

Gerald Fiebig

**Wer nur hören kann,
muss fühlen**

Versuche, Klangkunst als Medien
und Konzeptkunst zu denken

Nicht zuletzt durch international anerkannte Künstler wie Christina Kubisch (*1948) und Rolf Julius (1939–2011) hat sich das Genre der Klangkunst seit den 1980er Jahren als feste Größe im deutschsprachigen Kunstbetrieb etabliert. Die theoretische Vermittlung, die die Herausbildung der Gattung begleitet hat, neigt jedoch oft zu Verallgemeinerungen, die den Gehalt spezifischer Werke nicht adäquat zur Sprache bringen. Der US-amerikanische Audiokünstler und Theoretiker Seth Kim-Cohen sieht die Klangkunst deutscher Provenienz und ihre Rezeption deshalb als typisch für eine Tendenz, die den ›Klang an sich‹ isoliert von seinen konzeptuellen und sozialen Kontexten betrachtet: »The sound-in-itself tendency is especially pervasive in Germany, where sound art is an established practice.« (Kim-Cohen 2009, S. 116)

Anhand der Kataloge zu drei Überblicksausstellungen, die wesentliche Schritte der Kanonisierung und theoretischen Erschließung von Klangkunst in Deutschland markieren (Akademie der Künste 1980, Akademie der Künste 1996, Schulz 2002a), sollen im Folgenden einige der von Kim-Cohen konstatierten theoretischen Defizite aufgezeigt werden. Anschließend wird der von ihm vorgeschlagene Ansatz einer

stärker konzeptkünstlerisch orientierten Klangkunst(-analyse) vorgestellt und anhand einiger Arbeiten von Carsten Nicolai (*1965) auf seine Stichhaltigkeit überprüft.

Klangkunst statt Konzeptkunst?

»There is a tendency, especially strong among sound artists, to say: art is the medium of conveyance for that of which we cannot speak. Words are too specific; language, more broadly imagined, is too bound to its symbolic grid. So the wordless aspects of art allow contact with pre-linguistic experience. [...] What this neglects is the reality that art, as a cultural activity with a tradition and conventions – an activity that does not perform in a vacuum, but that necessarily interacts with culture, politics, commerce, and sociality – constitutes and is constituted by a vast meaning-making structure functioning in the manner of a text.« (Kim-Cohen 2009, S. 115)

Da sich die typisch (west-)deutsche Ausprägung der Klangkunst chronologisch nach dem »conceptual turn« (ebd., S. xvii) der bildenden Kunst in den 1960ern herausgebildet und sich mit der Installation eine zentrale Form der Konzeptkunst zu eigen gemacht hat, würde man bei flüchtiger Betrachtung erwarten, dass sich auch inhaltliche Ähnlichkeiten ausmachen lassen. Folgt man Kim-Cohen, ist aber eben jene (meta-)sprachliche Reflexion der Kunst über ihre Entstehungsbedingungen, die die wesentliche Innovation der Konzeptkunst darstellte, genau das, was der spezifisch deutschen Ausprägung der Klangkunst fehlt. Dass weite Teile der Klangkunst auf eine Hinterfragung der Entstehungs- und Definitionsbedingungen ihrer Kunst verzichten, wie sie die Konzeptkunst unternimmt, führt offenbar dazu, dass auch die Theoretiker solcher Klangkunst die neue Gattung immer nur im Rückgriff auf andere Kunstformen definieren können.

Das führt schnell in offene Widersprüche bei der begrifflichen Erfassung der Klangkunst. So beschreibt Sabine Sanio die Klangkunst im Katalog zum Berliner Festival »Sonambiente« (Akademie der Künste 1996) als »neue musikalische Gattung« (Sanio 1996, S. 230), während Helga

de la Motte-Haber im selben Zusammenhang umstandslos vom »Herstellungsprozeß einer Klangskulptur« (de la Motte-Haber 1996a, S. 16) spricht, als sei die Skulptur als klassische Form der bildenden Kunst die selbstverständliche Bezugsgröße für Klangkunst. Auch Bernd Schulz, langjähriger Kurator der auf Klangkunst spezialisierten Stadtgalerie Saarbrücken, fasst Klangkunst als eine »Kunstform [...], bei der Klang zum Material im Kontext eines erweiterten Skulpturbegriffs geworden ist« (Schulz 2002b, S. 9). Für de la Motte-Haber sind Werke der »Klangkunst im engeren Sinne« (de la Motte-Haber 1996a, S. 16) stets Ausstellungsstücke – Bilder, Skulpturen, Installationen –, die neben visuellen auch akustische Signale abgeben. Postuliert wird also eine Gattung, die institutionell in der Galerie und dem Museum, also im sogenannten Kunstbetrieb zu verorten ist. Eine rein akustische Klangkunst scheint für de la Motte-Haber gar nicht möglich zu sein, weil sie als genuine Eigenleistung der Gattung reklamiert, dass Werke der Klangkunst dem rezipierenden Subjekt eine synästhetische Erfahrung von visuellen, akustischen und taktilen Reizen ermöglichen: »Es geht darum, durch Intensivierungen, Irritationen und fließende Übergänge eine Neukontextualisierung dessen zu erreichen, was wir für die Wirklichkeit von Räumen und Zeiten halten. [...] Dem Hören wird dabei eine starke Dominanz eingeräumt, allerdings in der Art, dass eine ganzheitliche Erfahrung intendiert ist.« (de la Motte-Haber 2002, S. 25) Insofern eine solche multisensorische Erfahrung einen einseitigen Primat des Visuellen hinterfragt, lassen sich Klanginstallationen sicherlich als Impulsgeber einer differenzierten interdisziplinären Reflexion über das Hören einordnen, wie sie Petra Maria Meyer in dem von ihr herausgegebenen Sammelband »acoustic turn« (Meyer 2008a) vorstellt. »Ästhetische Praktiken der Künste bringen dabei das Hören selbst zum Bewusstsein und machen Hörbares neu erfahrbar« (Meyer 2008b, S. 673), schreibt die Herausgeberin in der Einleitung zum Kapitel über »Akustische Raumgestaltung und Klanginstallationen« und kommt damit der Bestimmung der Klangkunst bei Schulz und de la Motte-Haber sehr nahe: Auch sie sehen in der Bewusstmachung der »objektiven Gegebenheiten unserer Wahrnehmung« (Schulz 2002b, S. 10) ein wesentliches Thema der Gattung Klangkunst.

