

Vom Verschwinden der Klangkunst

Der Begriff der Klangkunst

als wissenschaftsgeschichtliches Konstrukt

Selten nur hat die Wissenschaft Gelegenheit, der Geburt einer Kunst beizuwohnen. Entsteht Neues, das über das einzelne Werk hinaus weist, handelt es sich zumeist um eine Tendenz, eine Stilrichtung, vielleicht um eine Gattung oder ein neues Medium. Dass aber eine neue Kunstform entsteht, die mit Recht einen eigenen Platz im System der Künste für sich beansprucht, geschieht kaum. Die Künste, die Bildhauerei, Malerei, Musik und Dichtung nachfolgten, waren zumeist an die künstlerische Aneignung eines neuen Mediums geknüpft: Fotografie und Film. Umgekehrt prägt die künstlerische Nutzung eines neuen Mediums nicht zwangsweise eine neue Kunst aus: Die Druckgrafik wurde als Verfahren mit besonderen Möglichkeiten und Bedingungen der Bildenden Kunst subsumiert, und mechanische, auf Tonträgern gespeicherte oder originäre Elektronische Musik wurden – nach mitunter erbitterten Debatten – ebenso selbstverständlich der Musik zugeschlagen.

Dass eine Gattung, im Gegensatz zu einem Stil oder einem Verfahren, nicht plötzlich entstehen kann und wie aus dem Nichts auf einmal da ist, gehört zum Wesen eines kunst- oder musikwissenschaftlichen Begriffs, der sich erst in der Zeit, der Geschichtsschreibung zumal, konstituiert. Man mag einwenden, dass auch Stile und Verfahren ihre Vorläufer und Entwicklungsgeschichte haben, aber dennoch kann es für einen Künstler oder seine Kunst überhaupt das erste Bild geben, das die Bildrauerung des Zeitungsdrucks in die Malerei überträgt oder das sich industriell mechanischen Farbauftrags bedient. Die Oper jedoch von ihren musikdramatischen Vorläufern abzutrennen, ist eine ebenso künstliche Leistung der retrospektiven Theorie wie die Begründung von Motette oder Solo-Konzert. Der Begriff der Gattung bedarf notwendigerweise eines theoretischen, den Kunstwerken äußerlichen Diskurses, der die Werke zum funktionalen und sozialen Kontext ihres Erscheinens und Gebrauchs in Beziehung setzt.

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der Kunstform. Auch die einzelnen Künste erscheinen nicht plötzlich aus spezifischen Werken heraus, sie konstituiert vielmehr ein theoretischer Diskurs, der neue Medien als mögliche Träger einer neuen Kunst nobilitiert. Die Fotografie brauchte 150 Jahre, bis ihre Werke als Kunst akzeptiert wurden und man frühe Beispiele rückwirkend als

Inkunabeln ihrer Entstehung feierte. Was Kunst sei, entscheiden durchaus nicht, einem gegenwärtigen Diktum folgend, die Künstler, es sind vielmehr Prozesse der Theorie, des gesellschaftlichen Bewusstseins und des Marktes, die in Akzeptanz, Deutungskonsens, Kanonbildung und Geschichtsschreibung münden.

Wie nun verhält es sich in diesem Zusammenhang mit der Klangkunst? Vorsichtig formuliert, scheint der Begriff wahrscheinlich seit Beginn der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum die Rede über solche Werke zu bezeichnen, die wesentlich akustische Anteile haben und zwischen den etablierten Künsten anzusiedeln sind. Bei den Werken handelt sich hauptsächlich um Klanginstallationen und Klangskulpturen, aber auch um Musikperformances, Radio- und Medienkunst. Bei der Rede handelt es sich neben der Beschreibung einzelner Werke und Sub-Genres der Klangkunst jeweils um Geschichte und Theorie intermedialer und multimedialer Kunst, synästhetischer und intermodaler Werke, der Verbindung von Musik und Bildender Kunst, Architektur und Design, der Rezeptionsästhetik als einer Verschiebung der Ästhetik der Werke hin zu einer Ästhetik ihrer Wahrnehmung und der Sensibilisierung des Rezipienten für sein Wahrnehmen und schließlich der Theorie der Kunst und der Künste, die Diskussion um das Für- und Wider eines Systems der Künste und seiner Begründung in der philosophischen Ästhetik wie der psychologischen Wahrnehmungslehre. Weitere Topoi des Diskurses der Klangkunst betreffen die Unwiederholbarkeit ihrer Werke, also ihr Ephemeres, den Aspekt der situationsspezifischen Kunst, der Kunst im öffentlichen Raum und der Verbindung von Kunst und Leben – sei es im Erscheinen der Kunst in Situationen des Alltags, sei es in der Sensibilisierung des Rezipienten für seine akustische Umwelt.

