

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 82

Artikel: Musik jenseits des Konzertsaals : ästhetische und politische Kontexte der Klangkunst
Autor: Sanio, Sabine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927936>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MUSIK JENSEITS DES KONZERTSAALS

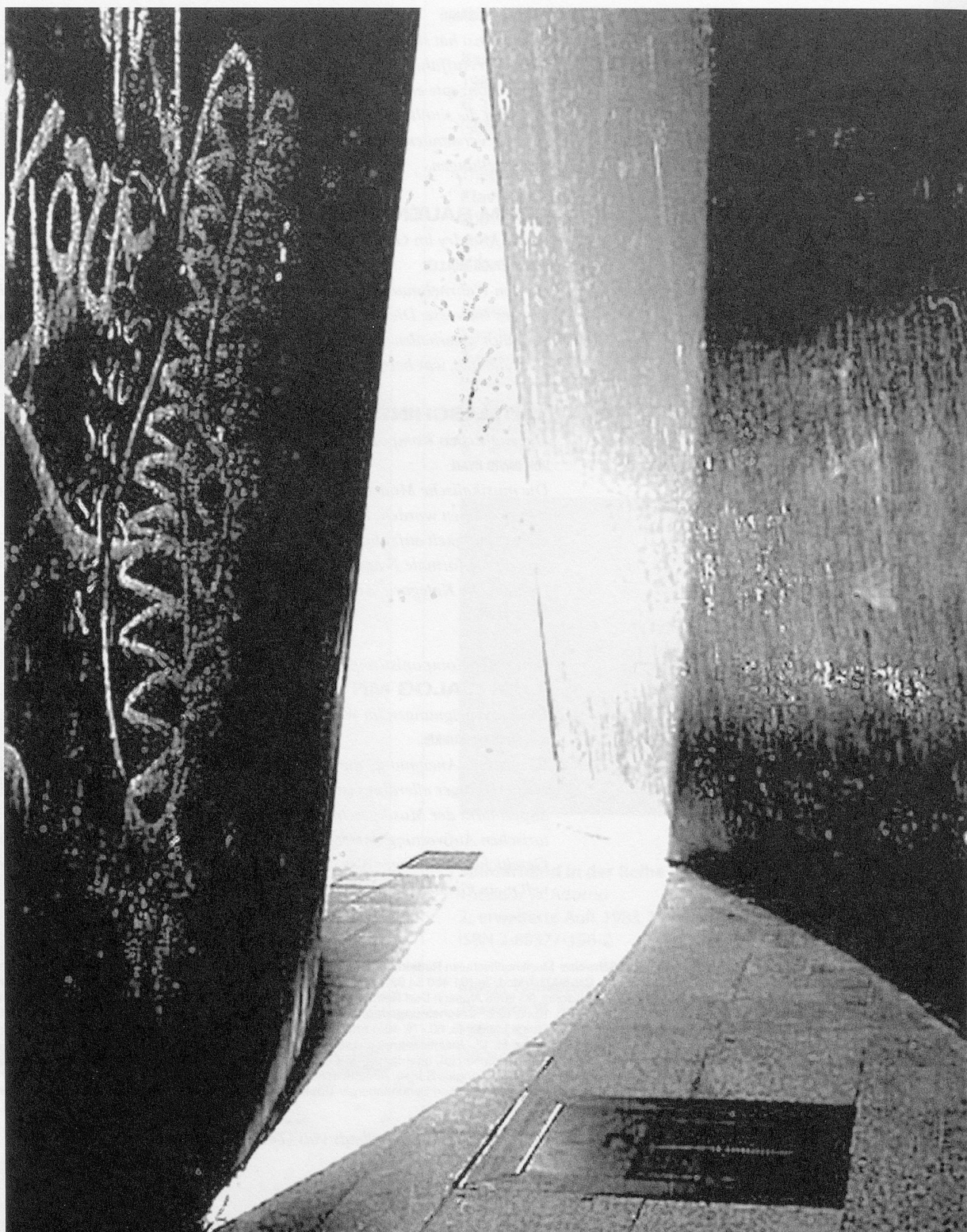
VON SABINE SANIO

Ästhetische und politische Kontexte der Klangkunst

LUCERNE FESTIVAL

«Die Philosophie, das Wesen, das Werden der Musik und der Mensch ist Adorno – man darf es wohl ohne Überdramatisierung sagen – der Welt bekannt. Seine Kompositionen hingegen sind bereits unbekannt. Das ist hervorzuheben, denn es ist nicht nur eine Sache von Adornos Produktionen, sondern auch für die musikalische Öffentlichkeit, wie sehr sie sich von großer Wichtigkeit für