Dieser Ansatz ist durchaus legitim zur Beschreibung bestimmter Arbeiten aus der ersten Generation westdeutscher Klangkünstler wie Kubisch und Julius. Man kann sich aber gerade bei Helga de la Motte-Haber bisweilen des Eindrucks nicht erwehren, dass sie ästhetische Konzepte, die den Werken dieser Künstler zugrundeliegen bzw. diese sinnvoll erschließen, zum präskriptiven Kriterium für Klangkunst überhaupt macht. Das erklärt auch ihre Fixierung auf das Format der Installation. Diese zählt zu den Hauptarbeitsgebieten der genannten Künstler, ist aber keineswegs die einzige Möglichkeit, wie sich akustische Kunst artikulieren kann. Die Definition, mit der Helga de la Motte-Haber den »Sonambiente«-Katalog »Klangkunst« einleitet, ist symptomatisch für diese präskriptive Tendenz, wenn es heißt: »Klangkunst« oder »Soundart« zwingen in einem Begriff zusammen, was einmal getrennten Kunstgattungen zugehörte: der Musik und der bildenden Kunst.« (de la Motte-Haber 1996a, S. 12) Das wird noch nicht einmal der Vielfalt der in diesem Katalog dokumentierten Ansätze gerecht, vor allem aber nicht der Tatsache, dass künstlerische Arbeiten mit akustischem Material – die man vielleicht eher als akustische Kunst, Audiokunst oder Sonic Art ansprechen sollte, um sie von der rein installativen Klangkunst zu unterscheiden – produktive Beziehungen auch zum Hörspiel, der Spoken-Word-Literatur, zu Film und Videokunst sowie zu den hörbaren Aspekten von Performance, Tanz und Theater unterhalten (vgl. Meyer 2008a), aber auch zur Konzeptkunst. Paradoxerweise wird mit der Nähe dieser Definition zur Bildenden Kunst eine künstlerische Praxis, die sich rein klanglich artikuliert und Tonträger oder Radio als Medium nutzt, aus dem Bereich der Klangkunst ausgeschlossen.¹

Auch der von de la Motte-Haber hergestellte Bezug zur Musik ist nicht unproblematisch. Zwar kann sich akustische Kunst musikalischen Materials bedienen, aber dass sie auch andere, keineswegs in irgendeinem tradierten Sinne musikalische Schallphänomene künstlerisch gestalten kann, macht gerade ihren Eigenwert im Ensemble der Künste aus: »Für die Akustische Kunst sind alle hörbaren Erscheinungen gleichwertige Komponenten.« (Schöning 1999, S. 6)² Im Kontext radio-phoner Kunst – und außerhalb des deutschen Kunstbetriebs (vgl. Voe-

gelin 2010) – werden ästhetische Erfahrungen mit nichtmusikalischem Sound deshalb zunehmend zum Gegenstand theoretischer Reflexion.

Helga de la Motte-Haber hat für den Katalog »Klangkunst« eine verdienstvolle Chronik akustischer Kunst im 20. Jahrhundert zusammengestellt, die deren heterogenen, keineswegs immer musikalischen Charakter nicht nivelliert (vgl. de la Motte-Haber 1996b). Deshalb verwundert es, dass ihre eigene Interpretation des Genres so stark auf dem Bezug zur Musik beharrt. Man kann das aus der Biografie und Praxis der Klangkünstler erklären, die ihrer Theoriebildung Pate gestanden haben – so hat Christina Kubisch Malerei und Komposition studiert, Rolf Julius nennt Komponisten wie John Cage und Morton Feldman als Impulsgeber für seine ersten eigenen akustischen Arbeiten (vgl. Akademie der Künste 1980, S. 202). Es läuft allerdings darauf hinaus, dass die Musikologin de la Motte-Haber für die von ihr definierte Klangkunst die Deutungshoheit der Musikwissenschaft bzw. Musikgeschichte beansprucht. Dies verkennt die Tatsache, dass akustische Kunst ihrem Wesen nach in erster Linie Medienkunst ist, weil ihre heutige Gestalt ohne die Entwicklung von Technologien zur Klangaufzeichnung nicht denkbar wäre. Eine theoretische Reflexion, die allen Spielarten akustischer Kunst gerecht wird, ohne ihnen ästhetische Präskripte überzustülpen, muss also bei der medialen Verfasstheit dieser Kunst ansetzen.

Klangkunst als Medienkunst

Die in den zitierten Definitionen des Genres zentralen Installationen arbeiten fast ausschließlich mit aufgenommenen Klängen, die über Wiedergabegeräte und Lautsprecher in den Ausstellungsraum projiziert werden. Die Klangkunst in ihrer heutigen Form kann somit als paradigmatische Medienkunst gelten, weil sie erst durch die Erfindung der elektrischen Schallaufzeichnung möglich wurde. Die Herstellung von Klanginstallationen mittels »verschiedenen qualitätsunterschiedlichen Mikrofonen, Kassetten und Lautsprechern« (Rolf Julius in Akademie der Künste 1980, S. 202) setzt die Verfügbarkeit dieser Produktionsmittel

zu Preisen voraus, die auch für den freischaffenden Autodidakten erschwinglich sind – was in den westlichen Industriestaaten im Fall von Spulentonband und später Tonbandkassette nicht vor den 1960er Jahren der Fall war (vgl. Anonymus 2011).

