

Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation

»Zeit ist *innrer* Raum – Raum ist *äußre* Zeit.
(Synth[ese] derselben) *Zeitfiguren* etc. R(aum) und
Z(eit) entstehn zugleich.«¹
Novalis

Im Diskurs der Klangkunst nimmt die Klanginstallation eine Schlüsselposition ein. Im Gegensatz zu Radiokunst, Lautpoesie und Musikperformance lässt sich die Klanginstallation, wie sonst vielleicht nur noch Klangskulptur und Netzkunst, nicht als randständige Spielart einer bereits etablierten Kunstform subsumieren, sondern verlangt als originär und notwendig intermedialer Gegenstand eine besondere Betrachtung. 1967 erstmals realisiert, erfuhr die Klanginstallation seit den 1980er Jahren zunehmende Verbreitung. Heute, da die intermediale Installation zum Paradigma der Kunstproduktion der Jahrhundertwende geworden zu sein scheint,² fällt es zunehmend schwer, spezifische Klanginstallationen von anderen Formen der installativen Medienkunst zu trennen. Wenn hier nun der Versuch unternommen wird, die frühe Geschichte der Klanginstallation in Abgrenzung zu dem in Bezug auf extrem lange Aufführungsdauern gewandelten Musikverständnis nachzuzeichnen, soll es um die Gründungsgeschichte dieser Kunstform gehen, und zwar aus der Perspektive ihrer Werke und den diese begleitenden und zum Teil ihnen vorausgegangenen Diskurs. Der darauf folgende Entwurf einer Typologie der Klanginstallation mag als Vorschlag gelten, dem zeitlich historischen Verlauf der Entwicklung einen systematischen Blick auf Techniken und Verfahren gegenüberzustellen. Dies scheint nicht nur geboten, weil in der Unübersichtlichkeit der zunehmend beschleunigten Entwicklung lineare Beeinflussungen kaum auszumachen sind, sondern auch, um der Ineinssetzung von Werk und Verfahren zu begegnen, mit der Künstler wie Distributoren leicht zu identifizierende Personalstile zu etablieren trachten.

Der Begriff »Klanginstallation« wurde aus dem Amerikanischen »sound installation« abgeleitet. Hier bezeichnete er zunächst die technischen Einrich-

1 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, hrsg. von Hans-Joachim Mühl, Hamburg 1993, S. 215 (Nr. 991). Hervorhebungen im Original.

2 Vgl. Nicolas de Oliveira / Nicola Oxley / Michael Petry, *Installation art in the new millennium. The empire of the senses*, London 2003.

tungen zur Saalbeschallung, insbesondere in Filmtheatern.³ In der Mitte der 1960er Jahre erfuhr der Begriff eine Bedeutungsverschiebung hin zu dem mittels Klangabstrahlung erzeugten künstlerischen Gegenstand. David Tudor erinnerte sich 1984 in einem Interview, dass er 1966 oder zuvor »a more or less permanent sound installation« konzipiert habe.⁴ Gemeinhin wird die früheste Verwendung des Begriffs »Klanginstallation« in künstlerischem Zusammenhang Max Neuhaus zugeschrieben, der sie in einem Interview 1982 für sich in Anspruch nahm und auf die frühen 1970er Jahre datierte.⁵ Seit 1976 lässt sich das Wort in Presseberichten nachweisen.⁶

Problematisch ist die Abgrenzung der Klanginstallation von der Klangskulptur. Während jene einen räumlichen Bezug vorauszusetzen scheint, kann diese einzelne Klang emittierende Gegenstände bezeichnen. Dieser Unterscheidung steht entgegen, dass Künstler auch solche Arbeiten als Klangskulptur bezeichnet haben, die einen objekthaften skulpturalen Gegenstand vermissen lassen. So spricht Bill Fontana im Zusammenhang mit der Live-Übertragung von Umweltklängen von einem Ort zu einem anderen von »Sound Sculpture«,⁷ während Radio-Übertragungen zwischen weit entfernten Städten ohne konkreten Bezug zum Ort der Klangwiedergabe »Sound Bridge« heißen.⁸ Dass Klänge selbst Objektcharakter haben und sie auch in nicht vordergründig spatialen Kompositionen als skulptural erscheinen können (man denke etwa an Edgard Varèses Raumkonzeption in *Intégrales*),⁹ mag diese begriffliche Unschärfe begründen. Bernhard Leitner erklärte rückblickend in Bezug auf seine frühen Untersuchungen zu Raumklangbewegungen (1969–1975), »(d)er Ton selbst soll(e) als Bau-Material verstanden werden, als architektonisches, skulp-

3 So annoncierte am 15. Juli 1928 das Astor Theatre in der New York Times (S. X2) die letzte Stummfilmvorführung vor der vorübergehenden Schließung »during the introduction of MGM sound installation«. Vgl. auch die Wortverwendung »sound installation« in Nathan D. Golden, »Sound Motion Pictures in Europe«, in: *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (January 1930), S. 11–26.

4 David Tudor/John David Fullemann, »... performing is very much like cooking: putting it all together, raising the temperature.« *An Interview with David Tudor by John David Fullemann in Stockholm, May 31, 1984*. <http://www.emf.org/tudor/Articles/fullemann.html> (letzter Zugriff: 30. Juli 2008). Zur Datierung dieser Konzeption auf 1965 vgl. Matthew R. Rogalsky, *Idea and Community: The Growth of David Tudor's »Rainforest«, 1965–2006*, Diss. (Ph.D.), City University London 2006, S. 71.

5 Max Neuhaus/William Duckworth, »Interview (New York, 1982)«, in: ders., *Sound Works*, Ostfildern 1994, Bd. 1, S. 42–49, hier S. 42–43.

6 Zunächst im Zusammenhang mit dem Werk von Neuhaus: John Rockwell, »Max Neuhaus to Fill the Old Custom House with New Music«, in: *New York Times* 19.11.1976, S. 50; h.r.h., »Miscellaneous News«, in: *Art Journal* Jg. 38 (Summer 1979), H. 4, S. 291.

7 Vgl. Bill Fontana, *Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge. Eine Dokumentation*, hrsg. vom Amerika Haus Berlin und vom Deutschen Akademischen Austauschdienst, Berlin 1983; ders., »The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture«, in: *Leonardo* Jg. 20 (1987), H. 2, S. 143–147.

8 Z.B. *Satellite Sound Bridge Köln – San Francisco* (1987) oder *Sound Bridge Cologne – Kyoto* (1993) – vgl. Anonymus, »Werkliste Bill Fontana (Auswahl)«, in: *MusikTexte* Nr. 96 (Februar 2003), S. 73.

9 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Hofheim 1993, S. 197–207.

turales, Form schaffendes Material – wie Stein, Gips, Holz«¹⁰. Neben dem Objektcharakter der Klänge erschwert die Ableitung der Installation aus einem erweiterten Skulpturbegriff eine klare Abgrenzung von Klanginstallation und -skulptur.¹¹

I Historische Ausgangspunkte

Zwischen Konzert und Installation

Während der traditionelle Musikbegriff eine zeitlich begrenzte Aufführung annimmt, die vom Hörer in voller Länge mitvollzogen wird, sind Klanginstallationen von potenziell unendlicher Dauer. Der Rezipient ist frei, sich im Raum zu bewegen, und bestimmt seine Verweildauer selbst. Diese Rezeptionsform entspricht der der Bildenden Kunst. Fest- und Prozessionsmusiken bildeten frühe Typen von Hintergrundmusik aus, für deren Rezeption ähnliche Gesetze gelten.

Als Vorläufer der Klanginstallation wird oft auf Erik Saties *Musique d'Ameublement* verwiesen. Diese live gespielte Musik sollte die Präsenz von Möbelstücken haben, die im Raum anwesend sind, ohne besonders beachtet zu werden. Eine erste öffentliche Darbietung einer von Satie und Darius Milhaud gemeinsam konzipierten *Musique d'Ameublement* fand am 8. März 1920 im Rahmen einer Konzert- und Theaterveranstaltung in der Galerie Barbazanges in Paris statt. Das Publikum wurde gebeten, von den Zwischenaktmusiken »keine Notiz zu nehmen und sich zu verhalten, als würde es keine Musik geben. Diese Musik (nähme) für sich in Anspruch, zum Leben in der gleichen Weise zu gehören wie eine private Unterhaltung, ein Bild oder ein Stuhl, auf dem man sitzen mag oder auch nicht.«¹² Milhaud wies in seiner Autobiografie darauf hin, dass das Piano und die drei Klarinetten in den vier Raumecken und die Posaune auf dem Balkon platziert waren, damit »die Musik gleichzeitig von allen Seiten zu kommen schien«¹³. Die für die Klanginstallation charakteristische Differenzierung des akustischen Raumes war hier also bereits gegeben.

Die Idee einer *Musique d'Ameublement* hatte Satie bereits zwei Jahre zuvor entworfen in Reaktion auf die Verwendung von Walzern und Opernfantasien, die ursprünglich »für einen anderen Zweck geschrieben sind«¹⁴, als Hintergrundmusik. Dem stellte er – im Vorgriff auf die industrielle Beschallung von

10 Bernhard Leitner, *Sound:Space*, Ostfildern 1998, S. 23.

11 Zur Abgrenzung von Klanginstallation und Klangskulptur vgl. Frank Gertich, »Klangskulpturen«, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999 (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 12), S. 137–190.

12 Rollo H. Myers, »A Music Cirtic in Paris in the Nineteen-Twenties: Some Personal Recollections«, in: *Musical Quarterly* Jg. 63 (1977), S. 524–544, hier S. 543.

13 Darius Milhaud, *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie* (Notes sans musique, 1949), übers. von Eva Maria Neumeyer, München 1962, S. 96.

14 Erik Satie, »Musique d'Ameublement« (1918, Text), übers. von Silke Hass, in: ders., *Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, 3. Aufl. Hofheim 1997, S. 31.

