

ACT

zeitschrift für musik & performance

Editorial zu 2012/4:

Ars acustica – Audio Art – Klangkunst

(Sarah Mauksch, Frankfurt/Main und Wolf-Dieter Ernst, Bayreuth)

Sarah Mauksch und Wolf-Dieter Ernst, Editorial, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 3 (2012), Nr. 4.

www.act.uni-bayreuth.de

Ars acustica – Audio Art – Klangkunst

Während der Beschäftigung mit den Texten aus der aktuellen Ausgabe unserer Zeitschrift formulierten sich einige Fragen stetig neu: Wie beispielsweise lassen sich die Begriffe der *Ars acustica*, *Audio Art* und *Klangkunst* voneinander trennen? Worin liegen ihre Überschneidungen und welche Synergieeffekte werden durch die Kombination der wesentlichen Bestandteile – nämlich bildnerisch-künstlerischer und akustischer Elemente – in den entsprechenden Kunstwerken erzeugt? In welchem Verhältnis steht Werk und Aufführung, wenn die Entgrenzung der Künste Programm wird?

Nicht nur von Seiten der Musikwissenschaft und der Theaterwissenschaft zeigt sich die Relevanz des wissenschaftlichen Diskurses um Erscheinungsformen akustischer Kunst. Neuerdings erblickt die Kunstwissenschaft in den Formen audiovisueller Kunst gar eine neues Forschungsfeld. Dieter Daniels und Sandra Naumann schlagen die „Audiovisualogie“ vor, um der „Vielzahl von Gattungen und Genres, die Visuelles und Auditives auf unterschiedlichste Weise miteinander verbinden“, sinnvoll zu begegnen. Unter „Audiovisualogie“ werden die „Konvergenzen und Divergenzen der audiovisuellen Kunstformen, Verfahrensweisen und entsprechenden wissenschaftlichen Forschungen“ verstanden.¹ Diese Perspektive könnte sich ohne Frage auf den Umgang mit Kunstwerken der *Audio Art* oder auch der *Sonic Art* anwenden lassen, in welcher die Künstler und Komponisten akustisches Material mit technisch hoch ausgeklügelten und innovativen Mitteln inszenieren und strukturieren. Fernab der Beispiele in diesem Heft, die sich quantitativ eher im Bereich der *Klangkunst* gruppieren, stehen für diesen Zweig unter anderem die Arbeiten von Ryoji Ikeda.² Zieht man den Bedeutungsradius der Kunstformen, die sich gegenseitig aus klanglichen und visuellen Elementen speisen, noch etwas enger als bei der *Audio Art* – nämlich soweit, als dass sich die Kunstprodukte als *Ars acustica* ‚nur‘ noch mit dem Neuen Hörspiel in Verbindung setzen lassen – so können die Überlegungen von Klaus Schöning leitend sein. Schöning begreift die *Ars acustica* als eine musikalisch-kompositorische „Symbiose“³ von Geräusch, Stille und Sprache.

Die mit der Symbiose von Akustik und Bildender Kunst zur *Ars acustica*, von Hör- und Sichtbarem zum Audiovisuellen einhergehenden Synergieeffekte bieten ohne Zweifel eine unvergleichliche Vielseitigkeit an Darstellungsmöglichkeiten und ein großes Potential zur ständigen Weiterentwicklung ästhetischer, technischer Experimente. Die Grenzen zwischen Autor, Komponist und Regisseur verwischen. Schöning listet einige Prinzipien der *Ars Acustica* auf: Collage oder Montage, Ver-

1 Dieter Daniels und Sandra Naumann: „Ewig aktuell. Überlegungen zu einer Geschichte der audiovisuellen Künste“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* (2012), H. 91, S. 2–6, S. 2. Vgl. hierzu auch die beiden von den Autoren herausgegebenen Bände mit dem Titel *Audiovisuology*, Köln 2010 und 2011.

2 In Deutschland waren kürzlich zwei Arbeiten von Ikeda zu erleben. Der Hamburger Bahnhof Berlin widmete ihm zu Beginn des Jahres 2012 in seiner Reihe „Musikwerke Bildender Künstler“ eine Sonderausstellung zum Werk *db*. Außerdem war seine Arbeit *Superposition* in die Ausstellung *Sound Art. Sound as Medium of Art* im Zentrum für Kunst- und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) integriert. Weitere Informationen auf der Homepage des Künstlers unter <http://www.ryojiikeda.com/> (Zugriff: 08.12.2012).

3 Klaus Schöning, „*Ars Acustica – Ars Performativa*“, in: *Performance im medialen Wandel*, hrg. von Petra Maria Meyer, München 2006, S. 149–177, S. 150.

räumlichung und Strukturierung der Zeitlichkeit durch rhythmische Parameter, filmische Schnitttechniken wie beispielsweise das Cutup-Verfahren, das Einsetzen von Originaltönen und deren semantische Umdeutung im anderen medialen Zusammenhang des Kunstwerks. Ihren Ursprung haben diese Prinzipien im Neuen Hörspiel und den durch technische Innovation beflügelten Aufbruch der Erzählweisen gegen Ende der 1960er Jahre. Inzwischen wurden diese Prinzipien in neuen Kontexten zu Merkmalen akustischer Kunst, die nicht nur in Rundfunkstudios, sondern ebenso in Galerien, Theatern, im urbanem Raum oder gar in Form eines Zuges (Projekt *sounding D*) figuriert, den Barbara Barthelmes in ihrem Beitrag für dieses Heft beschreibt.