So kann man die Klangkunst als kreative Umnutzung eines Mediums sehen, das zunächst nur zum Zweck der Konservierung von flüchtigen musikalischen und sprachlichen Ereignissen entwickelt wurde. »Weniger offensichtlich, aber in vielerlei Hinsicht weit bedeutender war jedoch die Tatsache, dass akustische Ereignisse zum ersten Mal von ihren inhärenten räumlichen und zeitlichen Verhältnissen isoliert wurden. Plötzlich wurden Klänge zu Klangobjekten, die von einem Raum zum anderen transportiert werden konnten. [...] Dies stellte ein grundsätzlich neues und bis dahin unvorstellbares Phänomen dar, das schließlich die Geschichte der Musik und sogar des künstlerischen Denkens veränderte.« (Minard 2002, S. 38)

Durch das Tonband wurde jedes speicherbare Schallereignis zu formbarem Rohmaterial, das nicht nur weit über die Palette der musikalischen Klänge hinausging, sondern auch Künstlern ohne musikalische Ausbildung die Möglichkeit bot, Kompositionen aus Klängen zu schaffen. »Klangmaterial wurde zuerst gesammelt, dann manipuliert. Es wurde in Stücke geschnitten, vorwärts und rückwärts gespielt, transponiert und in Schleifen wiederholt. [...] Wie das Künstleratelier wurde das Tonstudio also zu einer Werkstatt für empirisches Experimentieren, ein Ort wo alle Stadien des kreativen Prozesses durchgeführt wurden, von der Konzeption über das Experimentieren bis hin zum Fixieren des Werks direkt auf einen Tonträger.« (Minard 2002, S. 41 f.) Der Klangkünstler Robin Minard macht aus der Erfahrung des Praktikers heraus plausibel, dass die Arbeitsweise des im Tonstudio arbeitenden Klangkomponisten zu seinem Material eher der eines Bildhauers, Collageurs oder Malers ähnelt als der eines traditionellen Komponisten, der Partituren schreibt, die erst später (wenn überhaupt) hörbar werden. »Zudem haben die Reaktionen des Komponisten im Studio auf die Klänge große Ähnlichkeit mit denen des bildenden Künstlers auf seine eigene körperliche Interaktion mit dem Material [...]; das Ergebnis kann dann in intuitiver

Weise immer wieder überarbeitet werden, bis das erwünschte Resultat erreicht ist.« (ebd., S. 41 f.)

Friedrich Kittler hat dargelegt, wie die Erfindung der Phonographie die moderne Subjektivität verändert hat, weil sie die Speicherung von Sprache nicht mehr nur als intellektuell gefilterte Schrift, sondern auch in ihrer gesprochenen, quasi körperlichen Form ermöglichte; »erst der Phonograph hält fest, was Kehlköpfe vor jeder Zeichenordnung und allen Wortbedeutungen an Geräusch auswerfen« (Kittler 1986, S. 29). Aber nicht nur die unbedeutenden Nebengeräusche von sinnhafter Sprache werden damit speicherbar: Die direkte Aufzeichnung realer (Schall-)Ereignisse wird möglich, der Umweg über ein hörendes, interpretierendes und dann in das Medium der Schriftsprache übersetzendes Subjekt scheint unnötig geworden; »der Phonograph macht Gedächtnis machbar und damit unbewußt« (ebd., S. 55). Eine sprachliche Vermittlung der Klänge scheint durch die Erfindung der Phonographie überflüssig geworden, und zwar nicht nur in Bezug auf die Speicherung, sondern auch auf die von Robin Minard beschriebene Manipulation von Schallaufnahmen: »Manipulierbar wird statt dem Symbolischen das Reale.« (ebd., S. 57)

Doch die ‚reine‘ Phonographie, wie sie Kittler hier in idealtypischer Abgrenzung von der Schrift beschreibt, trifft man in der Praxis nur in der Form einer ungekürzten, unbearbeiteten Originaltonaufnahme an, wenn überhaupt. Mediale Praxis, etwa im Radio, besteht aber aus viel mehr: Interpretierende Eingriffe (Schnitte) und umrahmende Kommentare, eventuell auch die intermediale Unterlegung des O-Tons mit Musik, sind die Regel. Und während die Kommentare selbst ohnehin sprachlicher Art sind, folgt auch die Bearbeitung des Originalmaterials und überhaupt der ganze Medienbetrieb auf sprachlichem Weg vereinbarten und damit gesellschaftlich bedingten Regeln. All das gilt auch für die Herstellung einer Klanginstallation – bei der auch noch die visuelle Komponente hinzukommt.

Die Schallaufnahme hat also ihren Ursprung im Realen, aber den Hörer – das gilt für den Hörer eines journalistischen Radiobeitrags ebenso wie für den Hörer eines Klangkunstwerks – erreicht sie nur auf dem

Umweg über strukturierende Eingriffe des Autorensubjekts. Insofern das Denken dieses Subjekts immer auch sprachlich verfasst ist und insofern diese Eingriffe einem beschreibbaren Code, der ›Grammatik‹ der jeweiligen medientechnischen Praxis folgen, erzeugen sie einen medialen Text. Auch das phonographisch ›eingefangene‹ Reale begegnet uns in medialer Vermittlung also nie direkt, sondern immer schon als etwas ›Versprachlichtes‹, zumindest aber als ein durch die Einrahmung in einen medialen Diskurs zum Artefakt Gemachtes, das nicht selbst Teil des Realen ist, sondern es lediglich als Zeichen repräsentiert.

Die von Seth Kim-Cohen kritisierte »sound-in-itself tendency« (Kim-Cohen 2009, S. 116) im Diskurs über Klangkunst wirft also zwei Probleme auf. Das erste ist ihre ›Medienvergessenheit‹, die »das Zeigen, das Vorführen und das Erleben in der Gegenwart« (Schulz 2002b, S. 10) als einzige Erfahrungsmodi für das »Unnennbare bzw. Nichtbeschreibbare in der Kunsterfahrung« (ebd., S. 10) akustischer Arbeiten postuliert und damit die Möglichkeit einer sprachlichen Äußerung über gestaltetes akustisches Material auszuschließen scheint. Das Zweite ist ihre Weigerung, die zeichenhafte Außenreferenz zur Kenntnis zu nehmen, die jeder gespeicherte Klang als Repräsentant von Realität notwendigerweise (auch) enthält: »Die Bedeutung wird nicht durch eine symbolische Repräsentation erreicht. Was zu sehen und zu hören ist, setzt sich in Relation zu den vorhandenen Bewusstseinsstrukturen des Rezipienten« (de la Motte-Haber 2002, S. 26), die offenbar als transzendente Leerform ohne semiotische Dimension begriffen werden sollen.

