

Martin Rumori

Hören! Haltung!

Körper und Klangkunst

Vor knapp einhundert Jahren, 1913, forderte Luigi Russolo im *Futuristischen Manifest der Geräuschkunst* (1916 erschienen als erstes Kapitel von *L'arte dei rumori*, dt. *Die Geräuschkunst*), alltägliche Geräusche, vornehmlich die der Industrie- und Kriegsmaschinen, als musikalische Klänge zu etablieren. Er sah darin eine natürliche evolutionäre Entwicklung, die folgerichtig an die Emanzipation der Klangfarbe in der Romantik und im Impressionismus anknüpfte. Spätestens hier verändert sich implizit auch das Verständnis eines musikalischen Hörens, dessen klare Abgrenzung gegenüber dem alltäglichen, orientierenden Hören zunehmend verwischt wird. Nicht nur mit der Entfaltung der Klangfarbe, die nach und nach immer mehr zu einer musikalischen Kategorie wurde, war der Boden für diesen Wandel ästhetisch bereitet. Auch inhaltlich war das Referenzieren alltäglicher oder allgemein außermusikalischer Klänge in der Musik gegenwärtig, etwa in der Imitation von Vogelstimmen, Donner- oder Kanonenrollen. Vermutlich ließen sich sogar Anhaltspunkte dafür finden, dass die Entstehung einer artifiziellen Musik überhaupt sehr eng mit der Imitation von vorhandenen Klängen mittels abstrahierender Musikinstrumente verbunden ist. Dennoch ist Russolos Forderung revolutionär, denn der Bereich der „Musik“ ist durch sie nicht mehr nach klanglichen Gesichtspunkten abzugrenzen, etwa durch ein Arsenal anerkannter Instrumentenklänge, wenn fortan jeder Umweltklang als musikalische Entität firmieren kann.

Mit der *musique concrète* rückt das musikalische Hören nun auch ausdrücklich in den Fokus kompositorischer Fragestellungen. Die Frage, wie das Dilemma zwischen der Bejahung einer Kunstmusik auf der einen Seite und der Präsenz bislang außermusikalischer Klänge auf der anderen zu lösen sei, beantwortet Pierre Schaeffer mit der Hörhaltung: Wenn die Klänge an sich gehört würden und nicht ihre jeweilige Ursache, so könnten sie sich als eigenständige musikalische Objekte (*objets musicaux*) entfalten.

Interessant an diesem „Assoziationsverbot“ ist neben der impliziten Aufwertung des Hörens zu einem aktiven Vorgang und neben seiner Undurchsetzbarkeit vor allem die Strategie, sich aus dem Dilemma der Klänge nicht „intern“ zu befreien, sondern es auf die höhere Ebene des Hörens zu verlagern. Das erinnert durchaus an Muster vorhergehender Entwicklungen, etwa den Ausweg aus der Formenkrise in die Harmonik und weiter aus deren „Erschöpfung“ in den Klang.

Rückblickend ließe sich die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts vielleicht als vom „listening turn“ beherrscht beschreiben (der sich als Wegbereiter des gegenwärtig postulierten *acoustic turn* zudem hervorragend einfügen würde). John Cage, der das Hören in zahlreichen Werken zum Hauptgegenstand kompositorischer Auseinandersetzung erhebt, bis hin zur Kulmination im „stillen“ Klavierstück *4'33"*, ist dafür einer der zahlreichen Anhaltspunkte; ebenso wie Dieter Schnebel mit seiner „Sichtbaren Musik“. Der Verzicht, ein zu Hörendes zu definieren, die Unterlassung der gezielten Ausformung des Klanges markieren die eigentliche Wende: Gegenstand ist nicht das Gehörte, sondern der Vorgang des Hörens selbst.

Diese Tendenz lässt sich an der weitgehend differenzierten Systematik des Hörens ablesen, die in den letzten Jahrzehnten entwickelt wurde. Ausgehend von der *musique concrète* formten sich unterschiedliche Verständnisse einer akusmatischen Musik, deren Konsens sich heute kurz als „Musik durch Lautsprecher“ benennen ließe, oder etwas genauer: als Musik, deren Produktion und Projektion ausschließlich durch Schallwandler (Lautsprecher und Mikrofone) und Schallspeicherung nebst ihrer Bearbeitungsmöglichkeiten vermittelt ist. In spezifischeren Kontexten, etwa in dem der französischen Akusmatik, zählen auch das Verständnis des Lautsprechers als eines durch individuelle Merkmale geprägten Instruments und die exponierte Stellung des Interpreten, des virtuosen *diffuseur du son*, mit zur „akusmatischen Schule“.

