosphärischen Tönen eingefügt.

## Entrücktsein und ästhetische Präsenz

Beide Klangkünstler kreieren in den vorgestellten Beispielen durch die formale Gestaltung einen illusionistischen Raum, indem sie die üblichen Raumerfahrungs-Parameter außer Kraft setzen. Sie nutzen die physikalischen Eigenschaften von Licht und Klang, um unsere Wahrnehmung zu modifizieren. Kubisch schuf durch Schwarzlicht und Glasharmonikaklänge eine beinahe auratische Atmosphäre, die im

1 Noel Daniel, *Die Wundermacher. Vorwort*. In: ders. (Hrsg.): *Magics, 1400s-1950s*. Los Angeles/Köln 2009, S. 16.

2 Armin Regenbogen und Uwe Meyer (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg 2005, S. 394f.

3 Konrad Lotter: *Magie*. In: Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter (Hrsg.): *Lexikon der Ästhetik*. München 1992, S. 151f.

4 Kuhn hatte den Leuchtkasten so geschickt installiert, dass man nicht erkennen konnte, wie dieser angebracht war und wie das intensive homogene Leuchten entstand.

Übrigen mancher Kritiker in ihren Arbeiten erkennt.<sup>5</sup> Licht und Klang werden in Hinsicht auf den Raum in ihrer physisch erlebbaren Stofflichkeit wahrgenommen – sie verleihen dem Raum seine eigene spezifische Atmosphäre.

Die Verbindung der beiden immateriellen Stoffe Klang und Licht scheint aus künstlerischer Perspektive konsequent, da beiden Materialien ähnliche Qualitäten konzidiert werden. Licht ist seit der Entstehung der Lichtkunst in den 1960er Jahren zu einem Material der Bildenden Kunst geworden und Klang wurde durch dessen Verwendung in vielfältigen Klanginstallationen (die erste Klanginstallation schuf Max Neuhaus im Jahre 1967) ebenfalls zu einem plastischen Material. In Verbindung zur Bildenden Kunst bezeichnen Klang und Licht in ihrer Beschaffenheit als bildnerisches Material die plastischen Komponenten eines Kunstwerks, trotzdem sie immateriell sind und dadurch zwar keine Gegenstände formen, aber dennoch eine eigene ästhetische Kategorie bilden. Ihre besonderen Merkmale sind Veränderbarkeit und Immaterialität. Vor allem in der Rezeption werden beiden Materialien hohe sinnliche Wahrnehmungskategorien zugeschrieben: Als immaterielle Erscheinungen, als blanker Schein wenden sie sich vom mimetischen Prinzip der Kunst ab. Sie stellen nicht(s) dar und bedeuten auch nichts, sondern füllen vielmehr den Raum und entleeren ihn gleichzeitig von allen Objekten.<sup>6</sup> Sie sind dabei vor allem Medium der Wahrnehmung und Wahrgenommenes zugleich und verändern aufgrund dessen alle vorgefundenen Raumsituationen.

Klang- und Licht-Installationen schaffen unbekannte Wahrnehmungsräume, in denen der Rezipient differenzierte Bewusstseins- und Erfahrungshorizonte erleben kann. Mithin wächst die ästhetische Rezeption der Betrachter durch die Auflösung materieller Formen zugunsten des Erkennens ephemerer Erscheinungen. Nicht mehr das materielle Kunstobjekt, sondern das ästhetische Erlebnis des Immateriellen steht im Mittelpunkt dieser Arbeiten. Licht-Klang-Installationen sind Kunstwerke, die erst durch das Verweilen in der Installation ihre ästhetische Kraft entfalten. Denn sie sind nicht, wie andere Kunstobjekte, stofflich erfassbar, sondern behandeln in ihrer Immaterialität die Erkenntnis ästhetischer Phänomene, die sich erst in ihrer Zeitlichkeit offenbaren.<sup>7</sup> Somit findet das Kunstwerk auch erst dann statt, wenn es zeitlich wahrnehmend erfahren wird. Das Kunstwerk liegt nicht als sachliches Objekt vor uns, sondern es umgibt uns als zeitliche und räumliche Situation. Insofern geht von solch künstlerischen Inszenierungen eine große Faszination aus, denn sie sind nicht auf den ersten Blick erfassbar, sondern ziehen uns ent-



weder ganz in ihren Bann oder sind uns ganz entzogen. Aus diesem Grund werden sie auch oft als magisch oder zauberhaft empfunden. Begriffe, die dem Versuch entspringen, sich der ästhetischen Erfahrung des Entrücktseins anzunähern und die Sogwirkung dieser Arbeiten zu verstehen.

## Erhabenheit und absolute Emotion

Beide Künstler, sowohl Christina Kubisch als auch Hans Peter Kuhn, versuchen die Präsenz der Wahrnehmung, die Präsenz des Raumes und das aufmerksam Machen als ästhetische Prozesse darzustellen. Einen kunsthistorischen Strang dieser Art von Präsenzerfahrung ist insbesondere im Bereich der *Colourfield Paintings* des Abstrakten Expressionismus zu finden. Künstler wie zum Beispiel Barnett Newman oder Mark Rothko nutzten bewusst die körperliche Wirkung der Farben. Mit ihren großformatigen Farbfeldbildern wollten sie die psychische Erfahrung des Besuchers durch wirkungsstarke Farbflächen steuern und gaben explizit den Betrachterstandpunkt vor ihren Werken an. Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat diese Erfahrung mit dem Kantischen Begriff des Erhabenen in Verbindung gebracht.<sup>8</sup> Vor *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* von Barnett Newman von 1967, das sich im Stedelijk Museum in Amsterdam befindet, sollten sich die Besucher an dieses ganz nah heran stellen, damit die Farbe ihr ganzes Blickfeld einnehmen konnte. Die Farbe sollte den Betrachter gänzlich einhüllen und überwältigen. Auch Mark Rothko wollte die Besucher mit seinen Bildern umschließen, um ihnen eine transzendente Erfahrung durch Farbe zu ermöglichen. Beide Künstler, sowohl Newman, als auch Rothko zielten auf die Konfrontation von Farbbild und BetrachterInnen und suchten dabei tiefe emotionale Schichten zu