Symptomatisch für jene beschriebenen Kunstformen sind die Überlappung von medialen Dispositionen, die Aufweichung von Gattungsgrenzen und die Beanspruchung mehrerer Sinne. Das Zusammenwirken verschiedener Sinneskanäle ist dabei aus wirkungsästhetischer Hinsicht Ursache und Symptom zugleich. Denn die sinnliche Wahrnehmung ist darauf ausgelegt, in der Summe zu wirken und nicht in ihren einzelnen Teilen.

Im Fokus des Heftes stehen intermediale Genres, die unter dem Dachbegriff der akustischen Kunst verstanden werden können. Hier gilt es vor allem dem performativen Charakter dieser Kunstformen aufzuspüren, ihren genuinen Aufführungscharakter zu reflektieren. Dieser Blickwinkel, welcher von den in Szene gesetzten Kunstwerken oft selbst vehement eingefordert wird, offeriert differenzierte Zugangsweisen zu Kunstprodukten, die sich aus Grenzüberschreitungen entwickeln und schärft ihn gleichzeitig, um einen Aspekt dieser Kunstformen zu erhellen.

Barbara Barthelmes (Berlin) zieht in ihrem Beitrag ein spannendes Resümee des langjährigen Projektes *Netzwerk Neue Musik*, das 2011 in einem zweiwöchigen Spektakel, einer durch Deutschland führenden Reise des Klangzugs *sounding D*, kulminierte.

Giacomo Albert (Turin) untersucht in seinem Beitrag die Wurzeln der Klanginstallationen bis 1966 anhand ihres Verhältnisses zum Rezipienten. Er führt aus, wie sich in der Rezeption unterschiedliche Konzepte von Theatralität nachzeichnen lassen.

Um Klang als Komplementär von Stille geht es im Beitrag von der Klangkünstlerin Elena Flüge (Berlin), die unter anderem der Frage nachgeht, welche Bedeutung die Präsenz oder Abwesenheit des Rezipienten in Bezug auf die Wirkung des Kunstobjektes besitzt. Dabei werden Klangkunstwerke von Peter Ablinger und Akio Suzuki, die *nicht* klingen, aus ihren historischen Bezügen zu Kunstformen seit den 1960er Jahren untersucht. Worin kommt Musik in Kunstwerken ohne Klang zum Ausdruck? Wie lassen sich Körperlichkeit und der spezifische Gehalt von Aufmerksamkeit durch Abwesenheit anhand dieser Werke nachvollziehen?

In unserem Review-Teil, der wie in jedem Heft thematisch frei ist, denkt Hans J. Wulff (Kiel) über Daniela Schulz' 2012 erschienene Dissertation über den deutschen Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre nach und Ulrike Hartung (Frankfurt/Main) unterzieht den 2012 veröffentlichten Dokumentationsband über

das von Charles Wilson initiierte Watermill Center einem prüfenden Blick. Die Werke akustischer Kunst, gerade die der Klangkunst, vermögen Hören und Sehen auf spezifische Weise zueinander in Beziehung zu setzen. Oder, um mit den Worten Claudia Tittels zu sprechen: „[...] die Entstehung dieser intermediären Kunstwerke [sind] weder ohne die grenzerweiternden Entwicklungen im musikalisch-kompositorischen, noch ohne jene im künstlerisch-visuellen Bereich denkbar“⁴. Das vorliegende Heft liefert damit seinen Anteil zur Debatte um künstlerische Erscheinungsformen eben diskutierter Grenzbereiche.

Sarah Mauksch
Wolf-Dieter Ernst

⁴ Claudia Tittel: „Zwischen den Stühlen. Potenziale einer hybriden Gattung“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* (2012), H. 90, S. 34–37, S. 34.

Ars acustica – Audio Art – Klangkunst

In editing the texts for the current issue of our journal we found certain questions constantly being reformulated. For example, is it possible to separate the concepts of Ars acustica, audio art and sound art from one another? Where do they overlap? And what synergistic effects are produced in the resultant works of art through the combination of essential components, namely, visual-artistic and acoustic elements? What is the relationship between the work and the performance if the border of the arts programme is blurred?