Luc Ferrari und seine *musique anecdotique* seit den 1960er Jahren kann als Reaktion auf die *musique concrète* angesehen werden, indem sie das assoziative Hören ausdrücklich fordert, um sowohl die komponierende als auch die rezipierende Seite von der Last eines dogmatischen Verständniszusammenhangs zu befreien. In Verbindung mit Ferraris nicht-elitärer Grundhaltung zum Hören und Schaffen von Musik erscheint die *musique anecdotique* aber nicht als innermusikalische Opposition zu Schaeffer, sondern vielmehr als Gegenentwurf im Sinne einer Negativen Dialektik.

Das *World Soundscape Project*, das sich gegen Ende der 1960er Jahre in Kanada um R. Murray Schafer formierte, radikalisierte den Diskurs, indem es nicht nur den umgebenden Klängen musikalische Verwendbarkeit zugestand, sondern der gesamten vorhandenen Klangsphäre eine inhärente Musikalität unterstellte. Aber auch Schafers Anliegen war kein innermusikalischer Streit, sondern vielmehr eine Ausweitung des anthropologischen Verständnisses um die Dimensionen des Hörens anhand des alltäglich Gehörten: die Veränderungen der uns umgebenden Klangschaften (*Soundscapes*) im Spiegel des Zeitgeschehens und ihrer Auswirkungen. In diesem Zusammenhang bekommt die Einladung oder Aufforderung zum Hören immer auch eine politische Dimension.

Nicht zufällig offenbart sich an dieser Stelle eine naheliegende Brücke zur Klangkunst (*sound art*), die sich etwa zeitgleich zu entwickeln beginnt. Max Neuhäus lud Leute auf der Straße zum Zuhören ein, indem er sie mit dem Wort *LISTEN!* bestempelte und auf einem von ihm erarbeiteten, auditiv interessanten Pfad durch die Stadt führte. Später prägte er den Begriff „Klanginstallation“, die mehr die bildende Kunst als die Musik referenziert.

In der Tat ist es vielleicht erst die Entdeckung des Hörens, die es der Klangkunst ermöglicht hat, auf die primäre Referenz der Musik zu verzichten, mithin: die die Klangkunst selbst ermöglicht hat. Werke wie die von Max Neuhäus, oder, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, die Installationsserie *Sitzen und Hören 1–6* (*weiss/weisslich 29*) von Peter Ablinger haben zur Voraussetzung die selbstbewusste Emanzipation des Klangs von der Musik, wie sie von Luigi Russolo gefordert wurde. Ablinger hatte anlässlich der Ausstellung

zum Klangkunstpreis 2010 in Marl sechs Stuhlgruppen im öffentlichen Raum auf kleinen Plattformen installiert, die Auditorien der Umwelt formen, aber gleichzeitig zur Bühne werden.



Peter Ablinger: *Sitzen und Hören 1–6* (*Weiss/weisslich 29*), 2010
© Peter Ablinger

Erst in der paradoxen, konstruktivistischen Fragestellung, ob ohne Hören auch kein Klang (und keine Welt) sei, zeigt sich eine ästhetische Dimension klangkünstlerischer Auseinandersetzung, die für die Musik eher untergeordnet, zumindest nicht konstituierend ist. Auch die Musik des späten 20. Jahrhunderts, trotz der Pfade von Cage und Schnebel, lässt sich grosso modo nicht als die eines „inszenierten Hörens“ charakterisieren. Für die Betrachtung von Klangkunst jedoch scheint diese Zuschreibung sehr weit zu führen.