Wie oben mit Kittler gezeigt, verweist jede Schallaufzeichnung auf ein vor ihr und außerhalb ihrer selbst liegendes Ereignis. Zwar ist auch die synthetische Hervorbringung elektronischer Klänge durch den Künstler ein solches Ereignis, aber der Grad der Referentialität erhöht sich für den Hörer bei Aufnahmen von Sprachklängen und Umweltgeräuschen, die sich noch als solche erkennen lassen. Dieser Bezug der verwendeten Klänge auf eine technisch und sozial verfasste intersubjektive Realität außerhalb des Kunstwerks bzw. des hörenden Bewusstseins wird von Theoretikern und Praktikern der »sound-in-itself tendency« (Kim-Cohen 2009, S. 116) jedoch geleugnet bzw. als bedeutungslos darge-

stellt. Was Seth Kim-Cohen über Christina Kubischs »Electrical Walks« sagt (eine Gruppe von Werken, die elektromagnetische Felder im öffentlichen Raum in Klänge umsetzen), trifft auf viele klangkünstlerische Arbeiten zu - und vor allem auf die verbreitete Form ihrer Rezeption, wie sie sich bei de la Motte-Haber und Schulz artikuliert: »These sounds, and the way they are presented, decline to engage the rich cultural, technical, social, ontological implications of their origins« (Kim-Cohen 2009, S. 115) und ergötzen sich in selbstgenügsamer Weise daran, dass man etwas hört, wo man normalerweise eben nichts hört. Solch ein naiver Umgang mit den ›Klängen an sich‹ verschenkt das Potenzial an technischen, sozialen und politischen Bedeutungen, die die Klänge als Zeichen in einem entsprechend strukturierten (Konzept-)Kunstwerk entfalten könnten, und reduziert sie auf ihre mehr oder minder interessante akustische Gestalt, wie Kim-Cohen kritisch vermerkt: »It makes no sense to ignore the text of which they are part; to reject their inherent discursivity in favor of their blunt materiality.« (Kim-Cohen 2009, S. 115)

Sprechen über Klang

Eine Theorie, die sich damit begnügt, den Wert von Klangkunstwerken im Vorhandensein von Klang bei gleichzeitiger Anwesenheit visueller Reize zu konstatieren, aber kein Vokabular für die Beschreibung und Analyse dieses Klangs bereitstellt, bietet dem Konsumenten von Klangkunst als einzige Rezeptionshaltung die stumme Kontemplation ohne Reflexion an: Hören statt Denken. Indem sie die Möglichkeit eines Metadiskurses von vornherein ausschließt, macht sie aus ihrer Sprachnot eine Tugend. Möglicherweise ist die »herausragende Position« (Schulz 2002b, S. 12), die Rolf Julius im Kanon deutscher Klangkunst einnimmt, auch der Tatsache geschuldet, dass man mit dem stereotypen Verweis auf die Affinität seines Werkes zur Zen-Ästhetik die Befreiung des Bewusstseins von sprachlichen Begriffen geradezu als programmatisch ausgeben kann: »Er ist unter den Klangkünstlern derjenige, der - vor allem mit seinem Konzept der Stille - der Klangauffassung in den fernöstlichen Kulturen am nächsten kommt« (Schulz 2002b, S. 12), und ent-

bindet seine Exegeten damit scheinbar von der Aufgabe, sein Werk begrifflich zu fassen. Haltbar ist diese Position freilich nur, wenn man sich mit dem orientalistischen Klischee begnügt, demzufolge die Praxis des Zen lediglich darin besteht, still zu sein und an nichts zu denken.

Diese Kritik zielt wohlgerichtet nicht auf das Werk von Rolf Julius selbst ab. Während bei anderen Künstlern »in den Klanginstallationen die Technik weitgehend verborgen« (de la Motte-Haber 1996a, S. 16) und etwa bei Christina Kubisch (vgl. Akademie der Künste 1996, S. 83) oder Andreas Oldörp (vgl. Schulz 2002a, S. 130 ff.) immer wieder an einer mehr oder minder subtilen Sakralisierung des Raums gearbeitet wird, »lassen seine Arbeiten den Blick des Betrachters allein mit dem bloßen Material, so dass dieser Blick die Möglichkeit erhält, (etwas) zu werden« (Nichols 2011, S. 15). Zu diesem Material zählen auch die sichtbaren Lautsprecher, die die Klangebene seiner Installationen hörbar machen. Es ist ein großer Verdienst von Julius' Arbeiten, dass sie mit diesem demonstrativen Verweis auf ihre technische Gemachtheit ihre eigenen medialen Existenzbedingungen für den betrachtenden Hörer denkend nachvollziehbar machen.

Seine Arbeiten vermeiden damit genau jenen esoterischen Essentialismus, der Verwalter des Klangkunstdiskurses oft dazu verleitet, das Gehör und die dafür geschaffenen Werke als raunende Domäne des Irrationalen zu feiern - »eng mit dem Fühlen verbunden« (de la Motte-Haber 2002, S. 24), wahlweise (und reichlich beliebig) auch mit »der Welt des Traumes und des Unbewussten« (Schulz 2002b, S. 12) oder der »Präsenzerfahrung, wie sie etwa in der Tradition des Buddhismus zum Tragen kommt« (ebd., S. 9) -, wo der Rezipient »in den leise webenden Tönen einen Meditationsraum findet« (de la Motte-Haber 1996, S. 16), in dem er vor allem eines zu sein hat: andächtig, ergriffen - und stumm.