Christina Kubisch, *Zwei Wände und acht Klänge* 1995 in Hannover. (Foto: Archiv Ch. Kubisch)

5 Vgl. Uwe Rüth, *Raum-Metaphorosen von Orten. Über die Licht-Klanginstallationen von Christina Kubisch*. In: Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Christina Kubisch. Stromzeichnungen*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen / Skulpturenmuseum Glaskasten Marl 1974-2008. Heidelberg 2008, S. 49-63.

6 Hartmut Böhme, *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*, Berlin 1996, S. 4 f.

7 Eva Schürmann, *Zeitlichkeit als Form und Inhalt ästhetischer Erfahrung*. In: Gernot Böhme und Reinhard Olschanski (Hrsg.), *Licht und Zeit*, München 2004, S. 94-104.

8 Max Imdahl, *Barnett Newman: Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*. In: Christine Pries (Hrsgn.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989. S. 233-252.



9 Ebd., S. 234.

berühren. Max Imdahl hat die Wirkung von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* folgendermaßen beschrieben: »Newman greift hinter jegliche mitgebrachte oder vorgeprägte, begrifflich, mathematisch, geometrisch oder auch ästhetisch determinierte Ordnung zurück auf den Fundus der absoluten Emotion als auf ein elementares menschliches Vermögen.«<sup>9</sup> Im Mark Rothko-Raum der Tate Gallery of Modern Art in London sind an allen Wänden die großformatigen Farbflächenbilder so gehängt, dass sich der Betrachter in ihrem roten Farbnebel befindet. Dieses von den Bildern ausgehende Farblicht erzeugt einen eigenen Raum im Raum, der den Betrachter aufnimmt und ihn einhüllt und dabei als Spiegel seiner eigenen Empfindungen fungiert.

Eine Weiterführung solcher Gedanken – der Erfahrungsgestaltung des Betrachters – findet sich insbesondere bei James Turrell. Seine Licht-Installationen stehen ohne große Assoziationshilfe in einem engen Dialog zu den oben besprochenen Licht-Klang-Installationen von Kubisch und Kuhn. Turrell hat in seiner Installation *My Brothers Window* (1993) auf einer Holzplatte als Rahmen Neonröhren installiert und darüber nochmals eine Holzplatte befestigt, die man öffnen oder schließen kann. Im geschlossenen Zustand, leuchtet das Licht hinter der Platte und umgibt diese wie einen Schein. Im geöffneten Zustand präsentiert sich die Arbeit als eine Art Lichtfenster. Das Lichtbild greift direkt in den architektonischen Raum ein und formt ihn. Wie die großformatigen Farbfeldbilder konfrontiert Turrell uns mit unserer eigenen Wahrnehmung und gestaltet sie. Turrell baut Lichtbilder, die in den Raum hineingreifen und seine Atmosphäre verändern. Die Lichtbilder werden zu Lichträumen,

die ebenso wie jene Licht-Klang-Räume der vorgestellten KünstlerInnen leer und von allen Objekten befreit sind. In ihnen wird der Betrachter nicht mehr mit Gegenständen oder der Bedeutung und Darstellung von Kunst konfrontiert, sondern mit der Bedingung der retinalen Wahrnehmung selbst. Der Betrachterblick konzentriert sich in den Lichträumen auf das immaterielle Lichtbild, dessen physische Präsenz nicht nur den Raum verändert, sondern den Betrachter gefangen nimmt und ihn umgibt. Turrell meinte einmal selbst zu seinen Werken, dass sie auf das eigene Sehen und Prozesse der Wahrnehmung abzielen, die der unmittelbaren körperlichen Erfahrung der BetrachterInnen bedürfen.

In der derzeitigen, für das Museum Wolfsburg entwickelten Licht-Installation hat nun auch der Kontrabassist Stefano Scodanibbio (geb. 1956) sein Work-In-Progress-Projekt *Voyage That Never Ends* realisiert und somit Fläche, Farbe, Raum und Klang in ein Wechselspiel gebracht, das eine magische Atmosphäre schafft, die die Hörer-BetrachterInnen und ihre Sinne vollständig umgeben. Insbesondere im Zusammenhang mit Turrells Licht-Installationen wird ihnen eine spirituelle Dimension zugeschrieben, die auch Turrell für sich rekurriert. Doch während das Licht in den Werken Turrells sich selbst offenbart und auf nichts außerhalb seiner Selbst verweist, treten durch die Behandlung des Raumes mit immateriellen Klängen imaginäre Szenarien und Landschaften hervor, die durch den Besucher individuell besetzt werden. Die physische Präsenz der Klänge und des Lichts leiten dabei einen Wahrnehmungsprozess ein, der auf der Erfahrung des Gewärtigens, der Wahrnehmung an sich basiert. ■