Um es noch einmal zu betonen: der Begriff der Klangkunst scheint mir die Werke wie die theoretische Rede von ihnen und ihrer Grundlegung gleichermaßen zu bezeichnen.

Zu den historischen Bedingungen des Begriffs der Klangkunst gehören die Missverständnisse, die bei der Ableitung seiner Bezeichnung, des Kompositums *Klang-Kunst*, aus dem Anglo-Amerikanischen auftraten. Zu den frühesten Verwendungen von *Sound Art* in unserem Zusammenhang zählt der Titel einer Ausstellung, die William Hellermann 1984 für das Sculpture Center New York kuratiert hatte.¹ Die Ausstellung *Sound Art* versammelte Klangskulpturen, etwa ein Mobile aus Flaschen und Knochen – *Talking Bottles & Bones* – von Sai Dienes und Pauline Oliveros, ein aus Metallsaiten, Glockenspielstäben und kleinen Glocken aufgebautes vom Besucher bespielbares Flipperspiel *Sonic Maze* von Bill und Mary Buchen und mittels Kontaktmikrofonen verstärkte Dollarnoten von Richard Lerman (*Amplified Money*). Der Ausstellungstitel *Sound Art* dürfte eine Verkürzung von *Sounding Art* gewesen sein, jedenfalls wurde die Ausstellung in Rezensionen in *Art News* und im *Arts Magazine* nicht als Geburtsstunde einer neuen Kunstform gedeutet. Vielmehr integrieren Formulierungen wie »visual art gone aural«² und »art combining the effects of visual and aural information«³ die präsentierten Arbeiten problemlos in den Kontext Bildender Kunst.

Soundings wiederum war der Titel einer Ausstellung im Neuberger Museum of Art der State University of New York at Purchase im Herbst 1981.⁴ Hier waren, ähnlich wie in der Ausstellung

Für Augen und Ohren, die ein Jahr zuvor René Block in der Berliner Akademie der Künste ausgerichtet hatte⁵, Stücke aus dem weiten Gebiet Bildender Kunst mit Musikbezug bis zu musikalischer Grafik, Klangskulpturen, Klangperformances und Konzeptkunst mit auditivem Anteil zusammengetragen worden. Die Konzentration auf die klingende Kunst zwischen den Künsten hatte jedoch noch keinen eigenen Namen.

Der Ausstellungstitel *Soundings* machte Anleihen ausgerechnet bei einer Arbeit, die selbst nicht tönt. Die Installation *Soundings* von Robert Rauschenberg aus dem Jahr 1968 besteht aus mehreren, parallel hintereinander gestaffelten Paneelen aus Plexiglas, die eine Wand eines abgedunkelten Raumes einnehmen. Die auf das Plexiglas aufgebrachten Siebdrucke von Stühlen werden nur dann sichtbar, wenn wechselnde Beleuchtungssituationen von den Besuchern akustisch aktiviert werden. Es handelt sich um ein frühes Beispiel originär interaktiver Kunst. Rauschenberg betonte später, der Betrachter werde hier zum Mitarbeiter (»collaborator«), »ohne den das Werk nicht existiert«⁶.

Soundings, der Plural von *Klingendem*, war übrigens Anfang der 1970er Jahre auch der Name einer Zeitschrift, die Peter Garland in Kalifornien herausgab, und in der Partituren und Texte von vorwiegend amerikanischen Komponisten Experimenteller Musik zum Abdruck kamen. Hier vertretene Künstler wie Dick Higgins und Philip Corner arbeiteten zwar im Bereich von Klangperformance und Intermedia Art, ein näherer Bezug der Zeitschrift zur Klangkunst im eigentlichen Sinne ist aber nicht auszumachen.

Darüber hinaus bezeichnet die Verbindung von *Sound* und *Art* schließlich ganz allgemein jene klingende Kunst, mit der in Lehrbuchtiteln die Musik überhaupt bezeichnet wird. Anders als die deutsche *Tonkunst* fokussiert die *Art of Sound* nicht auf bestimmte Genres oder Epochen.