Muzak – entgegen: »Wir wollen eine Musik einführen, die die ›nützlichen‹ Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst gehört nicht zu diesen Bedürfnissen. Die *Musique d'Ameublement* erzeugt Schwingungen; sie hat kein weiteres Ziel. Sie erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme und der Komfort in jeder Form.«¹⁵

Bei der Besetzung seiner als *Musique d'Ameublement* überlieferten Stücke¹⁶ nahm Satie keine Rücksicht auf die zu erwartende räumliche Situation ihrer Aufführung. Als ihm 1923 die amerikanische Mäzenin Mrs. Eugène Meyer einen Kompositionsauftrag erteilte, um ihr Arbeitszimmer akustisch zu möblieren, wählte er eine Besetzung aus Piccolo, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Perkussion, Streichquartett und Kontrabass, die in dem *Cabinet Préfectoral* kaum Platz gefunden hätte. Milhaud, der den Auftrag vermittelt hatte, spekulierte daher später, es wäre nötig gewesen, die Musik »auf Grammophonplatten aufzunehmen und pausenlos zu spielen, so dass sie in der schönen Bibliothek von Mrs. Meyer (...) ein Ausstattungselement für das Ohr hätte werden können, so wie ein Stilleben von Manet dort ein solches für das Auge bildete«¹⁷. Obwohl seit der Erfindung des Phonographen mehr als vier Jahrzehnte verstrichen waren und an öffentlichen Orten längst entsprechend groß dimensionierte Trichtergrammophone zum Einsatz kamen, hielt Satie an der Aufführungssituation mit live agierenden Musikern fest.

Ein anderes Werk Saties, dessen Aufführung man wegen seiner langen Dauer installativen Charakter zubilligen mag, sind die *Vexations* (1893). Zu Lebzeiten von Satie nicht veröffentlicht und in seiner Korrespondenz nicht erwähnt,¹⁸ enthält das Manuskript folgenden Text: »Um dieses Motiv 840 mal hintereinander spielen zu können, wird es gut sein, sich im vorhinein darauf vorzubereiten, und zwar in äußerster Stille, durch absolute Bewegungslosigkeit.«¹⁹ John Cage, der das Manuskript seit 1949 kannte und seine erste Publikation vermittelte,²⁰ hatte bereits 1950 eine Aufführung mit 840 Wiederholungen in Erwägung gezogen und damit den Konjunktiv der Vorlage als Anweisung gedeutet.²¹ Während er jedoch 1958 noch annahm, dass eine solche Aufführung

15 Ebenda. Im Unterschied zu Muzak zielt Satie nicht unbedingt auf die emotionale Beeinflussung der Hörer; ihm ging es um eine objektive Musik, eine *musique pure*.

16 Erik Satie, *Musique d'Ameublement* (1917–1923, Partitur), hrsg. von Ornella Volta, Paris 1988.

17 Milhaud, *Noten ohne Musik* (s. Anm. 13), S. 96; vgl. auch Robert Orledge, »Satie & America«, in: *American Music* Jg. 18 (Spring 2000), H. 1, S. 78–102, hier S. 92.

18 Vgl. Robert Orledge, »Understanding Satie's ›Vexations‹«, in: *Musica & Letters* Jg. 79 (August 1998), H. 3, S. 386–395, hier S. 391.

19 Erik Satie, »Vexations« (1893, Text), übers. von Silke Hass, in: ders., *Schriften* (s. Anm. 14), S. 19. – »Pour se jour 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses« (Erik Satie, »Vexations« [1893, Partitur], in: ders., *Pages Mystiques*, Paris 1969, S. 2).

20 Ders., »Vexations« (1893, Faksimile), in: *Contrepoints. Une revue de musique* Nr. 6 (1949), 8+; vgl. Peter Dickinson, »Introduction«, in: *CageTalk. Dialogues with and about John Cage*, hrsg. von Peter Dickinson, Rochester 2006, S. 1–22, hier S. 9.

21 »My mind runs now to Satie's *Vexations*, a short piece to be played 840 times in a row.« (John Cage, »To the Editor« [Musical America, December 15, 1950], in: *John Cage. An Anthology*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1970, S. 89–90, hier S. 90).

nicht zu ertragen sei,²² ging Cage fünf Jahre später daran, die vollständige Erstaufführung der *Vexations* zu organisieren. Das Konzert im New Yorker Pocket Theater wurde am 9. und 10. September 1963 von zwölf Pianisten gespielt und dauerte 18 Stunden und 40 Minuten.²³ Dass weder Veranstalter noch Hörer das Ereignis als *performed installation* verstanden, bezeugen nicht nur Cages Äußerungen zur Erfahrung von Dauer und Wiederholung bei dieser Aufführung,²⁴ sondern auch die Tatsache, dass die *New York Times* das Konzert vollständig von fünf im Wechsel agierenden Kritikern rezensieren ließ.²⁵

Als La Monte Young im Jahr darauf im gleichen Saal erstmals eine Realisation von *The Tortoise, His Dreams and Journeys* vorstellte, erzeugte er die Illusion einer sehr langen Aufführungsdauer, indem er das Publikum erst einließ, nachdem die Musiker bereits zu spielen begonnen hatten.²⁶ Die Gruppe, die bald als *The Theatre of Eternal Music* die Ewigkeit sogar im Namen trug, hatte sich bereits 1962 um La Monte Young gebildet, um sehr lang ausgehaltene Klänge zu spielen. Seit 1964 bezogen sich die Musiker dabei auf von Young komponierte Akkorde in reiner Stimmung.²⁷ Auch wenn die Aufführungen jeweils nur einen Abend dauerten, hatte Young doch die Vorstellung, dass der gespielte Akkord von dem Moment seiner Konzeption an kontinuierlich andauern würde.²⁸

22 »True, one could not endure a performance of *Vexations* (...), but why give it a thought?« (John Cage, »Erik Satie« [1958], in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Hanover/New Hampshire 1961, S. 76–82, hier S. 78).

23 Für eine Beschreibung der Aufführung vgl. John Cage, »Brief über die Uraufführung von ›Vexations‹« (1965, an J. Bernlef), in: *Erik Satie*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 2. Aufl. München 1988 (= Musik-Konzepte 11), S. 47.

24 »I think that the experience over the eighteen hours and forty minutes of those repetitions was very different from the thought of them, or the realization that they were going to happen. For them to actually happen, to live actually through it, was a different thing. (...) I had changed and the world had changed.« (Interview 1973 – Richard Kostelanetz [Hrsg.], *Conversing with Cage*, 4. Aufl. New York 1994, S. 223).

25 Raymond Ericson / Brian O'Doherty / Harold C. Schonberg / Richard F. Shepard / Sam Zolotow, »A Long, Long Night (and Day) at the Piano«, in: *New York Times* 11.09.1963, S. 45, 48.

26 Vgl. Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge – New York 2000 (= Music in the 20th century), S. 71.

27 Vgl. die Frequenztabellen von *Pre-Tortoise Dream Music* (1964) in Kyle Gann, »The Outer Edge of Consonance. Snapshots form the Evolution of La Monte Young's Tuning Installations«, in: *Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela*, hrsg. von William Duckworth und Richard Fleming, Lewisburg 1996 (= Bucknell Review 60, 1), S. 152–190, hier S. 158 und von *The Obsidian Ocelot* (1965) in: Potter, *Four Musical Minimalists* (s. Anm. 26), S. 75.

28 »It last forever and cannot have begun but is taken up again from time to time until it lasts forever as continuous sound in Dream Houses where many musicians and students will live and execute a musical work.« (La Monte Young / Marian Zazeela, »[...] In Dream Music« [program notes, 1964], in: ders., *Selected Writings*, München 1969 unpag.). 1968 erklärte Young im Zusammenhang mit einer Aufführung des *Tortoise, His Dreams and Journeys*, das Stück sei endlos und würde bereits seit vier Jahren andauern (Tom Johnson, »A La Monte Young Diary: Feb. 1968 – June 1973« [Village Voice, July 26, 1973], in: ders., *The Voice of New Music. New York City 1972–1982. A collection of articles originally published in the Village Voice*, Eindhoven 1989, S. 89–93, hier S. 89). Wegen dieser Vorstellung der andauernden Präsenz der Werke tragen einzelne Realisationen oft Datum und Uhrzeit von Beginn und Ende der Aufführung im Titel.

Die Idee eines *Dream House* hatte Young 1962 entworfen²⁹ und – mit Unterbrechungen – zuerst 1966 bis 1970 in seinem Loft in New York realisiert: »Wir sangen, arbeiteten und lebten in diesem harmonisch gestimmten akustischen Environment und studierten seine Auswirkungen auf uns und auf die verschiedenen Leute, die eingeladen wurden, Zeit mit den Frequenzen zu verbringen.«³⁰ Obwohl hier technische Geräte wie Sinusgeneratoren und Synthesizer zum Einsatz kamen, hielt Young am Begriff der Aufführung fest. Das Stück verstand er als einen »tatsächlich lebenden Organismus«³¹, und dies nicht nur, weil in den ersten Jahren die Klangerzeuger nicht präzise arbeiteten und die Frequenzen langsam wanderten (daher der Titel *Drift Studies*).³² Im Idealfall sollte das *Dream House* ein von Musikern bewohntes Gebäude sein, in dessen verschiedene Zimmer die Klänge aus dem Aufführungsraum übertragen werden. Um eine kontinuierliche Bespielung sicherzustellen, hätte es etwa 80 Musiker bedurft.³³

Während der zwei Wochen der ersten öffentlichen Präsentation des *Dream House* in der Galerie Heiner Friedrich in München 1969 nahmen La Monte Young und Marian Zazeela in unregelmäßigen Abständen an der Darbietung teil und bedienten sich für ihren Gesang des gleichen Beschallungssystems, an dem ein sechsstimmiger Moog Synthesizer und ein Hewlett-Packard Sinus-Generator zur Erzeugung des akustischen Environments angeschlossen waren. Dabei folgten sie ebenso wie die technischen Klangerzeuger der Partitur von *Two Systems of Eleven Categories*. Die beiden im Schaltplan vorgesehenen Tonbandgeräte dienten einzig der dokumentarischen Aufzeichnung (direkt vom Pult und akustisch).³⁴ Dass alle Klänge live erzeugt werden, gehört wesentlich zum Konzept des *Dream House*. So erhält das technische Personal die Anweisung, außerhalb der Öffnungszeiten Synthesizer und Verstärker in Betrieb zu lassen und nur die Lautstärke auf null zu regeln.³⁵

29 Young nennt diese Jahreszahl 1996 (La Monte Young/Marian Zazeela, »Continous Sound and Light Environments«, in: *Sound and Light* [s. Anm. 27], S. 218–221, hier S. 218) und bezieht sich sonst auf *The Four Dreams of China* von 1962 als »the inspiration for the idea of the Dream House« (La Monte Young/Marian Zazeela/Cole Gagne, »[Conversation]«, in: *Soundpieces 2. Interviews with American Composers*, hrsg. von Cole Gagne, Metuchen/New Jersey – London 1993, S. 471–505, hier S. 483; vgl. auch La Monte Young/Marian Zazeela/William Duckworth: »[Conversation]«, in: *Talking Music*, hrsg. von William Duckworth, New York 1995, S. 209–265, hier S. 253). In zeitgenössischen Äußerungen erscheint vor 1969 das *Dream House* als uneingelöster Wunsch: »(I) would prefer Dreamhouses or truly Eternal Theatres with a more permanent installation, which would allow us to perform in one location for longer periods – weeks, months, and hopefully, in time – years.« (La Monte Young/Richard Kostelanetz, »My own feeling is that if people aren't carried away to heaven I'm failing. [Interview]«, in: *The Theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed media performances*, hrsg. von Richard Kostelanetz, New York 1968, S. 183–218, hier S. 216).