Obwohl es Schulz und de la Motte-Haber nicht gelingt, eine spezifische Rationalität des Gehörs herauszuarbeiten - die in Untersuchungen etwa von Petra Maria Meyer (Meyer 2008c) und Hermann Schmitz (Schmitz 2008) durchaus deutlich wird -, reklamieren sie die Klangkunst als Korrektiv zur Dominanz einer einseitig visuell geprägten Rationalität in unserer Kultur (vgl. Schulz 2002b, S. 10 und de la Motte-Haber 2002,

S. 24 ff.). Gerade mit dieser Affirmation des irrationalen Gehörs gehen sie aber selbst einem kulturellen Klischee auf den Leim, denn Mathias Fuchs zufolge »berührt die Art und Weise, wie wir visuelle Information mit Gewissheit zu verknüpfen pflegen - und akustische Information mit Rätselhaftigkeit, Glück, Angst oder anderen Gefühlen - perzeptionspsychologische Vernetzungen, deren Kodierung so weit zurückliegt, dass man sich scheut, sie als Konventionen zu bezeichnen.« (Fuchs 2010, S. 167 f.)³

Es liegt hier ein eigenartiges Missverhältnis vor. Zwar wird zugestanden, dass Klangkunst ein hörendes Subjekt voraussetzt, weil sich akustische Objekte nur im Bewusstsein des Hörers konstituieren können (vgl. de la Motte-Haber 2002, S. 23). Für die - sprachlich verfassten - Gedanken, die diese Hör- und Seherfahrungen im Bewusstsein des Subjekts auslösen, erklärt sich die Klangkunst(-Theorie) dann aber mangels adäquater Begriffe für unzuständig. Abgesehen davon, dass es doch wohl Aufgabe der Theorie wäre, ein adäquates Vokabular für die Beschreibung von Hörerfahrungen bereitzustellen, wie es Salomé Voegelin in »Listening to Noise and Silence« (Voegelin 2010) auf überzeugende Weise unternimmt, verkennt diese Rezeptionshaltung, dass das, was Kunstwerke im Bewusstsein des Rezipienten auslösen, sich nie allein aus der Materialität des Werks erklären lässt.

Seth Kim-Cohen zeigt, dass die Geschichte der visuellen Kunst seit Anfang des 20. Jahrhunderts die Geschichte einer zunehmenden Autoreflexivität ist. Den Anfang dieser Geschichte markieren Marcel Duchamps Kritik an einer rein »retinalen« Malerei, die sich im Projizieren von Sinnesreizen auf die Netzhaut (Retina) erschöpft (vgl. Tomkins 1997, S. 72 f.), und seine Readymade-Arbeiten, allen voran natürlich das berühmte umgedrehte Urinal, das durch den Werktitel zur »Fontäne« umgedeutet und ausgestellt wurde. In den Readymades von Duchamp und den Arbeiten der Konzeptkunst, die seit den 1960er Jahren an seine Überlegungen anschließen, wird der Wert des Kunstwerks nicht in seiner virtuos gehandhabten Materialität verortet, sondern in den Denkanstößen, die das Objekt in seinem Kontext provoziert. Deshalb hat seit dem »conceptual turn after Marcel Duchamp« (Kim-Cohen 2009,

S. xvii) sprachliche Information, die dem Rezipienten diese Kontexte aufschließt, innerhalb von Werken der bildenden Kunst oder als vom Künstler selbst bereitgestellte Metainformation immer mehr an Bedeutung gewonnen. Dies hat das Erkenntnispotenzial der Kunst erhöht, denn »a non-retinal visual art is liberated to ask questions that the eye alone cannot answer« (Kim-Cohen 2009, S. xxi). Der kritische Diskurs über die Klangkunst und viele Werke der Gattung hinken dem Reflexionsstand der bildenden Kunst und Konzeptkunst, die Kim-Cohen im Begriff der ›gallery arts‹ zusammenfasst, somit um mindestens ein halbes Jahrhundert hinterher, denn »intentionally or not, sound missed the conceptual turn. When the gallery arts branched off in the direction of Duchamp, so the story goes, the sonic arts stayed the course. In music, and in what later came to be known as sound art, there is an evident resistance to questioning established morphology, materials, and media. There is a sense among practitioners and theorists alike that sound knows what it is: sound is sound.« (ebd., S. xx) Eine solche Tautologie schließt ein Nachdenken und Sprechen über Klangkunst von vornherein aus. Der Diskurs verharrt einerseits auf der Ebene der reinen akustischen Sinneseindrücke – Kim-Cohen bezeichnet diese Ebene in Anlehnung an Duchamps Begriff der ›retinalen‹ Kunst als eine lediglich ›cochleare‹ Kunst, die nur die Cochlea (die Gehörschnecke im Innenohr) erreicht, aber nicht das Gehirn –, flüchtet sich andererseits aber mit dem Verweis auf Traum und Transzendenz in den Bereich der außersprachlichen Irrationalität.

Kim-Cohen plädiert deshalb für eine Klangkunst und einen entsprechenden Metadiskurs, worin die Erkenntnisse der Konzeptkunst für den Bereich der akustischen Künste fruchtbar gemacht und damit die medialen, institutionellen und sozialen Entstehungsbedingungen von klingenden Kunstwerken mit reflektiert werden. »A conceptual sonic art would necessarily engage both the non-cochlear and the cochlear, and the constituting trace of each in the other. [...] A non-cochlear sonic art responds to demands, conventions, forms, and content not restricted to the realm of the sonic. A non-cochlear sonic art maintains a healthy skepticism toward the notion of *sound-in-itself*. When it - whatever it is -

is identified without question and without remainder, we have landed on a metaphysics, a belief system, a blind (and deaf) faith. The greatest defense against such complacency is the act of questioning.« (ebd., S. xxi f., Hervorh. i. O.)