Wie das Wort *Klangkunst*, ist auch die Bezeichnung *Klanginstallation* dem Amerikanischen entliehen. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir von Klanginstallationen sprechen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um ein relativ junges Wort handelt. Noch 1990 beschrieb Helga de la Motte-Haber Arbeiten, in denen Bill Fontana Klänge von einem Ort zu einem geografisch anderen übertrug, als Klangskulpturen.⁷ Dabei folgte sie der Sprachregelung des Künstlers.⁸ Gemäß der amerikanischen Verwendung von *installation* als »Einrichtung« oder »Anordnung« erklärte de la Motte-Haber an gleicher Stelle: »Klangskulpturen sind Installationen, wenn man das letztgenannte Wort im technischen Sinne begreift.«⁹

Die typologische Trennung von der Klangskulptur als tönendem Objekt und der Klanginstallation als skulptural emittiertem Klang, der vom Hörer in eigener Bewegung räumlich erfahren wird, ist hier noch nicht ausgeprägt, und dies aus systematischen Gründen. De la Motte-Haber beschreibt ihren Gegenstand primär aus der Perspektive der Musik statt sich auf die Theorie der *Installation Art* in der Kunstwissenschaft zu beziehen. Dadurch gelingt es ihr, visuelle und auditive skulpturale Entitäten in ein Phänomen zu integrieren. Was systematisch mit einigem Raffinement die Differenz zweier Künste überwindet, führt jedoch in der vulgären, alltäglichen Rede über Klangkunst zur Geringschätzung visueller Aspekte. Das meiste von dem, was heute als Klanginstallation

bezeichnet wird, ist tatsächlich intermediale Installation, und das stillschweigend unterstellte Primat des Akustischen lenkt und verengt das Rezeptionsverhalten erheblich.

Der Exkurs zur Begriffsgeschichte der Klanginstallation wäre unvollständig ohne den Hinweis auf die *Drive-In-Music* von Max Neuhaus aus dem Jahr 1967. Die *sound installation for car radio*¹⁰ bestand aus einer Vielzahl kleiner Radio-Sender, die einem Abschnitt von etwa einer halben Meile entlang des Lincoln Parkway in Buffalo, New York, angeordnet worden waren. Wenn nun ein Autofahrer sein Radio auf die Sende-Frequenz des Stückes einstellte, konnte er die Klänge der gerade passierten Sender hören. Fahrtrichtung und Geschwindigkeit bestimmten die akustische Erfahrung.

Diese mit Maryanne Amachers *City Links* (1967) wahrscheinlich früheste Verwendung des Wortes *sound installation* erscheint im Rückblick als für ein ganzes Genre prägend. Hier wurden keine visuellen Elemente gestaltet, vielmehr ein akustisch strukturierter Raum etabliert, den der Rezipient selbstbestimmt in eigener Bewegung erfährt. Dass an die Stelle akustischer Schallwellen elektrische Radiowellen traten, ist dabei sekundär, insbesondere vor dem Hintergrund älterer Arbeiten von Max Neuhaus für das Radio, wie das interaktive *Public Supply One* von 1966.

Die frühe Erwähnung der Bezeichnung *sound installation* sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es bis weit in die 1980er Jahre dauern sollte, bis sie sich allgemein durchgesetzt hatte. Die Etablierung der *Installation Art* der Bildenden Kunst ging dem voraus. Während man in Deutschland das Skulpturale der Klanginstallation betont hatte, stand in den USA der Bezug auf einen von Klang erfüllten Raum im Vordergrund. »Acoustical Tuned Spaces« traten 1979 in der Ausstellung *Sound* des Institute of Contemporary Art, Los Angeles, neben *Sound Sculptures* und *Instrument Building*.¹¹

Lassen Sie mich von der Wortverwendung von *Sound Art* und *Sound Installation* zurückkehren zum Begriff der Klangkunst und seinen Implikationen.