30 »We sang, worked, and lived in this harmonically tuned acoustical environment and studied its effects on ourselves and the varied groups of people who were invited to spend time with the frequencies« (Young/Zazeela, »Continous Sound and Light Environments« [s. Anm. 29], S. 218).

31 Young/Zazeela: »(... In Dream Music)« (s. Anm. 28), unpag.

32 Vgl. Gann, »The Outer Edge« (s. Anm. 27), S. 173.

33 Vgl. Young/Zazeela/Duckworth, »(Conversation)« (s. Anm. 29), S. 253–255.

34 Vgl. La Monte Young/Marian Zazeela, »Dream House«, in: ders., *Selected Writings* (s. Anm. 28), unpag.

Extended Duration

An Cages veränderten Haltung zur Möglichkeit einer vollständigen Aufführung der *Vexations* lässt sich ablesen, dass zwischen 1958 und 1963 ein Wandel stattgefunden haben muss im Verhältnis zu extrem langen Aufführungsdauern. Dieser Wandel ist im Zusammenhang zu sehen mit der Happening- und Fluxus-Bewegung in dieser Zeit, deren Protagonisten im Sommer 1958 Cages Klasse *Experimental Composition* an der New School for Social Research in New York besucht hatten.³⁶ Allan Kaprow, der mit seinen *18 Happenings in 6 Parts* (1959) als Begründer des Happening gilt, gab 1966 eine Definition der neuen Kunstform, deren einzelnen Werken er eine Dauer von durchaus mehr als einem Jahr zubilligte: »Ein Happening ist eine Assamblage von Ereignissen, die an mehr als einem Ort und an mehr als einem Zeitpunkt aufgeführt oder wahrgenommen werden. Seine materiale Umgebung (»Environment«) kann hergestellt werden oder das, was zur Verfügung steht, direkt übernommen oder geringfügig verändert werden; so wie die Aktivitäten erfunden oder dem Alltag entnommen werden können. Im Gegensatz zu einer Bühnendarbietung kann das Happening in einem Supermarkt, während einer Autobahnfahrt, unter einem Stapel Lumpen oder in der Küche eines Freundes stattfinden, entweder gleichzeitig oder nacheinander. Wenn nacheinander, kann die Zeit sich auf über ein Jahr erstrecken. Das Happening wird nach einem Plan aufgeführt, aber ohne Probe, Publikum oder Wiederholung. Es ist Kunst, aber es scheint näher am Leben zu sein.«³⁷

Damit ist mit dem Happening eine Kunstform etabliert, deren Werke sich nicht nur wegen ihrer räumlichen Komplexität und der simultanen Überlagerung unabhängiger Aktionen, sondern auch wegen ihrer schieren Dauer der abschließenden Wahrnehmung durch den Besucher entziehen. Die weite zeitliche Ausdehnung (*extended duration*) von Aufführungen und Aktionen wurde seit 1963 in der New Yorker Kunstszene wiederholt erprobt: Andy Warhol, der Cages Aufführung der *Vexations* 1963 besucht hatte, schloss im selben Jahr die Arbeit an seinem fünfeinhalbstündigen Film *Sleep* ab, der in 22 Einstellungen einen Schlafenden zeigt,³⁸ und Yoko Ono datierte mit »Winter 1963«

35 Vgl. Jeremy Neal Grimshaw, *Music of a »More Exalted Sphere«: Compositional Practice, Biography, and Cosmology in the Music of La Monte Young*, Diss. (Ph. D.), University of Rochester 2005, Rochester/New York, S. 233–234.

36 Vgl. Bruce Altschuler, »The Cage Class«, in: *FluxAttitudes*, hrsg. von Cornelia Lauf und Susan Hapgood, Gent 1991, S. 17–23; Volker Straebel, »Die Geburt des Intermedia aus dem Geist der Musik«, in: *KünstlerKritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in bildender Kunst und Musik*, hrsg. von Michael Custodis und Friedrich Geiger, et al., Saarbrücken 2006, S. 90–99.

37 »A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life.« (Allan Kaprow, »Definition«, in: ders., *Some Recent Happenings*, New York 1966 [= Great Bear Pamphlet], S. 5.

38 Vgl. Branden W. Joseph, »The Play of Repetition: Andy Warhol's »Sleep«, in: *Grey Room* Jg. 19 (Spring 2005), 22–53.

ihre drei *Room Pieces*, in denen der oder die Performer u. a. aufgefordert werden, eine Woche, zehn Tage oder einen Monat in einem Raum zu verweilen.³⁹

Europa folgte 1965 mit dem Happening *24 Stunden*, in dem verschiedene Künstler, unter ihnen Joseph Beuys, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Tomas Schmit und Wolf Vostell, jeweils einzelne Räume der Galerie Parnass in Wuppertal bespielten.⁴⁰ Am gleichen Ort hatte Paik 1963 mit seiner *Exposition of Music – Electronic Television* ein Environment aus skulptural bearbeiteten und mit elektrischen Geräten präparierten Klavieren, modifizierten Fernsehgeräten und weiteren »objets sonores« eingerichtet.⁴¹ »Is the TIME without contents possible?« [sic], fragte er auf dem Ausstellungsplakat und betonte damit die Widersprüchlichkeit seines Unterfangens, Musik auszustellen.⁴² Die in der Galerie präsentierten Objekte hatten zumeist eigenständig skulpturalen Charakter und bedurften in der Regel der Aktivierung durch einen Ausstellungsbesucher, um für eine begrenzte Zeit Klänge zu erzeugen. Von einer Klanginstallation als einem die Einzelteile überformendem Ganzen zu sprechen, erscheint daher problematisch. Wohl aber vollzieht der als Komponist ausgebildete Künstler den Schritt von dem auf gestalteter Form und Abgeschlossenheit gründenden Musikbegriff hin zu einer räumlich wie zeitlich offenen Situation, in der der Besucher Klang-Objekte selbst bespielt.

Dies löst ein, was mit der *Symphony in 20 Rooms* 1961 konzipiert worden war: Die Gliederung musikalischen und skulpturalen Materials in verschiedene Räume, die in beliebiger Reihenfolge und mit freier Verweildauer besucht werden können.⁴³ Paik unterschied in einem der *New Ontology of Music* gewidmeten Text sehr genau die unterschiedlichen Formen von Konzertmusik, Klanginstallation und akustischem, vom Besucher zu aktivierendem Environment: »Im normalen Konzert bewegen sich die Klänge, das Publikum setzt sich. (...) In der *Symphony for 20 rooms* bewegen sich die Klänge, etc., das Publikum bewegt sich ebenfalls. In meiner *Omnibus music No. 1* (1961) lassen sich

39 Yoko Ono, »Room Piece I – III« (1963), in: dies., *Grapefruit*, New York 1971, unpag.

40 Vgl. *24 Stunden. (Happening am 5. Juni 1965 von 0–24 Uhr in der Galerie Parnass, Wuppertal)*, Itzehoe-Voßkate 1965; Will Baltzer/Alfons W. Biermann (Hrsg.), *Treffpunkt Parnass Wuppertal 1949–1965*, Köln 1980; Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 84–101.

41 Vgl. Tomas Schmit, »Exposition of Music«, in: *Nam June Paik. Werke 1946–1976*, Köln 1976, S. 67–73; Brigitte Jacobs, »Dokumentation«, in: »*On sunny days, count the waves of the Rhine ...*«. *Nam June Paiks frühe Jahre im Rheinland*, hrsg. vom Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Nürnberg 2005 (= Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 9), S. 45–93, hier S. 65–79.

42 Paik, der bei Wolfgang Fortner Komposition studiert hatte, wählte sicherlich nicht ohne Absicht das Homonym »Exposition« (für »Ausstellung« und »Formteil im Sonatenhauptsatz«) als Titel.

43 Nam June Paik, »My Symphonies«, in: *Source. Music of the Avant-Garde* Nr. 11 Jg. 6 (January 1972), H. 1, S. 75–82, hier S. 76. Die *Symphony in 20 Rooms* scheint nicht realisiert worden zu sein, jedenfalls lässt sich eine Aufführung in den Chronologien der Paik- und Fluxus-Literatur nicht nachweisen. Michael Nyman vermutet, es handelte sich um einen Entwurf für die *Exposition of Music*, die allerdings erst zwei Jahre später realisiert wurde (vgl. Michael Nyman, »Nam June Paik, Composer«, in: *Nam June Paik*, hrsg. von John Hanhardt, New York 1982, S. 79–90, hier S. 87).

die Klänge nieder, das Publikum besucht sie. In der Musik-Ausstellung (*Exposition of Music*) sitzen die Klänge, das Publikum spielt oder attackiert sie.«⁴⁴

Bei seiner Überwindung von fester musikalischer Form und gerichteter Zeit, deren Orientierung an Entwicklung und Finalwirkung er mit Sex verglich, beruft sich Paik auf Karlheinz Stockhausen, der ihm 1960 von der Arbeit an einem (aufgegebenen) Stück mit dem Titel *Paare* berichtete, das weder einen bestimmten Beginn noch ein festgelegtes Ende haben sollte. »Das Publikum kann frei in die Konzerthalle kommen und sie verlassen – und wiederkommen. Während der ganzen Zeit spielt die Musik weiter, für fünf bis sechs Stunden oder mehr, bis der letzte Zuhörer gegangen ist.«⁴⁵ Dies zielt auf Stockhausens Entwurf der *Momentform*, einem seit den *Kontakten* (1958–1960) verwandten Formmodell, in dem ungerichtete musikalische Zustände (»Momente«) aufeinander folgen, die »immer schon angefangen haben und unbegrenzt so weiter gehen könnten«, und in denen der Komponist den Versuch unternimmt, den »Zeitbegriff – genauer gesagt: den Begriff der Dauer – zu sprengen, ja, ihn zu überwinden«⁴⁶. Die Konsequenz sieht Stockhausen in »Werke(n) mit ›unendlicher‹ Dauer«, die wie in permanenten Kinovorführungen in speziellen Sälen vom Tonband oder durch Live-Musiker dargeboten werden »ganz gleich, ob jemand zuhört, oder nicht: die Hörer können kommen und gehen, wenn es sie danach verlangt und wann sie wollen«⁴⁷.