Theodor W. Adorno, Kompositionen
Band 1: Alle Klavierkompositionen



Georg Klein:
«transition».
Klanginstallation
zu Richard Serras
«Berlin junction»

Die Forderung nach der Integration von Kunst in die Lebenspraxis wurde bereits am Beginn des letzten Jahrhunderts in den Avantgardebewegungen der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten propagiert, doch erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als in der Musik die erforderliche Technik zur Verfügung stand, um entsprechende Konzepte zu realisieren, begannen auch Komponisten, diese Forderung mit Nachdruck zu diskutieren. Heute können es sich viele jüngere Komponisten gar nicht mehr vorstellen, Musik ausschliesslich für den Konzertsaal zu schreiben. Für sie gehört die Suche nach Möglichkeiten, ihre Musik in alltägliche Kontexte zu integrieren, zu den integralen Momenten ihrer kompositorischen Arbeit. Die Möglichkeit, Musik für unbestimmte Dauer und an beliebigen Orten ohne Interpreten zu erzeugen, war eine entscheidende Voraussetzung für dieses neue musikalische Denken. Inzwischen muss man die Musik nach den Orten und Formen gliedern, in denen sie aufgeführt wird: Neben dem traditionellen Konzert und dem Musiktheater gibt es Musik für unterschiedlichste Räume und Musik im Freien. Die konzeptionelle Auseinandersetzung mit dem geplanten Aufführungsort bildet inzwischen für viele Komponisten und Klangkünstler den Kern des Formkonzeptes, das jedes Mal am Beginn eines Kompositionsprozesses neu erarbeitet werden muss. Diese neuen musikalischen Formen kommen ohne Partitur und Interpret aus. Lange Zeit hat man sie einfach als Klangskulpturen oder Klanginstallationen bezeichnet, erst in jüngster Zeit hat sich der Begriff Klangkunst als übergreifende Bezeichnung durchgesetzt.¹ Im Verlauf der letzten Jahre und Jahrzehnte hat sich die Klangkunst neue Orte (und Formen) der musikalischen Aufführungspraxis angeeignet und dabei die traditionelle Konzertsituation um zahlreiche Konzepte erweitert.

Zentrales Thema dieser jungen Kunst zwischen Musik und bildender Kunst ist die sinnliche Wahrnehmung, die als ein in sich komplexer, alle Sinne umfassender Prozess verstanden wird. Die Trennungen zwischen den Künsten verlieren in dieser Perspektive ihren Sinn, vielmehr geht es nun darum, die verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen in Interaktion zueinander zu bringen. Diese neue Orientierung an sinnlicher Wahrnehmung und ästhetischer Erfahrung ist Ausdruck des Perspektivwechsels, den die tiefgreifenden Veränderungen in den Künsten im 20. Jahrhundert bewirkt haben – nicht mehr das Kunstwerk, also das ästhetische Objekt, sondern das ästhetische Subjekt und vor allem der Rezipient von Kunst gilt heute als Kern des Ästhetischen und als Ausgangspunkt jedes künstlerischen Prozesses. Während die traditionelle Argumentation, die sich an der Logik des ästhetischen Materials orientiert, Mischformen wie etwa der Oper immer starke Vorbehalte entgegnete, ist für eine an der

Rezeption orientierte Ästhetik die Erweiterung der Künste zu einem integralen, alle Künste umfassenden Kunstkonzept nur eine logische Konsequenz.

Die Idee einer integralen Kunst ist bis heute Utopie geblieben. Richard Wagner hatte mit seiner Idee des Gesamtkunstwerks die totalitären Tendenzen dieses Denkens betont und vorangetrieben, dagegen verkehrten die Avantgardebewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts diese Idee zuerst einfach in ihr Gegenteil und forderten, die Künste sollten umstandslos in der alltäglichen Lebenspraxis aufgehen und damit zum Verschwinden gebracht werden.² Beide Wege liessen sich nicht realisieren; ganz im Gegenteil sind inzwischen neue Künste entstanden, vor allem in den Grenzbereichen zwischen den etablierten Kunstformen, andere – wie etwa Fotografie, Film, Videokunst, Computermusik – waren Konsequenz und Effekt von neuen technischen Entwicklungen. Mit der weitreichenden Prozessualisierung der bildenden Kunst in den sechziger Jahren kam es zu weiteren neuen Strömungen wie Performance, Fluxus und Happening. Dagegen stellt die Klangkunst den ungewöhnlichen Fall einer in Musik wie bildender Kunst verankerten Kunst dar. Sie ist Resultat eines Erweiterungsprozesses, der beide Künste umfasst und diese einander angenähert hat.³