»Was sich in den letzten 15 bis 20 Jahren unter dem Begriff der Klangkunst entwickelte, lässt eine Geschichte entstehen, die Abhängigkeiten zu erkennen erlaubt. So steht die Klangkunst nicht nur aufgrund eines neuen Raum-Zeit-Bewusstseins zwischen den traditionellen Kunstgattungen. Sie beginnt, innerhalb ihres eigenen Bereiches Beziehungen auszubilden, die ihr den Charakter einer eigenen Kunstform geben.«¹²

Das Projekt Helga de la Motte-Habers, 1996 im Zusammenhang mit dem Festival *Sonambiente* die Klangkunst als eigenständige Gattung zu etablieren, war damals höchst umstritten.¹³ Heute, da die großen Festivals Neuer Musik für gewöhnlich auch Klanginstallationen präsentieren, einzig der Klangkunst verpflichtete Institutionen wie Galerien und Wettbewerbe gegründet wurden und es sogar Studiengänge für Klangkunst gibt, erscheint dieser Vorstoß als konsequent im Rahmen des Versuchs, die Klangkunst kunsttheoretisch und kunstpolitisch zu begründen. Die Rede von der Klangkunst war in den 1990er Jahren in der Tat eine politische.

Inzwischen, insbesondere im Klangkunst-Band des Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert, hat Helga de la Motte-Haber den Begriff der Klangkunst in Bezug auf seine Eigenschaft als eigen-

ständige Gattung relativiert. Wohl auch in Reaktion auf die Verfestigung von Diskurs wie künstlerischer Praxis in diesem Bereich betont de la Motte-Haber nun verstärkt das Dazwischen der Klangkunst in einem enthierarchisierten System der Künste.¹⁴

Damit scheint mir der entscheidende Schritt getan zu sein, sich in der Rede über Klangkunst wieder verstärkt mit den Werken selbst zu befassen und sie jeweils individuell im Netzwerk historischer wie systematischer Bezüge zu verorten. Dies erscheint vor allem im Hinblick auf eine jüngere Künstlergeneration geboten, die um die geschichtlichen wie gedanklichen Vorläufer ihres Tuns nicht weiß oder sich nicht kümmert, und nicht müde wird, das Rad wieder und wieder zu erfinden, ohne dann über den vermeintlichen »Wurf« eines vermeintlich neuen Verfahrens wesentlich hinaus zu kommen.

Solche Polemik geht unausgesprochen von der Voraussetzung aus, die Arbeit am Kunstwerk sei immer auch eine Arbeit an der Kunst selbst, und nur solchen Werken käme eigentlich künstlerische Bedeutung zu, die über ihr Eigenes hinaus auf den Begriff der Kunst selbst zielen. Kein Entkommen, so scheint es, gibt es vor Adornos Materialbegriff, zumal seit in der Kunst des 20. Jahrhunderts sich das Material in Verfahren verfestigt, die vom einzelnen Künstler in einer Art Personalstil immer wieder befragt oder auch nur ausgestellt werden. Beethovens Streichquartette plagiierten nicht die Haydns, aber jede Schwarzlicht-Röhre riecht nach Kubisch und jeder pigmentierte Lautsprecher schmeckt nach Julius. In einer beruhigten, weniger von Originalitätsansprüchen und Verteilungskämpfen geprägten Zukunft mag man von der Betrachtung von Material und Verfahren wieder zu den Inhalten zurückkehren, so sich diese nicht in der Exemplifikation eines Verfahrens erschöpfen. Man mag sich dann auch Sol LeWitts Glauben an die Allgemeinheit künstlerischer Ideen anschließen, den er im Zusammenhang mit Plagiatsvorwürfen 1973 formulierte: »I believe that ideas, once expressed, become the common property of all. They are invalid if not used, they only can be given away and cannot be stolen. Ideas of art become the vocabulary of art and are used by other artists to form their own ideas.«¹⁵

So sinnfällig das Kompositum Klang-Kunst das Dazwischen ihrer Werke im System der Künste beschreibt, so problematisch ist die Betonung des klingenden Anteils, die mit der Rede von Klangkunst einhergeht. Arbeiten, die den archetypischen Begriff der visuell blinden Klanginstallation erfüllen, sind selten. Zumeist haben wir es mit intermedialen Installationen, Skulpturen oder Objekten zu tun, die eben *auch* tönen. Dass diese Arbeiten nun als Klangkunst rezipiert werden, liegt an der Kanon-Bildung dieses Genres, die eben Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Rolf Julius und Akio Suzuki als Klangkünstler spezifiziert, nicht aber Robert Rauschenberg, der plärrende Radios in seine Assamblagen integrierte, oder Rebecca Horn mit ihren von Automaten gespielten Flügeln oder Streichinstrumenten. Achtung verdienen jene jüngeren Künstler, die sich bewusst nicht auf das Genre der Klangkunst einschränken lassen, damit aber auch auf gewisse Annehmlichkeiten des Ghettos verzichten.