Ihr Extrem findet die Idee der *extended duration* jedoch bei Paik, der 1962 angekündigt hatte, eine 99 Jahre andauernde Musik zu komponieren,⁴⁸ und 1964 seine utopische *Symphony No. 5* entwarf, eine Verbalpartitur, in der »wann gespielt wird (...) ebenso wichtig (ist) wie was gespielt wird«⁴⁹. Hier werden die Aktionen einzelnen Daten und zum Teil Uhrzeiten zugeordnet, was Paik mit der liturgischen Tradition vergleicht, bestimmte Texte und Gesänge nur

44 Nam June Paik, »Eine neue Ontologie der Musik« (New ontology of music, 1962), übers. von Edith Decker, in: ders., *Niederschriften eines Kulturnomaden. Aphorismen, Briefe, Texte*, hrsg. von Edith Decker, Köln 1992, S. 93–95, hier S. 93. – »In the normal concert, the sounds move, the audience sit down. (...) In the *Symphony for 20 rooms*, the sounds, etc., move, the audience moves also. In my *Omnibus music No. 1* (1961), the sounds sit down, the audience visits them. In the *Music Exposition*, the sounds sit, the audience plays or attacks them« (Nam June Paik, »New ontology of music« [Postmusic. The Monthly Review of the University for Avant-garde Hinduism, edited by N. J. Paik, 1962], in: ders., *Videa 'n' Videology. Nam June Paik 1959–1973*, hrsg. von Judson Rosebush, Syracuse/New York 1974, unpag.).

45 Nam June Paik, »Zur ›Symphony for 20 Rooms« (1961), übers. von Edith Decker, in: ders., *Niederschriften eines Kulturnomaden* (s. Anm. 44), S. 90–92, hier S. 90. – »The audience may come into the concert hall and leave freely. And come back. All the while the music continues, for 5–6 hours or more until the last listener has left.« (Nam June Paik, »To the ›Symphony for 20 Rooms« [1961], in: *An anthology of chance operations*, hrsg. von La Monte Young, Bronx, New York 1963, unpag.).

46 Karlheinz Stockhausen, »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment« (1960), in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln 1963 (= Texte 1), S. 189–210, hier S. 199.

47 Ebenda, S. 205.

48 Paik, »New ontology of music«, unpag. (in der Text-Collage des leaflet).

49 Nam June Paik, »Symphonie Nr. 5« (Symphony No. 5, 1965), übers. von Tomas Schmit, in: ders., *Niederschriften eines Kulturnomaden* (s. Anm. 44), S. 28–45, hier S. 28.

an bestimmten Tagen und Tageszeiten zu verwenden.⁵⁰ Die Einsatzabstände in Jahren («1000stes Jahr, Winter«, etc.), die schließlich in die Unendlichkeit weisen, wurden erst in einer Überarbeitung dem Typoskript in ekstatischem Gestus handschriftlich hinzugefügt.⁵¹

Werk und Konzept

Die Haltung, dass Partituren nicht notwendigerweise ausgeführt werden müssen, war die Bedingung für das Entstehen der utopischen Kompositionen der Fluxuskünstler. Befreit vom Gedanken an die Realisierbarkeit ihrer Entwürfe entstanden Konzepte an der Grenze von Verbalpartitur und fiktiver Handlungsanweisung von poetischem Reiz. »Music –/for the mind/by the mind/of the mind«⁵² hatte Paik in seiner *Readmusic* 1962 postuliert, und Giuseppe Chiari erklärte in der Spielanweisung zu *La Strada* (1964), dass er es fast immer vorziehen würde, die Aktionen angekündigt statt ausgeführt zu sehen.⁵³

In Bezug auf die Klanginstallation sind zwei frühe Entwürfe von Marcel Duchamp von Bedeutung, die das Genre bereits zu antizipieren scheinen, unabhängig von der Realisierbarkeit der Konzepte. Die *Box of 1914* enthält das fotografische Faksimile einer handschriftlichen Notiz mit dem Wortlaut »Fairre un tableau de frequence:«⁵⁴. Der Text nimmt das obere Drittel eines sonst leeren, unregelmäßig beschnittenen Blattes im Hochformat ein. Der Doppelpunkt betont den Aufforderungscharakter des Textes, zumal auf dem Blatt genug Platz ist, um eine Häufigkeitstabelle anzulegen. Oder sind mit Frequenzen Tonhöhen gemeint? In der einflussreichen amerikanischen Ausgabe der Schriften Duchamps übersetzt Arturo Schwarz »Make a painting of *frequency*:«⁵⁵ und lenkt damit die Duchamp-Forschung auf die Fährte von Funktelegraphie, elektromagnetischen Wellen und Röntgenstrahlen im *Large Glass*.⁵⁶ Natürlich ist die Vorstellung reizvoll, Duchamp habe 1914 an ein »Tableau von Klängen« gedacht – als gesichert darf diese Interpretation aber nicht gelten.

50 »Imagine how matin services in the early mornings sound completely different from vesper services in the evenings, although melody is almost same for the outsider.« (Paik, »New ontology of music« [s. Anm. 44], unpag.; Paik, »Eine neue Ontologie der Musik« [s. Anm. 44], hier S. 94).

51 Vgl. Nam June Paik, »Symphony No. 5« (1964/65, Faksimile), in: ders., *Fluxus/Video*, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Bremen 1999, S. 88–89.

52 Nam June Paik, »Readmusic – Do it yourself – Answers to La Monte Young« (1962), in: *Nam June Paik. Werke 1946–1976*, Köln 1976, S. 103–107, hier S. 104; ders., »Do it yourself. Antworten an La Monte Young« (Readmusic – Do it yourself, 1962), übers. von Edith Decker, in: ders., *Niederschriften eines Kulturnomaden* (s. Anm. 44), S. 15–23, hier S. 19.

53 Vgl. Giuseppe Chiari, »La Strada« (1964), in: *George Maciunas und Fluxus-Editionen*, Köln 1992, unpag.

54 Marcel Duchamp, »The Box of 1914«, in: ders., *Complete Works*, hrsg. von Arturo Schwarz, 3. Aufl. New York 1997, Bd. 2, S. 598–603, Reproduktion: S. 333–337, Abb. 72.

55 Marcel Duchamp, »The 1914 Box« (1914), übers. von Arturo Schwarz, in: ders., *Salt Seller. The Writings of Marcel Duchamp*, hrsg. von Michel Sanouillet und Elmer Peterson, New York 1973, S. 22–25, hier S. 25.

56 Vgl. das Kapitel »The Large Glass as a Painting of Electromagnetic Frequency« in Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton/New Jersey 1998, S. 98–110.

Klarer stellt sich die Situation in dem *Sculptures Musicales* überschriebenen Blatt aus der *Green Box* von 1934 dar: »Klänge, die andauern und von verschiedenen Punkten ausgehen und eine klingende Skulptur bilden, die fort-dauert.«⁵⁷ 1964 lässt sich die Rezeption des von Duchamp nie realisierte Konzeptes bei den Fluxus-Künstlern nachweisen.⁵⁸ John Cage hat den Text 1989 ausgedeutet, wobei er in seinen *Sculptures Musicales. Exhibition of Sound Sculptures* den Aufführungscharakter betont. Zwar soll die akustische und/oder elektronische Realisation von »beliebiger Dauer« sein, doch die Veröffentlichung der Verbalpartitur bei seinem Musikverleger und dessen Einordnung des Textes als »work for variable instrumentation«⁵⁹ zeugt von dem eher musikalisch performativen Verständnis des Werkes. Dieses folgt dem Anlass, zu dem die Partitur entstand, nämlich als Musik zu der Choreografie *Inventions* von Merce Cunningham.⁶⁰

Ebenfalls zwischen Konzept, Installation und Performance ist La Monte Youngs *Composition 1960 #7* angesiedelt. Die im Violinenschlüssel mit ganzen Noten notierte Quinte *h – fis* trägt die Vortragsbezeichnung »to be held for a long time«, wobei die beiden hinter dem Intervall ins Nichts führenden Bindebögen die Dauer des Klanges unterstreichen.⁶¹ Zwei Jahre vor dem ersten Entwurf des *Dream House* niedergeschrieben, beschränkt sich das Stück ganz auf das Motiv des lang ausgehaltenen Intervalls, das Young in *for Brass* (sic, 1957) und dem *Trio for Strings* (1958) entwickelt hatte. Ein frühes Konzept einer Klanginstallation? Eher ein Schritt auf dem Weg dorthin. Denn der Zusammenhang ihrer Entstehung situiert die *Compositions 1960* im Umfeld von Event und Happening, »most effective when performed in a conventional concert setting«⁶², wie der Komponist später festhielt. Bei der Uraufführung am 2. Juli 1961 in der AG Gallery in New York spielten George Maciunas, Jackson Mac Low, Toshi Ichianagi, Yoko Ono und andere Künstler aus dem Fluxus-Umfeld drei Stunden kontinuierlich auf Streichinstrumenten,⁶³ während eine Aufführung im Jahr darauf von einem Streichtrio in 48 Minuten bestritten wurde.⁶⁴ »To be held for a long time« scheint also eher als Aktionsvorschrift denn als Beschreibung eines Zustandes oder einer Vorstellung zu

57 »Sons durant et partant de differents points et formant une sculpture sonore qui dure« (Marcel Duchamp, »Sculptures Musicales« [1934], in: ders., *Duchamp du signe. Écrits*, hrsg. von Michel Sanouillet, Paris 1975, S. 47).

58 In englischer Übersetzung abgedruckt in George Brecht, »Events: scores and other occurrences (Editorial)«, in: *CC V TRE (Fluxus Newspaper No.1)* (1964), unpag.

59 Vgl. *John Cage (catalogue)*. Frankfurt/M. – Leipzig – London – New York 2002, S. 33.

60 Vgl. David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York 1997, S. 247–249, 301.

61 La Monte Young, »Composition 1960 #7«, in: *An anthology of chance operations*, hrsg. von La Monte Young, Bronx, New York 1963, unpag.

62 La Monte Young, *Notes (on »Composition 1960 #7«)* (©2001). www.diapasongallery.org/archive/01_06_20.html (letzter Zugriff: 30. Juli 2008).

63 Vgl. ebenda. Henry Flynt berichtet hingegen, George Maciunas habe von einer »battery of cellists« gesprochen (Henry Flynt, »La Monte Young in New York, 1960–62«, in: *Sound and Light* [s. Anm. 27], S. 44–97, hier S. 66).