Die Motivation für eine systematische Differenzierung verschiedener Hörmodi im Gefolge der *musique concrète* hat sich mehr und mehr vom primären Ziel einer weiterführenden Erkenntnis der musikalisch-ästhetischen Wahrnehmung entfernt. Besonders deutlich wird das in der Unterteilung von Barry Truax, einem der Mitbegründer des *World Soundscape Project*. Die von ihm identifizierten Hörhaltungen *listening-in-search*, *listening-in-readiness* und *back-ground listening* beziehen sich zwar zunächst auf das Hören von Klangschaften, verweisen aber auf einen universellen Anspruch, den Mechanismen des Hörens im Ganzen näher zu kommen. Die von Truax gewählten Termini, wie *listening-in-search* für die Konzentration auf einen eingegrenzten Bereich von Klangereignissen oder *listening-in-readiness* für ein „zurückgelehntes“, umfassenderes Zuhören, sind alle auch Metaphern für das aktive Einnehmen einer Haltung, für ein „Sich-Verhalten“ zum umgebenden Klanggeschehen. Sie themati-

sieren damit implizit nicht nur innere, geistige Haltungen, sondern auch das körperliche, hörende Subjekt. Obwohl Truax' Systematik natürlich keine Klassifikation von Körperhaltungen ist (und vermutlich noch weniger als solche intendiert war), so lässt sich ihr doch eine gewisse Bildhaftigkeit abgewinnen.

Noch stärker erhärtet sich dieser Verdacht bei der Betrachtung einzelner Werke. Die Form der Installation als einer expliziten, räumlichen Konfiguration ist zwangsläufig auch immer eine Inszenierung des erfahrenden Subjekts und mithin seines Körpers. Sehr deutlich wird dies bei den verschiedenen Objekten Bernhard Leitners, deren Titel (und Formen) wie „Ton-Liege“ oder „Raum-Wiege“ direkt den Körper als (Klang-)Projektionsraum ins Visier nehmen.



Bernhard Leitner: *Ton-Liege (Deck Chair)*, 1975 © Bernhard Leitner

Auch die erwähnte Installation Ablingers bezieht sich ausdrücklich auf den Körper, indem die Zu-hörenden in einer „Doppelrolle“ nicht nur ihr eigenes Hören verkörpern, sondern es als überlagertes Simultantheater auch aufführen – eine Anspielung vielleicht auf die Schizophrenie des Hörens ohne Körper, wie es in manchem Konzertsaal stattfindet (und gefordert wird). Andere Künstler behandeln diese Zusammenhänge wesentlich subtiler, dennoch erscheint die „Körperkomposition“ als ein zentrales Moment von Klangkunst vielfältiger Ausformungen. So wie Russolo unbewusst das Hören thematisierte, indem er eine Erweiterung des musikalischen Klangvorrats forderte, so scheint es, dass nun die Klangkunst über das Hören hinaus auf das hörende Subjekt, sein Sich-Verhalten verweist, ohne dies ausdrücklich als ihr Programm zu benennen.



Gerhard Eckel: *Stele*, 1998

Auch in der Installation *Stele* von Gerhard Eckel aus dem Jahre 1998 lässt sich ein solcher Körperbezug identifizieren. Die nahe liegenden körperlichen Attribute der Skulptur, das aufrechte „Stehen“ und ihre visuellen Auswirkungen wie Verdeckungen oder Schattenwurf kommen dabei auch der nichtklingenden Installation zu. Akustisch jedoch eröffnet sich ein um-

fassender Horizont körperlicher Adressierungen. Die Lautsprecher haben ein bestimmtes Abstrahlverhalten, das sich erst durch das Sich-Verhalten der Zuhörenden offenbart. Nicht zufällig ist die Stele allseitig zugänglich, so dass sich keine Hörposition einnehmen lässt, die nicht zwangsläufig eine bestimmte, für die Arbeit konstitutive Konfiguration manifestieren würde. Zudem arbeitet die Stele mit dem Raum, in dem sie installiert ist: Direkte und mehrfache Reflexionen und Brechungen des Klangs an Wänden, Türen oder anderen Gegenständen konfrontieren die Zuhörenden mit der artifizialen Inszenierung einer alltäglichen Hörsituation. Bei entsprechender Ansteuerung werden durch die Anordnung der acht Lautsprecher auch Wellenfronten ausgeformt, die nicht mehr vertikal wie die abstrahlende Stele sind: Sie scheinen gekippt, windschief, ihre Perspektive verzerrt. Die daraus resultierenden Decken- und Bodenreflexionen überführen die Installation in ein Spiegelkabinett, in dem die Hörenden vor allem ihrer eigenen Körperlichkeit ausgesetzt sind, vermutlich ohne sich dessen gewahr zu werden.