Eine Geschichte des akustischen Anteils intermedialer Kunst ist noch zu schreiben. Sie müsste die Schallplatten, die die Besucher früher Environments von Allan Kaprow – zum Teil einander

überlagernd – abspielen konnten, in Beziehung setzen zu Paiks *Schallplatten-Schaschlik* und Cages *33 1/3*. Sie müsste den Bogen spannen von den Experimentalfilmen Oskar Fischingers, in denen das grafisch animierte Filmbild zugleich die optische Tonspur bildete, die vor der Einführung des Magnet-Tons opto-elektrisch abgetastet wurde, hin zu den Intermedia-Installationen von Phill Niblock, in denen die Helligkeitswerte bestimmter Ausschnitte des Video-Bildes die Lautstärke einzelner Spuren des mehrkanaligen Soundtracks steuern. Die Geschichte des akustischen Anteils intermedialer Kunst müsste auch stumme Werke berücksichtigen, die absichtsvoll akustische Anmutungen evozieren – wie die in Filz eingeschlagenen Flügel und Celli von Joseph Beuys oder Werke der Konzeptkunst, etwa von Robert Barry.

Diese Beispiele mögen zeigen, dass der Begriff der Klangkunst eben nicht nur positiv neue Diskursebenen schafft, sondern umgekehrt erfüllt, was er der Kunst- und Musikwissenschaft vorwirft: Als wie weich und durchlässig auch immer seine Grenzen beschworen werden mögen – er grenzt aus und begründet seinen eigenen, notwendig beschränkten Bereich theoretischer Diskussion.

Das Projekt der Klangkunst bedient sich historischer wie struktureller Strategien der Begründung. Als eine Kunst, die die von der zergliedernden Ästhetik des Klassizismus erst emphatisch unterschiedenen Einzelkünste wieder zur Kunst überhaupt versöhnt, wurde der Klangkunst Lessings *Laokoon* zum antithetischen Gründungsdokument. Dass Lessings Schrift *Über die Grenzen der Malerei und Poesie* die Künste kategorial in Raum- und Zeitkünste trennt, ist zwar nicht zu bestreiten, doch wird übersehen, dass im *Laokoon* bereits eine Wirkungsästhetik aus der Perspektive des Rezipienten angelegt ist:

»Kann der Künstler von der immer veränderten Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur als einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.«¹⁶

Die Bewegung der philosophischen Ästhetik von der Werkästhetik zur Wirkungsästhetik der ästhetischen Erfahrung, die in den 1970er Jahren von Rüdiger Bubner vertreten, und inzwischen allgemeines Paradigma wurde, ist so neu nicht, wie man mitunter glaubt. Sie gewann ihre Schärfe in jüngerer Zeit erst durch die Opposition zu Adornos kritisch-analytischer Arbeit am ästhetischen Objekt. Wo Bubner für eine Re-Kantisierung der philosophischen Ästhetik eintrat und auf die Lust des Subjekts an sich und seinem Vermögen der Rezeption fokussierte, ließe sich die gegenwärtige Rede von ästhetischer Erfahrung als Prozess verstehen, der sich wesentlich zwischen Subjekt und Objekt ereignet. Damit wären die Eigenschaften des ästhetischen Gegenstandes und die der ästhetischen Erfahrung zwei Seiten der gleichen Medaille. Für die Praxis ästhetischer Arbeit und

wissenschaftlichen Umgangs mit den Werken, auch denen der Klangkunst, bedeutet dies die Forderung nach der analytischen Untersuchung des ästhetischen Gegenstandes wie der seiner Erfahrung und der Korrelation beider. Niemand soll sich mit der diffusen Beschreibung irgendwelcher Anmutungen und Erlebnisse zufriedengeben, wie andererseits die technische Beschreibung von Sensoren und Regelkreisläufen zu kurz greift. Wie fruchtbar die Verbindung beider Ebenen ist, zeigt die avancierte Musikwissenschaft, die Analyse, Ästhetik und Psychologie verbindet. Hinzugefügt sei, so wie die Raumkünste zeitlich sind in Bezug auf ihre Erfahrung, sind auch die Zeitkünste räumlich in Bezug auf ihre kognitive Repräsentation. Helmut Rösing hat konsequenterweise auf die optischen Komponenten der Musikwahrnehmung hingewiesen.¹⁷