64 Im gleichen Konzert kam das *Trio for Strings* zur Uraufführung. Vgl. Howard Klein, »Concert Devoted To La Monte Young«, in: *New York Times* 13. Oktober 1962, S. 16.

lesen zu sein. Die Konzeptkunst, deren Begriff Henry Flynt 1961 in Relation zur Musikvorstellung La Monte Youngs entwickelt hatte, war erst im Entstehen begriffen.⁶⁵

Klangübertragung (Radio)

Die Möglichkeit, mittels Übertragung, Speicherung und Reproduktion Klänge aus der unmittelbaren Gegenwart von Hörer und Produzent zu lösen, war eine Grundvoraussetzung für das Entstehen der Klanginstallation. Die akustischen Medien erlauben es, das klingende Material räumlich wie zeitlich frei zu platzieren und elektroakustisch zu modulieren, wenn nicht gar erst zu erzeugen. Während rein akustische Klanginstallationen die Ausnahme geblieben sind, bedienten sich frühe Beispiele des Genres der Radio-Metapher mit der Live-Übertragung von Klängen.

In seiner Studie *Rundfunk als Hörkunst* beschrieb Rudolf Arnheim 1933 die Szene wie im Hafen eines südtalientischen Fischerdorfes der Kellner eines Cafés auf der Terrasse deutsche Volkslieder hören ließ, die er über das Radio von einem englischen Sender empfing: »Das ist das große Wunder des Rundfunks. Die Allgegenwärtigkeit dessen, was Menschen irgendwo singen und sagen.«⁶⁶ Dass seit 1935 per »Ringschaltung« weit entfernte Orte akustisch miteinander verbunden wurden, unterstreicht das Bewusstsein von der unvermittelten Gleichzeitigkeit im Radio.⁶⁷ Dabei erwartete das Publikum – zumindest in den USA – bis in die 1940er Jahre hinein, dass außerhalb von Schallplattenkonzerten live gesprochen und musiziert wurde.⁶⁸ Nur so lässt sich die Panik erklären, die 1938 ausbrach, als CBS Orson Welles' Radio-Adaption von H. G. Wells' *The War of the Worlds* ausstrahlte und die Hörer die nur vorgeblich dokumentarische Reportage von der Landung Außerirdischer für wirklich hielten.⁶⁹ Frühere Arbeiten, die selbstreferenziell die medienspezifischen Gegebenheiten des Radios thematisierten (wie Hans Fleischs *Zauberei auf dem Sender* über die Störung des Sendebetriebs von 1924)⁷⁰, folgten ebenfalls einer narrativen Struktur und hatten als Radio-Ausstrahlung Ereignischarakter.

Die beiden 1967 entstandenen Arbeiten, die als erste Beispiele für das Genre der Klanginstallation überhaupt gelten, bedienten sich der Radio- und Übertragungstechnik. Für *City Links: WBFO Buffalo* übertrug Maryanne Amacher die Klänge von acht verschiedenen Orten in Buffalo/NY und Umgebung über

65 »(C)oncept art includes almost everything ever said to be ›music‹ (Henry Flynt, »Essay: Concept Art [Provisional Version]« [1961], in: *An anthology of chance operations* [s. Anm. 61], unpag.).

66 Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* (1933), Frankfurt/M. 2001, S. 13.

67 An der Ringsendung vom 27. Oktober 1935 beteiligten sich 31 Länder in Europa, Nord- und Südamerika, Australien, Japan, Indien und Afrika (vgl. Anonymus, [Programm Deutschlandsender 27.10.1935], in: *Der Deutsche Rundfunk* Jg. 13 [1935], H. 44, S. 13).

68 Vgl. John K. Hutchens, »It Doesn't Have To Be ›Live‹«, in: *New York Times* 25.07.1943, Sekt. X, S. 7.

69 Vgl. Brian Holmsten/Alex Lubertozzi (Hrsg.), *The Complete War of the Worlds. Mars' invasion of Earth from H. G. Wells to Orson Welles*, Naperville/Illinois 2001.

70 Hans Fleisch, »Zauberei auf dem Sender« (1924), in: *Zauberei auf dem Sender und andere Hörspiele*, hrsg. von Ulrich Lauterbach, Frankfurt/M. 1962, S. 25–35.

15 kHz-Telefonleitungen in das Studio des Campus-Radios WBFO der State University of New York at Buffalo und mischte das Material live zu einem 28-stündigen Radiostück.⁷¹ In einem Interview von 1988 verwendete die Künstlerin den Begriff »installation« sowohl für den (verborgenen) Aufbau von Mikrofonen an verschiedenen Orten, zum Beispiel am Fenster der New England Fish Exchange auf Pier 6 im Hafen von Bosten (1973–1978), als auch für die kontinuierliche Übertragung der Klänge.⁷² In der *City Links* Serie (1967–1980) thematisierte Amacher den Raum in zweifacher Hinsicht: Einerseits in der Verbindung von Klängen, die sich an verschiedenen, räumlich entfernten Orten in unvermittelter Gleichzeitigkeit ereignen: »Spaces distant from each other. / Together in time. Like Music.«⁷³ Andererseits in der Entfernung der Klänge vom Mikrofon, die Amacher als wesentlichen Parameter musikalischer Gestaltung begreift. Bis zu ihrer 1980 begonnenen Serie *Music for Sound Joined Rooms* scheint Amacher allerdings ihre Arbeiten hauptsächlich als Performances verstanden zu haben, beschreibt sie doch die Verfügbarkeit von Klängen von verschiedenen Orten als »some fantastic synthesizer«⁷⁴. Statt der Radio-Metapher wählt sie den Vergleich mit einem Musikinstrument, das es erst zu spielen gilt.

Wie Maryanne Amachers erste *City Links* Schaltung entstand auch die *Drive-In Music* von Max Neuhaus in Zusammenarbeit mit der University of Buffalo. Von Oktober 1967 bis April 1968 war sie vor der zur Hochschule gehörenden Albright Knox Art Gallery auf dem Lincoln Parkway eingerichtet. Autofahrer wurden aufgefordert, ihre Radios auf den niedrigen Mittelwellenbereich unter 550 kHz einzustellen und die Allee entlang zu fahren. Auf einer Strecke von einer halben Meile waren an den Bäumen 20 schwache Radiosender angebracht, die in Gruppen verschaltet von sieben Klangerzeugern gespeist wurden, die auf feine Veränderungen von Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Helligkeit reagierten.⁷⁵ Die Autofahrer hörten Überlagerungen elektronischer Klänge und bestimmten mit Fahrttempo und Bewegungsrichtung die Entwicklung des – für jeden Fahrer individuellen – musikalischen Geschehens. Wenn auch die Klänge nicht unmittelbar wahrnehmbar waren und mit Radio und Auto zweier Instrumente für ihre akustische Dechiffrierung und

71 Maryanne Amacher/Jeff Bartone/Gordon Monahan, »(Interview)«, in: *Musicworks* Nr. 41 (Summer 1988), 4–5, hier S. 4.

72 Die Klänge vom Hafen in Bosten wurden zunächst in Amachers Atelier übertragen, danach in ein Studio am Center for Advanced Visual Studies am MIT. So gab es also eine »Installation« des Mikrofons am Hafen, aber zwei »Installationen« im Sinne kontinuierlicher Klangübertragung (vgl. ebenda).

73 Zit. nach Thomas Willis, »A sound ambience from inner space«, in: *Chicago Tribune* 10.05.1974, Sekt. B, S. 3. 1976 verschaltete Amacher Bosten, New York und Paris.

74 Amacher/Bartone/Monahan, »(Interview)« (s. Anm. 71), S. 4.

75 Vgl. Max Neuhaus, »A Max Sampler. Six sound oriented pieces for situations other than that of the concert hall« (1966–1968), in: *Source. Music of the Avant-Garde* Nr. 6 Jg. 3 (January 1969), H. 1, S. 48–57, hier S. 54–55. Die Länge des Lincoln Parkway hat wiederholt zu Verwirrung geführt. Das von Neuhaus bespielte Areal von der Verzweigung auf zwei Richtungsfahrbahnen bis zur Bird Avenue am Soldiers Place misst eine halbe Meile. Diese Länge nennt Neuhaus auch in seinem Einführungstext für die »prototype version«. Am Beginn des Textes wird hingegen die Idee des Stückes beschrieben, und hier ist von einer ganzen Meile die Rede.

räumliche Erfahrung (sic) bedurften, erscheint hier erstmals die musikalische Form als Funktion des Raumes. Für Neuhaus wurde diese Verknüpfung von Raum und Zeit in der freien Bewegung des Rezipienten zum Kern seiner künstlerischen Arbeit: »Traditionellerweise haben Komponisten die Elemente einer Komposition in der Zeit organisiert. Eine Idee, an der ich interessiert bin, ist umgekehrt, sie im Raum zu organisieren, und den Hörer sie in seiner eigenen Zeit platzieren zu lassen.«⁷⁶

Den Übergang von der Performance zur Installation vollzog Max Neuhaus im Medium des Radios. Für die erste Realisation von *Public Supply* forderte er 1966 sein Publikum auf, während einer 90-minütigen Sendung auf WBAI eine New Yorker Telefonnummer anzurufen und beliebige Klänge oder Tonaufnahmen vorzuspielen. Neuhaus bearbeitete und mischte die bis zu zehn gleichzeitig anliegenden Signale live und sendete seinen Mix mit einer Verzögerung von wenigen Sekunden im Radio, sodass die Hörer das Radiosignal wiederum per Telefon ins Studio übertragen konnten, ohne ein pfeifendes Feedback zu erzeugen.⁷⁷ Nach der interpretenlosen *Drive-In Music* von 1967 kehrte Neuhaus 1968 in seinem nächsten Stück mit Publikumsbeteiligung per Telefon nicht zur Radio-Performance zurück, sondern entwarf eine interpretenlose Struktur. Das »elektronische System« *Telephone Access*, das während sechs Wochen an der Fairleigh Dickinson University in Madison/NJ angerufen werden konnte, transformierte automatisch gesprochene Wörter in Klänge und schuf für jeden Teilnehmer einen individuellen Hörraum, der auf die Öffentlichkeit der Radio-Übertragung verzichtete und nach der Privatheit des Autos nun einzig in der Intimität des Telefonhörers erfahrbar war.⁷⁸

»Translokation«⁷⁹ benennt die einzig durch ihre mediale Vermittlung und situative Rekontextualisierung veränderte Live-Übertragung von Klängen. Frühe Beispiele hierfür sind neben Maryanne Amachers Serie *City Links* (1967–1980, s. o.) das *Mechanical Fluxconcert* von Richard Maxfield aus den 1960er Jahren, für das Mikrofone auf der Straße, vor den Fenstern oder versteckt im Publikum platziert und die Klänge über eine Beschallungsanlage für das Publikum verstärkt werden sollen.⁸⁰ Bill Fontana verwendete 1976 für

76 »Traditionally composers have located the elements of a composition in time. One idea which I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in his own time« (Max Neuhaus, »Program Notes« [Toronto, 1974], in: ders., *Sound Works* [s. Anm. 5], S. 34).