Markus Kison: *Touched Echo*, 2007 © MarkusKison.de

Markus Kison hat in seiner Installation *Touched Echo* (2007) das Einnehmen einer bestimmten Körperhaltung zur Voraussetzung für die Hörerfahrung erhoben. Nur ein kleines Schild am Geländer der Brühlschen Terrasse deutete auf die Installation hin und gleichzeitig an, wie man sie erfahren könne: Indem man die auf das Geländer übertragenen Schwingungen durch Auflegen der Ellbogen und gleichzeitiges Verschließen der Ohren mit den Händen durch Knochenleitung hörbar macht. Die übertragenen Klänge thematisieren den Luftangriff auf Dresden im Februar 1945. Die Hörenden begeben sich also zum Hören in

eine Körperhaltung, die das von der Installation referenzierte Ereignis vermutlich provoziert hat, sich mindestens unmittelbar und intuitiv mit ihr in Verbindung bringen lässt. Gleichzeitig inszenieren sie diesen visuellen Teil für die Umstehenden, die aber, im Unterschied zur beschriebenen Installation Ablingers, zwangsläufig vom auditiven Geschehen ausgeschlossen sind – es sei denn, sie spielen mit. Dafür müssen sie aber ganz die Seiten wechseln, und auch sie sind dann für die Dauer der Teilnahme an der Installation zu einem gewissen Teil von der äußeren Klangsphäre abgeschnitten. Raffinierter lässt es sich kaum formulieren: ohne Körper kein Hören, ohne hörenden Körper keine Klanginstallation.

Der Musikwissenschaftler Volker Straebel beklagte sich im persönlichen Gespräch einmal, dass seit der selbstverständlichen Akzeptanz von Klangkunst vermehrt von „Klang im Raum“ gesprochen werde: Ob denn den Praktizierenden der Mut fehle, das, was sie tun, als „Musik im Raum“ zu bezeichnen? Aus der anfänglichen Emanzipation des Klangs von der Musik mag inzwischen Bescheidenheit, Ehrfurcht oder einfach Nachlässigkeit geworden sein – möglicherweise mit verursacht durch so manche Anspruchsbekundung von Vertretern der musikalischen Avantgarde. Vielleicht hat aber die Klangkunst das Strukturieren der Zeit tatsächlich nicht mehr als zentralen Gegenstand, sondern vielmehr als Mittel zur Inszenierung des hörenden Körpers und seiner Haltungen.

Zusammenfassung

Die Kunstform der Klangkunst ist nur wenige Jahrzehnte alt, ihre Bezeichnung als solche in der Musikwissenschaft ist naturgemäß noch wesentlich jünger. Auf der Suche nach ihrem Gegenstand lässt sich an ihre Herkunftsgattungen anknüpfen – die Architektur und andere visuelle, aber auch darstellende Künste, und nicht zuletzt an die Musik. In diesem Artikel wird der These nachgegangen, inwieweit das zentrale Moment der installativen Klangkunst die Inszenierung des Hörens selbst sein könnte. Dabei wird die Verlagerung vom Klang auf das Hören in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts skizziert und Anhaltspunkte für eine zunehmende Thematisierung des Hörenden in Klanginstallationen gesucht.

(Vortrag, 17.06.2011 im Rahmen des Festivals *next_generation 4.0 KOMMUNIKATION*, ZKM | Institut für Musik und Akustik, Karlsruhe.)

Autor

Martin Rumori, geboren 1976 in Berlin. Studium der Musikwissenschaft, Informatik und Philosophie in Berlin. Von 2005–2010 künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter im Klanglabor der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2011 Mitarbeiter im Forschungsprojekt

The Choreography of Sound am Institut für Elektronische Musik und Akustik an der Kunstuniversität Graz. Interessenschwerpunkte sind Klangprojektion und -reproduktion im Raum, Interactive Audio Augmented Environments und quelloffene Software in künstlerischen Prozessen.

Titel

Martin Rumori, *Hören! Haltung!*,
in: kunsttexte.de/auditive_perspektiven,
Nr. 4, 2011 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.