Beispiele konzeptuell informierter Klangkunst

Obwohl Kim-Cohens kritische Beschreibung eines selbstverliebten ›sound-in-itself‹ bestimmte Aspekte der klangkünstlerischen Arbeiten treffend beschreibt, die beispielsweise in den von Bernd Schulz kuratierten »Resonanzen« dokumentiert sind, so wäre es doch ungerechtfertigt, den Werken selbst die theoretischen Kurzschlüsse ihrer Interpreten anzulasten. Die im Katalog der »Resonanzen« dokumentierte Fotoarbeit »›Alles wurde damit still‹ (Steingärten)«, wiederum von Rolf Julius, ist sogar ein ausgesprochen gutes Beispiel für nicht-cochleare Klangkunst (vgl. Schulz 2002a, S. 116 ff.): Indem Julius einen Lautsprecher in einer natürlichen Umgebung fotografiert, macht er Klang nicht zum Material, sondern zum Inhalt des Werks. Die Bilder regen den Betrachter an, selbst Klänge zu imaginieren, und werfen zugleich Fragen nach dem Verhältnis von Sehen und Hören, Zufall und Autorenschaft sowie natürlicher Umwelt und Kunst auf. Die anscheinend ›evidente‹ Herkunft der Fotomotive aus einer natürlichen Landschaft außerhalb der Galerie erinnert den Betrachter daran, dass auch die Klänge in anderen Arbeiten des Künstlers eine Wirklichkeit außerhalb des Werks voraussetzen.

Ein Werk jedoch, das sich der etablierten Form der Klanginstallation (einschließlich visueller Komponenten) bedient, dabei aber stets auch Methoden der Konzeptkunst nutzt, um durch Metaphern und Texte Bedeutung zu erzeugen, findet sich im deutschsprachigen Raum erst bei einem jüngeren Künstler: Carsten Nicolai. »carsten nicolais arbeiten sind multi-sensorisch, doch die basis seiner konzeptuellen ideen bildet der klang« (Hasegawa 2005, S. 42), konstatiert Yuko Hasegawa anlässlich von Nicolais bisher umfassendster Werkschau »anti reflex« aus dem Jahr 2005. Die Exponate dieser Ausstellung bestätigen den Befund, dass sich die immer engere Verflechtung der akustischen und visuel-

len Dimension in Nicolais Schaffen aus konzeptuellen Überlegungen speist, die er dem Rezipienten in präzise formulierten sprachlichen Metainformationen mitteilt. Dass es sich hier um eine konsequent verfolgte Entwicklungslinie in der Laufbahn von Nicolai handelt, in der seine zunächst eigenständigen Arbeitsgebiete Bildende Kunst und Musik immer näher zusammenrücken, zeigt etwa ein Vergleich mit der früheren Ausstellung »Nerv + Spin« (vgl. Nicolai 1996). Dort wurden die bis dahin meist separat dokumentierten Arbeitsfelder durch die gemeinsame Veröffentlichung von Ausstellungskatalog und Audio-CD in einer programmatisch wirkenden Geste aufeinander bezogen. Zwischen den gezeigten Gemälden und Skulpturen und der auf Loops aus bearbeiteten Geräuschen und elektronisch generierten Sounds basierenden Musik stellt sich für den Rezipienten ein suggestiver Zusammenhang her, der in seiner losen Assoziativität noch an die gängige Klangkunst westdeutscher Prägung erinnert. Wie in frühen Arbeiten von Rolf Julius (vgl. Akademie der Künste 1980, S. 202) kann man sich die Musik hier zwar als Mittel vorstellen, um die Wirkung der visuellen Arbeiten im Rahmen eines synästhetischen Environments zu intensivieren. Der semiotische Gehalt der bildnerischen Arbeiten von »Nerv + Spin« erschließt sich jedoch auch ohne diese akustische Dimension.

Seit den Arbeiten von »anti reflex«, ein knappes Jahrzehnt später, wird Carsten Nicolais Produktion dagegen von installativen Arbeiten dominiert, die ihre Bedeutung in hohem Maß aus der schlüssigen Art und Weise beziehen, wie sie visuelle und akustische Zeichen metaphorisch und symbolisch verknüpfen, philosophische und wissenschaftliche Theorien veranschaulichen und gleichzeitig ihre eigenen medialen, erkenntnistheoretischen und kulturellen Voraussetzungen zum Thema machen. Zu einer beispielhaften Arbeit schreibt der Künstler: »die installation *realistic* versucht verschiedene formen des rauschens zu untersuchen. [...] für die aufnahme dieses rauschens wird ein magnetband-loop und ein modifiziertes analoges tonbandgerät verwendet. das tonbandgerät nimmt kontinuierlich alle geräusche auf, die sich zufällig zu dieser zeit in dem raum abspielen« (Nicolai 2005, S. 181), und zwar in mehreren Schichten übereinander, die schließlich ein »orts- und zeit-

spezifisches rauschen dokumentieren« (ebd., S. 181). Dem elektroakustischen Phänomen des Rauschens fügt der textliche Kommentar eine metaphorische Ebene bei: »rauschen spielt eine große rolle in kommunikationssystemen. meist als fehler oder mutation von information versucht man rauschen als störung zu eliminieren oder bewusst einzusetzen, um informationen zu verdecken.« (ebd., S. 181) Die Assoziation von gezielter Desinformation mit der an eine Überwachungsanlage erinnernden Versuchsanordnung der Installation kann auch als Anspielung auf die politische Dimension medientechnischer Apparate gelesen werden.

Einen deutlich politisch codierten Kontext rufen auch interaktive Installationen wie »labor e« (vgl. Nicolai 2005, S. 178 f.) und »bausatz noto ∞« (vgl. Nicolai 2005, S. 180 f.) auf. Sie laden den Ausstellungsbesucher dazu ein, die akustische Dimension der Arbeiten selbst zu verändern bzw. erst hervorzubringen. Die Relativierung der auktorialen Macht des Künstlers lässt sich vor dem Hintergrund der Biografie des Künstlers als Hinweis auf das emanzipatorische Potenzial des Zugangs zu technischen Medien lesen. Der in Karl-Marx-Stadt geborene Nicolai »ist in einem umfeld aufgewachsen, in dem information nicht frei zugänglich war« (Hasegawa 2005, S. 41). Sogar das Magnetband für die Aufnahme ihrer Arbeiten war für Musiker und Klangkünstler außerhalb des offiziellen DDR-Kunstabetriebs nicht ohne Weiteres verfügbar; Erfahrungen, wie sie Robert Mießner unter anderem am Beispiel von Nicolais musikalischem Weggefährten Frank Bretschneider⁴ beschreibt (vgl. Mießner 2006), dürften sich auch in Nicolais eigener Arbeit niederschlagen haben.