Mit Herder möchte ich noch einen Autor erwähnen, der sich ähnlich wie Lessing der vereinheitlichenden Rede vom Schönen überhaupt widersetzte, wenn auch nicht auf der Ebene kategorialer Beschreibung des ästhetischen Gegenstandes, sondern auf der der sensorischen Wahrnehmung. Da er diese als intermodal verfasst erkannte, konnte er wieder ein »Ideal der Schönheit für jede Kunst« annehmen, wenn schon nicht als kategoriale Idee, so doch als Folgerung aus der intermodalen Rezeption: »Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren, und wo Geschöpfen gleichsam ein gemeinsames Organ der Empfindung fehlt, wer kann sie einigen?«¹⁸ Einigen kann sie, Herder zufolge, einzig der Philosoph, der die den einzelnen Sinnen gemeinsame Gesetzmäßigkeiten der Rezeption erkennt und sie verbindet zu einem allgemeinen System der Wahrnehmung.

Es scheint, als bewege sich die philosophische Ästhetik unabhängig von den Werken, auf die sie appliziert wird. Zum ästhetischen Gegenstand und der ästhetischen Erfahrung gesellt sich das ästhetische Denken mit eigener Berechtigung.

Schließen möchte ich mit einem Ausblick auf die Zukunft der Klangkunst. Nicht auf die ihrer Werke, solche Äußerung bliebe allein den Künstlern vorbehalten. Aber auf die Zukunft der Klangkunst als einem kunsttheoretischen Begriff, wie ich ihn zu rekonstruieren versucht habe.

Die Klangkunst, die als eigenständige Rede vor vielleicht 25 Jahren aus dem Dickicht der Intermedia-Kunst und dem Unterholz der Musikwissenschaft hervorgetreten ist, wird wieder verschwinden und einzig als historischer Diskurs in der Geschichte der Kunsttheorie überdauern. Sie wird sich, um mit Adornos Text *Die Kunst und die Künste*¹⁹ zu sprechen, verfransen mit der Rede von Installation Art, Rezeptionsästhetik, Wahrnehmungspsychologie und Musik. Das Projekt der Musikwissenschaft, im Augenblick konservativer Erstarrung ihres eigenen Gegenstandes, sich den Werken der Klangkunst parasitär anzunähern, ist verdienstvoll als theoretische Fundierung und politische Förderung einer Kunst, die als Intermedia nicht nur zwischen den Gattungen, sondern auch zwischen den diesen zugehörigen Rezeptions- und Marktmechanismen steht. Der erfolgreiche Abschluss dieses Projektes ist abzusehen. Nicht sollen hier Gedichte verboten und Opernhäuser in Brand gesetzt werden. Die Klangkunst als Areal künstlerischer Produktion wird bleiben. Die Rede von ihr jedoch wird verschwinden und lässt – mit Herder gesprochen – »eine nur kurze Spur nach, als das Schiff im Meer und der Pfeil in der Luft und der Gedanke in der Seele.«²⁰

- 1 Vgl. Kat. *Sound Art*, New York 1984.
- 2 E.H., *Sound Art*, in: *Art News*, 83, 1984, 9, S. 175.
- 3 Judy K. Collischan Van Wagner, *Sound Art*, in: *Arts Magazine*, 59, 1984, 1, S. 19.
- 4 Vgl. Kat. *Soundings*, Purchase, New York 1981.
- 5 Vgl. Kat. *Für Augen und Ohren*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin 1980.
- 6 Vgl. Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge (Mass.) 2001, S. 80.
- 7 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, S. 275–278.
- 8 Vgl. Bill Fontana, *The Relocation of Ambient Sound. Urban Sound Sculpture*, in: *Leonardo*, 20, 1987, 2, S. 143–147.
- 9 De la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst*, 1990, S. 285.
- 10 Vgl. Carter Ratcliff, *Max Neuhaus. Aural Spaces*, in: *Art in Amerika*, 75, 1987, 10, S. 154–163, hier S. 156.
- 11 Vgl. Kat. *Sound*, Los Angeles 1979.
- 12 Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst – eine neue Gattung?*, in: Kat. *Klangkunst*, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, München/New York 1996, S. 12–17, hier S. 16.
- 13 Zum Problem des Gattungsbegriffs der Klangkunst vgl. Barbara Barthelmes, *Klangkunst – eine neue Gattung oder ein interdisziplinäres Feld?*, in: *Klangforschung '98*, hrsg. von Jörg Stelkens / Hans G. Tillmann, Saarbrücken 1999, S. 117–136.
- 14 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst. Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen*, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber [= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12], Laaber 1999, S. 11–65, hier S. 22.
- 15 Sol LeWitt, *Comments on an Advertisement Published in Flash Art*, April 1973, in: *Flash Art* (Mailand), Juni 1973, zit. nach Kat. *Sol LeWitt*, hrsg. von The Museum of Modern Art, New York 1978, S. 174.
- 16 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, Stuttgart 1994, Kap. III, S. 23.
- 17 Vgl. Helmut Rösing, *Musik – ein audiovisuelles Medium. Über die optische Komponente der Musikwahrnehmung*, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998, S. 451–463.
- 18 Johann Gottfried Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, Frankfurt a.M. 1993, S. 247–442, hier I, 6, S. 283.
- 19 Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt a.M. 1977, S. 432–453.
- 20 Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, II, 6, S. 336.