77 Vgl. Neuhaus, »A Max Sampler« (s. Anm. 75), S. 51. Max Neuhaus hatte sich seit 1963 im Rahmen seiner Tätigkeit als Perkussionist mit elektroakustischem Feedback beschäftigt (vgl. Max Neuhaus, »Notes«, in: *Max Neuhaus: Fontana Mix – Feed [1965–1968]. Six realisations of John Cage*, [CD plana-P 18NMN.044] Mailand 2003).

78 Vgl. Neuhaus, »A Max Sampler« (s. Anm. 75), S. 56.

79 Vgl. Golo Föllmer, »Klangorganisation im öffentlichen Raum«, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (s. Anm. 11), S. 191–227, hier S. 219–221. Bill Fontana verwendet den Begriff »Relocation« (vgl. Fontana, »The Relocation of Ambient Sound« [s. Anm. 7]).

80 »Microphones are placed in the street, outside windows or hidden among audience and sounds are amplified to the audience via public address system« (Richard Maxfield, »Mechanical Fluxconcert« [undatiert], in: *The Fluxus Performance Workbook*, hrsg. von Ken Friedman, Trondheim 1990 [= El Djarida, special edition], S. 40). Die Datierung lässt sich eingrenzen durch die Wortverwendung *Fluxconcert* seit 1964 und Maxfields Tod 1969.

Kirribilli Wharfe eine achtkanalige Soundscape-Aufnahme vom gleichnamigen Kai im Hafen von Sydney, die er räumlich *und* zeitlich versetzt als Klanginstallation abspielte.⁸¹ Bis 1983 kombinierte der Klangkünstler noch Live-Übertragungen mit am Ort der Installation oder in dessen Umgebung aufgezeichneten Klängen (*Sound Recycling Sculpture*), ehe er im Sinne der Radio-Metapher auf Tonaufzeichnungen und damit auf die Etablierung mehrerer Zeitebenen verzichtete.⁸²

Auf die Idee des Radios als eines Instruments zur Dechiffrierung elektromagnetischer Wellen rekurrierte Wolf Vostell, als er 1969 Sinusschwingungen in Induktionsschleifen speiste und die Besucher seiner Installationen mit skulpturalen Objekten ausstattete, die mittels »rezeptive(r) Induktionsspule«, »Elektronik in Sülze«, »Verstärker in Sardinendose« und Lautsprecher die Klänge hörbar machten: »Nehmen sie das elektroakustische Brett in die Hand. Wandern sie damit in den Räumen herum, um die Magnetfelder zu finden.«⁸³ Damit wird die Klangübertragung nicht nur als Verfahren benutzt, sondern in ihrer medialen Struktur thematisiert. Außerdem erscheint die Klanginstallation ohne das Empfangsgerät als – obgleich nicht als solcher wahrnehmbarer – akustisch und elektromagnetisch konnotierter Raum. Die Erfahrung des Klanglichen ereignet sich auch auf der Ebene von Imagination und Spekulation und verweist auf die Geschichte eines Musikbegriffs, der mit Sphärenharmonik und der Vorstellung der Welt als »universal lyre«⁸⁴ ein Klingen jenseits der quantifizierbaren Gegenstände postuliert.

Skulptur

Mit dem Begriff der Skulptur ist die Klanginstallation in zweifacher Hinsicht verbunden. Zum einen entstehen seit den 1950er Jahren Skulpturen und Objekte, die von selbst oder angeregt durch einen Betrachter (oder Besucher, Benutzer) Klänge hervorbringen. Zum anderen lässt sich der Begriff der Installation als einer begehbaren Rauminszenierung aus einem erweiterten Skulpturbegriff ableiten.

Um 1952 begannen die Brüder Bernard und François Baschet Skulpturen zu entwerfen, deren Metall- oder Glasstäbe zum Klingen gebracht werden können. Seit 1957 mit der Gruppe *Structures Sonores* in Konzerten verwendet, später auch als beispielbare Skulpturen im öffentlichen Raum und zu Musikerziehung und -therapie eingesetzt, haben die Objekte mit ihren charakteristischen Schalltrichtern aus Blech offensichtlich über ihre Funktion als Klangerzeuger

81 Vgl. Bill Fontana, »Australian Sound Sculptures [liner notes]«, in: ders., *Australian Sound Sculptures*, (CD: ED203) Berlin 1990, unpag.

82 Vgl. Bill Fontana, *Klang Recycling Skulptur*, hrsg. von Rolf Langebartels, Berlin 1983 (= Edition Giannozzo 28); Fontana, »The Relocation of Ambient Sound« (s. Anm. 7).

83 Wolf Vostell, »Induzione. Due stanza d'azione psicologica« (1969), in: ders., *Happening & Leben*, Neuwied – Berlin 1970, S. 104; vgl. auch ders., »Telemetrie. Die Akustische Straße: Ein Publikums-Aktionsraum« (1969), in: ebenda, S. 95.

84 Henry David Thoreau, »Walden or, Life in the Woods« (1854), in: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers, Walden, The Maine Woods, Cape Cod*, New York 1985, S. 321–587, hier S. 420.

hinaus visuell skulpturalen Charakter.⁸⁵ Der Unterschied zu experimentellen Musikinstrumenten, etwa denen von Harry Partch, liegt in dem skulpturalen Reiz der Objekte der Brüder Baschet, deren akustische Funktion sich nicht immer sofort erschließt. Die *Music Machines* von Joe Jones, in denen der Fluxus-Künstler seit 1963 vorgefundene Musikinstrumente in fantastischen Stellungen mittels motorgetriebener Mechaniken zum Klingen brachte, kommen hingegen ohne Interpreten aus, können aber zu Ensembles kombiniert oder in Performances verwendet werden.⁸⁶ Jones steht damit in der Tradition der kinetischen Kunst, in der Zeit durch Bewegung oder durch von dieser hervorgerufenen Geräuschen artikuliert wird. Jean Tinguely, mit seinen *Relief sonore* (seit 1955) Pionier der kinetisch akustischen Skulptur,⁸⁷ verband in seiner »self-destroying construction No. 1« *Hommage to New York* 1960 im Garten des Museum of Modern Art Performance und Maschinen-Kunst, als er eine mit Motoren, Radios und einem modifizierten Klavier versehene Skulptur in einem gewaltigen Spektakel binnen einer halben Stunde sich selbst zerstören ließ.⁸⁸

Der andere Strang, der aus der Skulptur zur Klanginstallation führt, ist die begehbare Rauminstallation. Ein frühes Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Dada-Vorfrühling*, die im April 1920 in Köln eröffnet wurde. Die Besucher erreichten den nur teilweise überdachten Hof hinter dem Brauhaus Winter durch eine Herrentoilette und wurden von einem zur Erstkommunion weiß gekleideten Mädchen empfangen, das obszöne Gedichte rezitierte. Unter den ausgestellten Objekten befand sich eines von Max Ernst mit einem Beil, das vom Publikum zerstört werden sollte. Ortsspezifische Rauminstallation, Performance und Besucher-Partizipation waren hier bereits etabliert.⁸⁹ Kurt Schwitters' Entwurf von Merz-Bühne und -Theater von 1920, der seinem *Merzbau* (1923–1937) vorausging und 1951 in Robert Motherwells Anthologie *The Dada Painters and Poets* in englischer Übersetzung erschien, wurde von John Cage und der Happening-Bewegung rezipiert. Er liest sich stellen-

85 Vgl. François Baschet/Bernard Baschet, »Sound Sculpture: Sounds, Shapes, Public Participation, Education«, in: *Leonardo* Jg. 20 (1987), H. 2, S. 107–114; Bernard Baschet, »Structures sonores«, in: *Leonardo* Jg. 1 (October 1968), H. 4, S. 393–403.

86 *Percussion for Five* wurde 1963 im Pocket Theatre in New York aufgeführt (vgl. Abbildung 4 in Joe Jones, *Music Machines from the Sixties until Now*, Berlin 1990, unpag.). Die erste Assemblage aus Perkussionsinstrumenten mag mit ihrem Titel *1st Construction* (1963) auf die frühen Werke für Schlagzeugensemble von John Cage anspielen (vgl. Abbildung in Joe Jones, *Musikmaschinen*, Kassel 1999 [= Musik im Fridericianum 4], unpag.).

87 Tinguely bezog sich in seinen Titeln mitunter auf musikalische Formen (z. B. *Mes Etoiles – Concert pour sept peintures* [1958], Abbildung in Museum Jean Tinguely Basel [Hrsg.], *Die Sammlung*, Bern 1996, S. 140–141).

88 Vgl. Billy Klüver, »The Garden Party«, in: *A Magic Stronger than Death*, hrsg. von Pontus Kulten [= Exh. »Jean Tinguely 1954–1987«, Palazzo Grassi, Venice], London 1987, S. 74–83.

89 Die Beschreibungen dieser Dada-Ausstellung, die der besser dokumentierten *Ersten Internationalen Dada-Messe* vom Sommer 1920 in Berlin vorausgeht, weichen im Detail voneinander ab. Vgl. Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1964 (= DuMont-Dokumente 2), S. 165–166; William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York 1968, S. 98–99; Dawn Ades, *Dada and Surrealism reviewed*, London 1978, S. 105–106.

weise wie ein Produktionsskript für ein intermediales Environment.⁹⁰ Marcel Duchamp, mit dem Cage seit den 1940er Jahren in Kontakt stand,⁹¹ hatte 1938 für die *Exposition internationale du surréalisme* in Paris als *Générateur-Arbitre* an der Decke der Galerie Beaux-Arts 1.200 Kohlsäcke anbringen lassen, die eine staubig düstere Atmosphäre erzeugten. Bei der Vernissage wurden an die Besucher Taschenlampen ausgehändigt, damit sie die an den Wänden hängenden Gemälde selbst beleuchteten. Dabei begegneten sie auch einem Bett und einem kleinen Tümpel, die Duchamp arrangiert hatte, und hörten die Übertragung deutscher Militärmusik.⁹² Dies markiert die Grenze zwischen Ausstellungsdesign und eigenständiger Installation, die Daniel Buren 1971 schließlich als allgemein überschritten betrachtete.⁹³