Die vielen Arbeiten der Ausstellung »anti reflex«, die sich wie »realistic« mit Theorien aus der Naturwissenschaft auseinandersetzen (Nicolai zitiert in den Texten zur Ausstellung »anti reflex« Johannes Kepler, Werner Heisenberg und ein Buch über Chaosforschung), aber auch mit den ästhetisch-politischen Konzeptionen R. Buckminster Fullers oder der Situationisten, belegen Nicolais konsequente Weiterführung eines Ansatzes, den Thomas Elsen bereits in früheren Werkphasen angelegt sieht: »So autonom und unakademisch die künstlerische Produktion

Carsten Nicolais selbst sich zeigt, so intensiv, ja wissenschaftlich verarbeitet und verbindet er doch stets die eigenen Erfahrungsformen mit dem ganzen Spektrum überlieferten, als Allgemeingut verfügbaren Wissens. [...] Carsten Nicolai ist im umfassenden Sinn Forscher« (Elsen 1996, S. 13), und das bedeute für ihn, »Kunst zu sehen nicht nur als Grundlagenforschung, sondern als verarbeitende Erkenntnis« (ebd. 1996, S. 13).

Neuere Arbeiten Nicolais wie etwa »sub vision« (2005), »ora« (2007), »334m/s« (2007), »rota« (2009) und »thermic« (2011) rücken die künstlerische Verarbeitung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse immer stärker in den Mittelpunkt des Interesses (vgl. Nicolai 2011). Klanginstallationen, die hörbare Ereignisse im Galerieraum hervorbringen, sind in der neuesten Produktion in den Hintergrund getreten. Dagegen finden sich seit der Installation »telefunken«, in der das Audiosignal eines CD-Players mit dem Videoeingang eines Fernsehers verbunden wurde, um akustische in visuelle Daten zu übersetzen (vgl. Nicolai 2005, S. 183), immer wieder grafische und skulpturale Arbeiten, die sich der Visualisierung von Schallereignissen durch verschiedene wissenschaftlich-technische Methoden widmen, etwa »yes/no« (2008) und »unitxt« (2008). In diesen Arbeiten, die ein Komplementärphänomen zur Hörbarmachung von Daten in der naturwissenschaftlichen Forschung, der sogenannten Sonifikation, bilden (vgl. Dombos 2008), ist aufgezeichneter Schall zwar nicht hörbar, aber Ausgangsmaterial und Thema (vgl. Nicolai 2011).

Nicolais nicht-cochleare Arbeiten mit und über Klang sind Beispiele einer konzeptuell informierten, außerkünstlerische Kontexte mitdenkenden und ihre eigene Praxis luzide reflektierenden akustischen Kunst, wie sie Seth Kim-Cohen einfordert – nicht zuletzt, weil Nicolai die Voraussetzungen seiner Arbeiten auch auf einer sprachlichen Metaebene formuliert. Eine adäquate Interpretation von Nicolais Werk kann deshalb nicht umhin, sich auch der medial, das heißt technisch und gesellschaftlich geformten Wirklichkeit zuzuwenden, auf die seine Arbeiten unmissverständlich verweisen, »away from the solipsism of the internal voice and into a conversation with the cross talk of the world« (Kim-Cohen 2009, S. xxiii). Wertvolle theoretische Werkzeuge für die Analyse

akustischer Kunstwerke, die sich dem Intertext der Außenwelt stellen, liefern neben der programmatischen Arbeit von Kim-Cohen auch die neueren Publikationen von Mathias Fuchs (vgl. Fuchs 2010) und Salomé Voegelín (vgl. Voegelín 2010).

Literatur

- Akademie der Künste (1980): Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment, Ausst. Kat., Berlin, Akademie der Künste, 1980, Berlin: 1980.
- Akademie der Künste (1996): Klangkunst, Festival-Kat. zu »Sonambiente«, Berlin: 1996, München/New York: 1996.
- Anonymus (2011): Compact Cassette, in: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Compact_Cassette (18.07.2011).
- Baecker, Dirk (2003): Kophörer. Für eine Kognitionstheorie der Musik, in: Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt a.M.: 2003, S. 137–151.
- Büsser, Martin (1996): Drone Records. Musikalisches Rotationsprinzip, in: Testcard 3/1996, S. 96–101.
- de la Motte-Haber, Helga (1996a): Klangkunst – eine neue Gattung?, in: Akademie der Künste (Hg.): Klangkunst, Festival-Kat. zu »Sonambiente«, Berlin, 1996, München/New York: 1996, S. 12–17.
- de la Motte-Haber, Helga (1996b): Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie, in: Akademie der Künste (Hg.): Klangkunst, Festival-Kat. zu »Sonambiente«, Berlin, 1996, München/New York: 1996, S. 276–293.
- de la Motte-Haber, Helga (2002): Ästhetische Wahrnehmung in neuen künstlerischen Kontexten. Aspekte – Thesen – ungeschlossene Gedanken, in: Schulz, Bernd (Hg.): Resonanzen/Resonances. Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art, Ausst.-Kat., Saarbrücken, Stadtgalerie, 2002, Heidelberg: 2002, S. 19–28.
- Dombos, Florian (2008): Sonifikation. Ein Plädoyer, dem naturwissenschaftlichen Verfahren eine kulturhistorische Einschätzung zukommen zu lassen, in: Meyer, Petra Maria (Hg.): acoustic turn, München: 2008, S. 91–100.
- Elsen, Thomas (1996): Gedanken, in: Nicolai, Carsten Nerv + Spin, Ausst.-Kat., Augsburg, Neue Galerie im Höhmannhaus, 1996, Augsburg: 1996, S. 13–15.
- Fuchs, Mathias (2010): Sinn und Sound, Berlin: 2010.
- Hasegawa, Yuko (2005): schnee – ein brief vom himmel, in: Nicolai, Carsten: anti reflex, Ausst.-Kat., Frankfurt a.M., Schirn Kunsthalle, 2005, Köln: 2005, S. 40–47.
- Kim-Cohen, Seth (2009): In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art, New York/London: 2009.
- Kittler, Friedrich (1986): Gramophon Film Typewriter, Berlin: 1986.
- Meyer, Petra Maria (2008a): acoustic turn, München: 2008.
- Meyer, Petra Maria (2008b): Einleitung. Multidirektionales Hören. Akustische Raumgestaltung und Klanginstallationen, in: Meyer, Petra Maria (Hg.): acoustic turn, München: 2008, S. 670–680.
- Meyer, Petra Maria (2008c): Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren, in: Dies. (Hg.): acoustic turn, München: 2008, S. 47–73.
- Mießner, Robert (2006): east days in lost berlin*. Alexander Pehlemann & Ronald Galenza (Hrsg.), Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetband- untergrund DDR 1979–1990 (inkl. Doppel-CD, kompiliert von Bernd Jastram, Bo Kondren, Ronald Lippok & Bert Papenfuß), in: satt.org, www.satt.org/musik/06_10_magnetband.html (18.07.2011).
- Minard, Robin (2002): Musique concrète und ihre Bedeutung für die bildenden Künste, in: Schulz, Bernd (Hg.): Resonanzen/Resonances. Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art, Ausst.-Kat., Saarbrücken, Stadtgalerie, 2002, Heidelberg: 2002, S. 38–43.
- Nichols, Catherine (2011): Für Rolf Julius, in: Neue Zeitschrift für Musik 2/2011, S. 14–15.
- Nicolai, Carsten (1996): Nerv + Spin, Ausst. Kat., Augsburg, Neue Galerie im Höhmannhaus, 1996, Augsburg: 1996.
- Nicolai, Carsten (2005): anti reflex, Ausst.-Kat., Frankfurt a.M., Schirn Kunsthalle, 2005, Köln: 2005.
- Nicolai, Carsten (2011): works, in: carsten nicolai, www.carstennicolai.net/?c=works (18.07.2011).
- Sanio, Sabine (1996): Hören im musikalischen Environment, in: Akademie der Künste (Hg.): Klangkunst, Festival-Kat. zu »Sonambiente«, Berlin, 1996, München/New York: 1996, S. 230–232.
- Schmitz, Hermann (2008): Leibliche Kommunikation im Medium des Schalls, in: Meyer, Petra