The relevance of a scholarly discourse on the manifestations of acoustic art is being demonstrated beyond the realms of musicology and theatre studies. Recently, the aesthetics of audiovisual art has even seen a new field of research. Dieter Daniels and Sandra Naumann have proposed the term “audiovisuology” to meaningfully account for the “variety of types and genres that connect the visual and the auditive to one another in different ways”. By “audiovisuology” is meant the “convergences and divergences of audiovisual art forms, procedures, and relevant scientific research.”⁵ Without a doubt this perspective could be used in dealing with works of audio art or even sonic art in which artists and composers stage and structure acoustical material through technically sophisticated and innovative means. Far removed from the examples in this issue, which are grouped quantitatively more in the realm of sound art, are the works of Ryoji Ikeda, which, among others, represent the branch of audiology.⁶

Considering that the range of issues of the art forms nourished by opposing sounding and visual elements is still somewhat narrower than with audio art – at least insofar as the products considered as Ars acustica are even now associated “only” with the New Hörspiel (radio drama) – the ideas of Klaus Schöning could show the way. Schöning conceives of Ars acustica as a musical-compositional “symbiosis” of noise, silence and speech.⁷

With the symbiosis of acoustic and visual art into Ars acustica, the resulting synergistic effects of the audible and visual on the audiovisual doubtless offer unparalleled versatility for performance possibilities and great potential for continuous development of aesthetic technical experiments.

The boundaries between author, composer, and director blur. Schöning lists several principles of Ars acustica: collage or montage, spatialization and structuring of temporality through rhythmic parameters, cinematic editing techniques such as the cut-up technique, the insertion of ambient sounds and their semantic reinterpre-

5 Dieter Daniels and Sandra Naumann, “Ewig aktuell: Überlegungen zu einer Geschichte der audiovisuellen Künste,” in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, no. 91 (2012), pp. 2–6; p. 2. Cf. also the volumes edited by both authors entitled *Audiovisuology*, Cologne 2010 and 2011.

6 Two works of Ikeda were recently experienced in Germany. At the beginning of the year 2012 the Hamburger Bahnhof in Berlin dedicated a special exhibition to Ikeda’s work *db* in its series, “Works of Music by Visual Artists.” In addition, his work *Superposition* was included in the exhibition *Sound Art: Sound as a Medium of Art* in the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM). Further information can be found on the artist’s homepage under <http://www.ryojiikeda.com/> (accessed 8 Dec. 2012).

7 Klaus Schöning, “Ars Acustica – Ars Performativa,” in: *Performance im medialen Wandel*, ed. Petra Maria Meyer, Munich 2006, pp. 149–177; p. 150.

tation in other, media-based contexts of the artwork. These principles have their origin in the Neues Hörspiel and the technical innovation spurred by the initiation of narrative approaches at the end of the 1960s. Meanwhile, these principles have appeared in new contexts characteristic of acoustic art, which have figured not only in radio studios, but also in galleries, theatres, urban spaces and even in the form of a train (the project *sounding D*), which Barbara Barthelmes describes in her article for this issue in detail.

Symptomatic of each of these described art forms are the overlapping of media arrangements, the dissolution of genre boundaries and the demand on multiple senses. From an aesthetic point of view the interaction of separate sensory channels is thus both cause and symptom, because sensory perception is designed to act as a whole, not in its individual parts.

In this issue the focus is on the media genres that may be understood under the umbrella term of acoustical art. Here it is particularly important to trace the performative nature of these art forms to reflect their genuine performance character. This vantage point, which is often vehemently demanded in the scene setting by the artworks themselves, offers differentiated approaches to art production developed from crossing boundaries and simultaneously sharpens it to illuminate an aspect of this art form.

Barbara Barthelmes (Berlin) creates in her article a fascinating summary of the long-term project Network for New Music (*Netzwerk Neue Musik*), which culminated in the year 2011 in a two-week spectacle – a railroad trip through Germany by the sound train, *sounding D*.

Giacomo Albert (Turin) in turn seeks the roots of sound installations up to 1966 based on their relationship to the recipients. He explains how different concepts of theatricality may be traced through the works' reception.

On sound as a complement to silence, the article by the sound artist Elen Flügge (Berlin) explores the question, inter alia, of the importance of the presence or absence of recipients with regard to the effect an art object has. Here, sound artworks by Peter Ablinger and Akio Suzuki which do *not* sound are examined for their historical references to art forms since the 1960s. Where is music expressed in an artwork without sound? How can physicality and the specific content of mindfulness through absence be understood as the basis for these works?

In our review section, which in every issue is thematically free, Hans J. Wulff (Kiel) considers Daniela Schulz's dissertation (2012) on German films with pop songs (Schlagerfilme) from the 1950s to the 1970s, and Ulrike Hartung (Frankfurt/Main) takes a close look at the documentary volume on Charles Wilson's Watermill Center (published 2012).

Works of acoustic art, just like works of sound art, allow us to position hearing and seeing in specific ways in relation to one another. Or, in the words of Claudia Tittel: “[. . .] the origin of these intermediate artworks [is] inconceivable without the extended developments in the musical-compositional sphere or those in the artistic-

visual realm.”⁸ The present issue contributes its share to the debate on artistic manifestations and on the boundaries under discussion.

Sarah Mauksch
Wolf-Dieter Ernst

8 Claudia Tittel, “Zwischen den Stühlen: Potenziale einer hybriden Gattung,” in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, no. 90 (2012), pp. 34–37; p. 34.