Als Vorgänger der Installation darf der im Kontext der New Yorker Happening-Bewegung entwickelte Begriff des »Environment« gelten, der die vorgefundene oder gestaltete, zumeist temporäre Umgebung bezeichnet, in der sich eine Handlung oder Performance ereignet,⁹⁴ vergleichbar einem von Akteuren wie Besuchern gleichermaßen begehbaren Bühnenbild. »Field Trips Thru Found Sound Environments« nannte Max Neuhaus seine 1966 begonnene Serie *Listen*, in der Besucher, die ein konventionelles Konzert oder einen Vortrag erwarteten, zu einem bereits vorhandenen »Sound Environments« gefahren wurden. Dies waren Kraftwerke oder U-Bahn-Tunnel.⁹⁵ Richard Kostelanetz, der 1968 seiner Interview-Sammlung *The Theatre of Mixed Means* eine Typologie des *New Theatre* der 1960er Jahre voranstellte, führt mit dem Begriff des »Kinetic Environment« den Aspekt der Zeit ein und dynamisiert damit die bis dahin von einem skulptural statischen Raumbegriff geprägte Idee des Environment. Genauer geplant und in einem klarer umrissenen Raum situiert als *Pure Happenings*, sind *Kinetic Environments* strukturell offen in Bezug auf die Zeit und können aufgrund ihrer formalen Anlage den Rezipienten zur aktiven Partizipation ermuntern.⁹⁶ Kostelanetz, der wie andere Theoretiker des *New Theatre* John Cage weniger als Komponist denn als »putative father of the mixed-means theatre«⁹⁷ rezipierte, beschrieb die Konzerte von La Monte

90 Kurt Schwitters, »Merz« (1920), übers. von Ralph Manheim, in: *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, hrsg. von Robert Motherwell, New York 1951, S. 57–64, besonders S. 62–64. Zur Schwitters-Rezeption von Cage vgl. Volker Straebel, »... that the Europeans become more American.« Gegenseitige Einflüsse von Europa und Nordamerika in der Geschichte der Musikperformances, in: *Musik, Labyrinth, Kontext: Musikperformance*, hrsg. von Thomas Dészy und Christian Utz, Linz 1995 (= Das Innere Ohr. Festival zeitgenössischer Musikperformance), S. 80–94.

91 Vgl. John Cage/Moira Roth/William Roth, »John Cage on Marcel Duchamp. An Interview«, in: *Art in America* Jg. 61 (Nov./Dec. 1973), H. 6, S. 72–79.

92 Vgl. Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, New York 1994, S. 122–124.

93 »Hasn't the term *installation* come to replace *exhibition*?« (Daniel Buren, »The Function of the Studio« [1970/71] in: *October* Nr. 10 [Fall 1979], S. 51–58, hier S. 56. Hervorhebungen im Original).

94 Vgl. Allan Kaprow, »Happenings in the New York Scene« (1961), in: ders., *Essays on the Blurring of Art and Life*, hrsg. von Jeff Kelley, Berkeley 2003, S. 15–26, hier S. 20.

95 Vgl. Neuhaus, »A Max Sampler« (s. Anm. 75), S. 50.

96 »(S)tructurally open in time and, as forms, capable of encouraging participational attention« (Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means* [s. Anm. 29], S. 6).

97 Ebenda, S. 50.

Youngs *Theatre of Eternal Music* als *Kinetic Environments*. Der Dynamisierung des Raumes steht hier also das räumlich skulpturale Verständnis von Klang gegenüber: »Für gewöhnlich kann der Klang sowohl den Raum als auch das Bewusstsein des Betrachters [sic] umhüllen.«⁹⁸ Sechs Jahre später verwendete John Rockwell in einer Zeitungsrezension im Zusammenhang mit der gleichen Situation die Begriffe »timeless sonic environment« und »installation« annähernd synonym, wobei letzterer die für das *Dream House* charakteristischen Lichtprojektionen von Marian Zazeela einbezieht.⁹⁹

II Versuch einer Typologie

Die Betrachtung der frühen Geschichte der Klanginstallation hat neben historischen Vorläufern auch unterschiedliche Ansätze zu einer Ideengeschichte des Genres aufgezeigt. Der wissenschaftliche Diskurs der Klangkunst ist geprägt von Helga de la Motte-Habers Diagnose, die neue Kunstform überwinde den historisch gewordenen Paragone der Künste und löse die Forderung nach der Kunstsynthese ein.¹⁰⁰ In unserem Zusammenhang lag der Fokus weniger auf dem die Kunst begleitenden theoretischen System als auf der Betrachtung einzelner Werke und der Fragestellung, wie Künstler und Zeitgenossen diese Werke einzuordnen versuchten. Dabei hat sich gezeigt, dass je nach theoretischem Hintergrund oder Interesse des Interpreten ähnliche Gegenstände als Konzert, Happening, Environment Ausstellung oder Installation gedeutet wurden. Die folgende Typologie der Klanginstallation erhebt nicht den Anspruch einer Definition. Es sollen vielmehr Aspekte aufgezeigt werden, die für verschiedene Werke von unterschiedlicher Relevanz sein können.¹⁰¹

Klang

Das Kompositum »Klanginstallation« verweist auf den Klang als das sie charakterisierende Material. Klanginstallationen sind – zumindest wesentlich – bestimmt durch ihren akustischen Anteil, der real, potenziell, negiert oder imaginiert sein kann.

98 »(U)sually the sound can entirely envelop both the room and the spectator's [sic] consciousness« (ebenda, S. 6).

99 Vgl. John Rockwell, »La Monte Young Plays At Kitchen«, in: *New York Times* 02.05.1974, S. 67.

100 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990; dies, »Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen«, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (s. Anm. 11), S. 11–65. Zur Debatte, ob die Klangkunst als neue musikalische Gattung zu verstehen sei vgl. dies., »Klangkunst – eine neue Gattung?«, in: *Klangkunst*, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, München 1996 (= Katalog Sonambiente, Festival für Hören und Sehen), S. 12–17 und Barbara Barthelmes, »Klangkunst – eine neue Gattung oder ein interdisziplinäres Feld?«, in: *Klangforschung '98. Symposium zur elektronischen Musik*, hrsg. von Jörg Stelkens und Hans G. Tillmann, Saarbrücken 1999, S. 117–126.

101 Für eine Typologie technischer Verfahren vgl. Martin Supper, »Technische Systeme von Klanginstallationen«, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (s. Anm. 11), S. 119–134.

Das akustische Material kann von Datenträgern abgespielt (Wiederholung in Schleifen oder wechselnde Überlagerung mehrerer sich wiederholender Schichten) oder live erzeugt werden. Die Verwendung von Samples oder vorproduziertem Material, das in Auswahl, Reihenfolge oder elektroakustischer Transformation live strukturiert und/oder bearbeitet wird, vermittelt zwischen beiden Positionen. Live erzeugte Klänge entstammen Systemen elektronischer oder digitaler Klangsynthese, elektromagnetischen Instrumenten oder Versuchsanordnungen, algorithmischen Kompositionen oder elektroakustischen Übersetzungsprozessen (von beliebigen Messdaten, inklusive Daten von Interfaces oder interaktiven Systemen). Hinzu kommen Klangübertragung (»Translokation«), Verstärkung »kleiner« Klänge, akustische Rückkopplung und die Integration beliebigen vorgefundenen akustischen Materials (aus Radio, Funk, Internet, etc.). Mechanisch (»akustisch« im Gegensatz zu »elektroakustisch«) erzeugte Klänge sind immer live. Sie entstammen der – vorgefundenen und modifizierten – akustischen Situation des Ortes oder werden von mechanischen Instrumenten, Apparaturen oder Automaten, Objekten oder von traditionellen oder modifizierten Musikinstrumenten hervorgebracht.

Oft ist in der Klanginstallation die Klangabstrahlung räumlich strukturiert und ihre Wahrnehmung von den akustischen Eigenschaften des architektonischen Raumes und der Position des Rezipienten in diesem bestimmt.

Installation

Ilya Kabakov unterscheidet »(k)leine Installationen, die aus einer Kombination von mehreren Objekten bestehen (...), (s)olche(n), die an der Wand lehnen und die gesamte Wand oder einen Teil des Bodens einnehmen (...), und (s)olche(n), die den ihnen zugewiesenen Raum fast vollständig füllen«¹⁰². Die *Totale Installation* schließlich sei »ein vollständig bearbeiteter Raum.«¹⁰³ Während Kabakov sich ausschließlich auf Innenräume bezieht, sind von der Gründungsphase an auch Klanginstallationen im Außenraum entstanden.¹⁰⁴

In Klanginstallationen können (mechanische wie elektronische) Klangerzeuger, Klangspeicher und -abstrahler (Lautsprecher) verborgen oder als visuelles oder skulpturales Element allein oder in eine skulpturale Situation integriert erscheinen. Dass sie auch ohne solche Objekte auskommen kann, unterscheidet die Klanginstallation von der Klangskulptur.

Die Klanginstallation ist ein Artefakt. Eine nur vorgefundene Situation dürfte als Environment gelten, wenn sie nicht vom Künstler im Sinne eines Readymade zur Installation erklärt wird oder die Form ihrer Präsentation installativen Charakter hat.

102 Ilya Kabakov, *Über die »totale« Installation* (Vorlesungen 1992/93), übers. von Gabriele Leupold, Ostfildern 1995, S. 13.

103 Ebenda, S. 27.

104 Vgl. Föllmer, »Klangorganisation im öffentlichen Raum« (s. Anm. 79); Claudia Tittel, »Visuelle und akustische Zeichen im öffentlichen Raum«, in: *Sonoric Atmospheres. Ostseebiennale der Klangkunst*, hrsg. von Christoph Metzger, Saarbrücken 2004, S. 96–107.

Zeit

Die Klanginstallation ist von langer Dauer. Sie währt länger als ein Besucher verweilen könnte und entzieht sich wegen ihrer Veränderung in der Zeit der abschließenden Wahrnehmung.

Sind Wiederholungen im akustischen Material deutlich erfahrbar (sind z. B. die wiederholten Schleifen kürzer als die übliche Verweildauer von Besuchern) und wird die Wiederholung nicht absichtsvoll in der Arbeit thematisiert, handelt es sich eher um eine Konzertinstallation oder installative Aufführung (wie bei der Präsentation von Videokunst in Loops).

Oft findet sich in der Klanginstallation das zeitliche Nacheinander der Musik in das gleichzeitige Nebeneinander der Bildenden Kunst überführt. Die Zeit wird dann zur Funktion des Raumes, wenn der Rezipient durch seine Bewegung im Raum oder die bewusste Steuerung seiner Aufmerksamkeit das akustische Geschehen selbst zeitlich strukturiert.