- Maria (Hg.): *acoustic turn*, München: 2008, S. 75–88.
- Schöning, Klaus (1999): *Riverrun. Von der menschlichen Stimme, dem Universum der Klänge und Geräusche inmitten der Stille. Klangreise in das Studio Akustische Kunst des WDR/ On the human voice, the universe of sounds and noises amidst the silence. A sound journey into WDR's Studio of Acoustic Art* [Booklet-Text zur CD dieses Titels], Mainz: 1999.
- Schulz, Bernd (2002a): *Resonanzen/Resonances. Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art*, Ausst.-Kat., Saarbrücken, Stadtgalerie, 2002, Heidelberg: 2002.
- Schulz, Bernd (2002b): *Einleitung*, in: Schulz, Bernd (Hg.): *Resonanzen/Resonances. Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art*, Ausst.-Kat., Saarbrücken, Stadtgalerie, 2002, Heidelberg: 2002.
- Tomkins, Calvin (1997): *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München/Wien: 1999.
- Voegelin, Salomé (2010): *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, New York/London: 2010.

Anmerkungen

- 1** Dass de la Motte-Habers enge Definition des Begriffs Klangkunst keineswegs allgemeinverbindlich ist, zeigt sich aber beispielsweise schon darin, dass das Deutschlandradio unter dem Titel »Klangkunst« einen Sendeplatz für radiophone akustische Kunst betreibt, der medial bedingt ohne visuelle Komponente auskommt.
- 2** Der alle akustischen Phänomene einschließende Materialbegriff einer radiophonen Medienkunst, für die Klaus Schöning hier spricht, trifft sich mit dem von »geräuschhaften Musiker(n)« (Büsser 1996, S. 98) aus subkulturellen Szenen, die sich ebenfalls als »Klangkünstler« (ebd., S. 98) verstehen. Diese Klangkünstler realisieren ihre Arbeiten ebenfalls meist rein akustisch in Form von Tonträgern oder Soundfiles im Internet – ein weiteres Beispiel dafür, dass eine Einschränkung des Begriffs Klangkunst auf den Bereich der bildenden Kunst keineswegs zwingend ist.
- 3** Einem ähnlichen Missverständnis entspringt wohl die von Martin Büsser bereits 1996 und bis heute zutreffend beschriebene Tendenz unter Klangkünstlern außerhalb des institutionalisierten Kunstbetriebs, »ins Mystische und Okkulte abzuweichen« (Büsser 1996, S. 99) und die Arbeit mit Klang als »einen Weg zum Leben an sich« (Büsser 1996, S. 98) zu sehen. Auch bei diesen Künstlern, die ebenfalls der »sound-in-itself tendency« (Kim Cohen 2009, S. 116) zuzurechnen sind, dürfte das Problem in einer unzureichenden Reflexion der medialen Voraussetzungen der eigenen Arbeit liegen: Kittlers Satz, dass durch die Phonographie das Reale manipulierbar werde (vgl. Kittler 1986, S. 57), scheint hier bisweilen allzu wörtlich interpretiert zu werden.
- 4** An der Musik, die Bretschneider, aber auch Carsten Nicolai (unter dem Projektnamen Alva Noto) sowie andere Künstler des Electronica-Labels Mille Plateaux produzieren, zeigt Dirk Baecker (vgl. Baecker 2003), dass selbst die vordergründig abstrakteste akustische Kunst stets in Kontexten gehört wird, die nicht nur wahrnehmungspsychologisch, sondern auch gesellschaftlich konstruiert sind. Dies lässt die solipsistische Vorstellung eines »sound-in-itself« auch aus Baeckers systemtheoretischer Perspektive als unhaltbar erscheinen, die sich ansonsten durchaus vom dekonstruktivistisch geprägten Ansatz Kim-Cohens unterscheidet.