© 2010 Kehrer Verlag Heidelberg,
Peter Kiefer und die Autoren

Herausgeber
Peter Kiefer

Übersetzung aus dem Englischen
Anne Katrin Voss (für die Texte von Marc Crunelle,
Peter Frank, Paul DeMarinis, Anthony Moore)

Verlagslektorat
Petra Joswig

Gestaltung
Kehrer Design Heidelberg (Petra Wagner)

Bildbearbeitung
Kehrer Design Heidelberg
(Jürgen Hofmann, René Henoch)

Gesamtherstellung
Kehrer Design Heidelberg

Printed in Germany

Umschlagbild: Peter Kiefer, Peter Simon,
Klanginstallation »*Traverse Frequenz*«,
Hoher Raum, Deutzer Brücke, Köln, 2004

Frontispiz: Bernhard Leitner, *Ton-Würfel*,
Bewegungsnotation von Raum-Sequenzen, 1970

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-936636-80-2



Kehrer Verlag Heidelberg
www.kehrerverlag.com

Herausgegeben von Peter Kiefer in Kooperation
mit der Kunsthochschule für Medien Köln,
Projekt *per->SON IV*. Mit freundlicher Unterstützung
der Kulturstiftung des Bundes und der Hochschule
für Musik Mainz.
DVD und Internetpräsenz mit freundlicher Unter-
stützung des *Forschungsschwerpunkt Medienkonver-*
genz der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.



per->SON

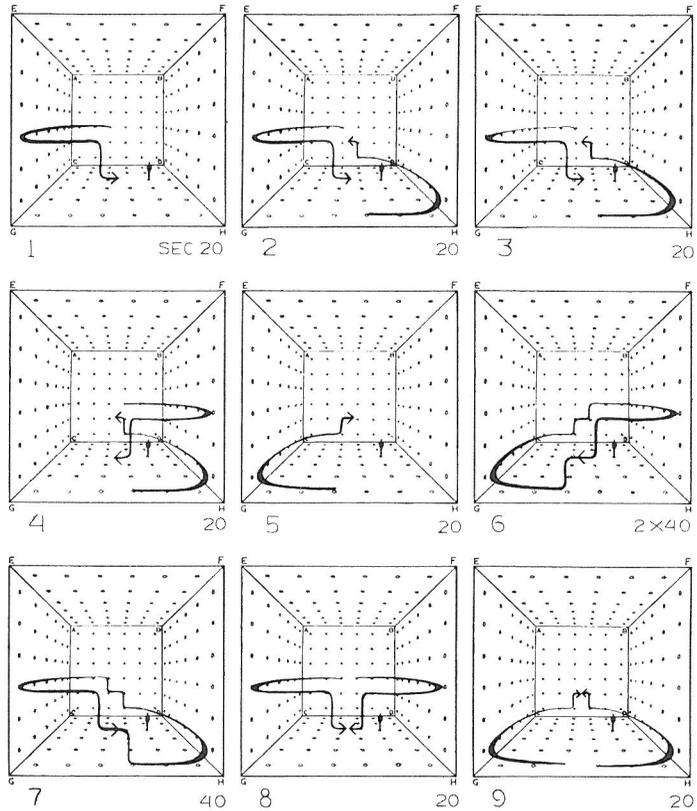
KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



JOHANNES
GUTENBERG
UNIVERSITÄT
MAINZ

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
MAINZ

Kiefer
&VOSS



Klangräume der Kunst

Herausgeber
Peter Kiefer

KEHRER