Raum und Ort

Da sich die Raumwahrnehmung wesentlich durch den Hörsinn vollzieht, bestimmt die Gegenwart eines akustischen Geschehens die Erfahrung des architektonischen Raumes.¹⁰⁵ Das Klingende einer Installation beeinflusst auf intermodaler Ebene das Erleben des Rezipienten überhaupt.

Klanginstallationen sind bestimmt oder beeinflusst von den akustischen Eigenschaften der Räume ihrer Präsentation. Sie sind orts- oder situationsspezifisch, wenn sie diese oder andere architektonische Abhängigkeiten thematisieren oder sich – als intermediale Installationen – inhaltlich auf die historischen oder sonstigen kulturellen Implikationen des Raumes beziehen. Oft werden Klanginstallationen außerhalb der traditionellen (und absichtsvoll neutralen) Orte der Kunstvermittlung eingerichtet, um mit den Eigenschaften eines vorgefundenen Raumes in Beziehung zu treten, der so als Ort etabliert wird: »Bei dem, was ich tue, ist der Klang das Mittel des Werkes, das Mittel um den Raum in einen Ort zu verwandeln« (Max Neuhaus).¹⁰⁶

Über den Begriff der Installation aus dem Geist der (statischen) Skulptur hinaus können Klanginstallationen auch in technischen oder virtuellen Räumen angesiedelt sein (z. B. Radio, Netzwerke, etc.) und von (mobilen) Rezipienten ortsunabhängig erfahren werden. Ein Extrem der in Bezug auf den Ort indifferenten Klanginstallation sind algorithmische Kompositionen, die auf beliebigen Computern eingerichtet werden können.

105 Vgl. Helga de la Motte-Haber, »Audiovisuelle Wahrnehmung. Grundlagenforschung im Kontext von Kunst«, in: *Sonambiente Berlin 2006. Klang Kunst Sound Art*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Matthias Osterwold, et al., Heidelberg 2006, S. 202–208.

106 »(I)n what I do the sound is the means of making the work, the means of transforming the space into place« (Max Neuhaus/Ulrich Loock, »Interview [Milan, 1990]«, in: ders., *Sound Works* [s. Anm. 5], S. 122–135, hier S. 130).

Interpret

Frühe Klanginstallationen sind von extrem langen Konzerten mit Live-Musikern mitunter kaum abzugrenzen. Dies und Alvin Luciers Aussage, dass es oft das Problem gebe zu entscheiden, welche seiner Werke installiert und welche aufgeführt werden sollen,¹⁰⁷ relativiert die Annahme, die Klanginstallation sei eine interpretenlose Kunst. In *performed installations* erscheinen seit den 1990er Jahren wieder verstärkt Musiker oder Performer als fakultative oder obligatorische Elemente.¹⁰⁸ Dabei reicht das Feld von der »Ausstellung« der Klangerzeugung oder Performance über die Integration in einen nun als Happening konnotierten installativen Zusammenhang bis zur Erzeugung einer installativen Situation einzig durch die Präsenz oder Tätigkeit der Akteure.

Ein bislang wenig beachteter Aspekt ist die Rolle des Kurators oder Konservators im Sinne eines Interpreten bei Aufbau und Anpassung von Installationen.

Rezipient

In gewisser Weise wird in der Klanginstallation auch der Rezipient zum Interpret. Er ist frei, Zeit und Dauer seines Besuches zu bestimmen und ist oft mit einem ästhetischen Gegenstand konfrontiert, der sich einzig in seiner individuellen Wahrnehmung konstituiert. Mit seinem Handeln, seiner Bewegung im Raum und dem bewussten Lenken seiner Aufmerksamkeit interpretiert er die Installation, die sich ihm – insbesondere bei im technischen Sinne interaktiver Kunst – als Möglichkeitsfeld darbietet. Mitunter beeinflusst auf elementarer akustischer Ebene bereits die bloße körperliche Gegenwart des Rezipienten das Geschehen.

In der Regel etabliert die Klanginstallation keine Bühnensituation, in der der Besucher die Musik wie in einem Konzert als ein Gegenüber begreifen könnte. Der Klang teilt vielmehr mit ihm den Raum und umgibt ihn. Der Rezipient ist »inside the sound«, ganz so wie es La Monte Young 1960 im Zusammenhang mit der Erfahrung sehr lang andauernder Klänge beschrieben hat.¹⁰⁹

III Nach dem Ende der Renaissance

Dass Musikaufführungen von extremer Dauer sich ebenso wie simultan ablaufende Performances und räumlich strukturierte oder vom Besucher interaktiv zu bespielende Environments der abschließenden Wahrnehmung notwendig

107 Alvin Lucier, »There are all these things happening.« Thoughts on installation« (1994), in: ders., *Reflections. Interviews, Scores, Writings 1965–1994/Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte 1965–1994*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, 2. Aufl. Köln 2005, S. 520–532, hier S. 520.

108 Vgl. Volker Straebel, »Die Berliner Szene: Konzertinstallationen«, in: *Positionen* Nr. 40 (1999), S. 47–49; Angelika Nollert, »Performative Installation«, in: *Performative Installation*, hrsg. von Angelika Nollert, Köln 2003 (= Katalog Siemens Arts Program), S. 8–29.

109 Vgl. La Monte Young, »Lecture 1960«, in: *Tulane Drama Review* Jg. 10 (Winter 1965), H. 2, S. 73–83, hier S. 81–82.

entziehen, wurde bereits erwähnt. Diese Überforderung des Rezipienten kann – zumindest für die Gründungsphase der Klanginstallation – in Anlehnung an Leonard Meyers Deutung des Zufalls in der Musik als existenzialistischer Zweifel an Sinn und Kausalität menschlichen Seins und Handelns verstanden werden. »Der Mensch ist nicht länger das Maß aller Dinge«¹¹⁰, konstatierte Meyer 1963, im Schlüsseljahr der Entwicklung der *extended duration*, in seinem Aufsatz »The End of the Renaissance?« und diagnostizierte für Musik, Literatur und Kunst was bald auch für die Klanginstallation gelten sollte. Jean-Paul Sartre hatte 1940 in seiner *Psychologie-phénoménologique de l'imagination* beschrieben, dass die Wahrnehmungsgegenstände in der Fülle ihrer Eigenschaften das Bewusstsein, das man von ihnen hat, stets überschreiten und so die Wahrnehmung nie abzuschließen ist: »Es ist diese Unendlichkeit von Beziehungen, die das Wesen des Dinges selbst ausmacht. Von daher rührt ein gewisser *Überfluss* im Bereich der ›Dinge‹: es gibt immer und jeden Augenblick *mehr*, als wir sehen können; um den Reichtum meiner augenblicklichen Wahrnehmung auszuschöpfen, wäre eine unendliche Zeit erforderlich.«¹¹¹ Wenn nun, wie in der Klanginstallation, die Wahrnehmungsgegenstände in steter Veränderung begriffen sind, sie sich aber über ihre lange zeitliche Ausdehnung hinaus wegen ihrer räumlichen Differenzierung der abschließenden Wahrnehmung entziehen, findet sich der Rezipient unausweichlich mit den Aporien seiner Erfahrung konfrontiert: »Das Wahrnehmungsobjekt übersteigt dauernd das Bewusstsein (und) das Vorstellungsobjekt ist nie mehr als das Bewusstsein, das man von ihm hat« (Sartre).¹¹² Der materiale Gegenstand des Kunstwerkes ist mit seiner kognitiven Repräsentation, an der sich die ästhetische Erfahrung erst vollzieht, nicht in Deckung zu bringen.

Das Auftauchen des neuen Genres der Klanginstallation ist somit nicht allein vor dem Hintergrund der Kunstsynthese zu verstehen, sondern mit Land Art und Konzeptkunst als Befreiung der Kunst von dem Primat ihrer sinnlichen Erfahrbarkeit. Zwar ist mit Hegel weiterhin »(d)as Kunstwerk als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen«¹¹³, doch wirft die Klanginstallation den Rezipienten auf die Bedingungen und Begrenzungen seiner Wahrnehmung zurück. Dieser Topos einer selbstreflexiven Rezeptionsästhetik wurde

110 Leonard B. Meyer, »The End of the Renaissance? Notes on the Radical Empirism of the Avant-Garde«, in: *Hudson Review* Jg. 16 (Summer 1963), H. 2, S. 169–186, hier S. 186.

111 Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (L'Imaginaire), übers. von Hans Schöneberg, Reinbek 1971, S. 51. Hervorhebungen im Original. – »C'est cette infinité de rapports qui constitue l'essence même d'une chose. De là quelque chose de *déborde* dans le monde des ›choses‹: il y a, à chaque instant, toujours infiniment *plus* que nous ne pouvons voir; pour épuiser les richesses de ma perception actuelle, il faudrait un temps infini.« (Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie-phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940, S. 21).

112 Sartre, *Das Imaginäre* (s. Anm. 111), S. 51. – »L'objet de la perception déborde constamment la conscience; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a.« (Sartre, *L'Imaginaire* [s. Anm. 111], S. 20–21).

113 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt/M. 1992 (= Werke 13), S. 52 (Einleitung III/2).

bald zum Paradigma der Rede über Klangkunst überhaupt.¹¹⁴ Birgt er schon die Gefahr in sich, das Werk als eigenständige Entität in der Rezeption verschwinden zu lassen, so gewinnt er doch den Rezipienten als Bezugspunkt der Dinge zurück.¹¹⁵ Nicht mehr ist der Mensch das Maß der Kunst, sondern die Kunst weist ihm seinen Ort als notwendig defizitären Betrachter und Hörer zu. Nach dem Ende der Renaissance folgt eine neue, in der die Welt nicht länger auf den Menschen zentriert erscheint, sondern dieser im Bewusstsein seiner Begrenztheit jener und sich selbst gegenübertritt.

114 Vgl. z. B. Sabine Sanio, »Klangkunst – eine reflexive Entdeckungsbewegung«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 164 (Jan./Febr. 2003), H. 1, S. 12–14.

115 Eine ausführliche Darstellung der Verschiebung von Werk- zu Rezeptionsästhetik bietet Helga de la Motte-Haber, »Ästhetische Erfahrung: Wahrnehmung, Wirkung, Ich-Beteiligung«, in: *Musikästhetik*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2004 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), S. 408–429.

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Sonderband

Klangkunst

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2008

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband
Klangkunst
Herausgegeben von Ulrich Tadday
November 2008

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-88377-953-9

Wissenschaftlicher Beirat

Ludger Engels (Aachen, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.

Die Hefte 1 bis 122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden
von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung
oder über den Verlag.

Preis für dieses Heft € 27,-

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Ulrich Eller, Klanginstallation,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Memminger MedienCentrum, Memmingen
© edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG
Postfach 80 05 29, D-81605 München

Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter
www.etk-muenchen.de