FLUXUS, PERFORMANCE, KONZERT

Unabhängig von den Traditionslinien, die sie mit der bildenden Kunst einerseits und Musik andererseits verbinden, war für die Entstehung der Klangkunst die Performance, wie sie in den sechziger und siebziger Jahren in der Fluxus- und Happeningbewegung entwickelt wurde, von entscheidender Bedeutung. Ende der siebziger Jahre waren viele Künstler jedoch zunehmend unzufrieden mit bestimmten Momenten der Performance und des Happenings. Als beispielhaft kann hier die Entwicklung genommen werden, die man bei La Monte Young oder Max Neuhaus, aber auch bei Rolf Julius und Christina Kubisch beobachten kann: Beide suchten nach einem Weg, um dem asymmetrischen und tendenziell hierarchischen Verhältnis, das bei einer Performance zwischen Künstler und Publikum entsteht, zu entkommen. Auch Hans Peter Kuhn, der Anfang der achtziger Jahre hauptsächlich Bühnenmusiken für Robert Wilsons Inszenierungen an der Berliner Schaubühne komponierte, begann damals Räume audiovisuell zu bespielen. Insgesamt entstand ein nachdrückliches Interesse für eine ästhetische Praxis, in der man auf die Beteiligung eines Performers verzichten und dennoch das prozessuale Moment, das das ursprüngliche Motiv für die performativen Ansätze in der bildenden Kunst darstellte, weiterentwickeln konnte. Dass diese Künstler dann tatsächlich

1. Vgl. dazu Sonambiente. Festival für Hören und Sehen, Katalog hg. v. der Akademie der Künste, Berlin 1996, sowie: Helga de la Motte-Haber (Hg.): Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12, Laaber 1998.

2. Vgl. Odo Marquard, «Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik», in: ders., Aesthetica und Anaesthetica, Paderborn 1989, S. 100–112, hier S. 107f.

3. Handbücher zur Performance seit den sechziger Jahren belegen die grosse Zahl von Überschneidungen und Überlappungen, die sich auch in diesem Bereich zwischen Musik und bildender Kunst beobachten lassen, vgl. Elisabeth Jappe, Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München, New York 1993, sowie Paul Schimmel (Hg.), out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979, Wien 1998.

mit Klängen zu arbeiten begannen, hing jedoch auch mit der erwähnten technischen Entwicklung zusammen: Erst in den achtziger Jahren kam billige, transportable und in der Bedienung unkomplizierte Technik auf den Markt, mit der man tendenziell jeden beliebigen Ort oder Raum für beliebig lange Zeit beschallen konnte.

In der Klangkunst realisierte sich das prozessuale Moment zunächst in der Dimension des Klangs, der gewissermassen von Natur aus ein zeitlich geprägtes Phänomen darstellt. Doch bald begannen einige Künstler sich besonders mit den physikalischen Qualitäten von Klang und Farbe zu beschäftigen und mit Licht statt mit Farbe zu arbeiten, um Ähnlichkeiten zwischen diesen Materialien zu betonen (La Monte Young, Christina Kubisch). Es lag nahe, umgekehrt auch das musikalische Material zu modifizieren; bis heute gehören statische Klänge deshalb zum charakteristischen musikalischen Material der Klangkunst – statt einen Zeitverlauf im klassischen Sinn zu beschreiben, scheinen sie eher in sich zu changieren. In den vergangenen Jahren entstanden unterschiedlichste Ansätze, um visuelle und akustische Phänomene aufeinander zu beziehen. Dazu gehören so ungewöhnliche Dinge wie schallempfindliche Glühbirnen, wie sie der amerikanische Klangkünstler Alvin Lucier gerne verwendet, oder der Startvorgang von Neonröhren, mit dem Tilman Küntzel seine spektakulären audiovisuellen Installationen einrichtet. Die Pigmente, die Rolf Julius auf die Membrane seiner Lautsprecher streut und die von diesen im Rhythmus der Klänge hochspringen, gehören ebenfalls in diesen Kontext.

RAUM, ORT, BEWEGUNG

Der Ort oder die Dimension der Klangkunst, die es Musik und bildender Kunst ermöglichen, sich zu begegnen, ist der Raum. Obwohl die bildende Kunst traditionell als Raumkunst bezeichnet wird, bedeutete das Hineintreten in den Raum auch für sie eine Erweiterung. Diese setzte in den sechziger Jahren ein und ist bis heute nicht zum Abschluss gekommen. Erst in Minimal Art und Concept Art begann man Farben und Formen räumlich zu denken, ohne sich auf traditionelle Vorstellungen der Plastik oder der Skulptur zu berufen. Stattdessen variierte man vor allem konkrete und konstruktivistische Konzepte sowie Konzepte der Abstraktion und projizierte sie ins Räumliche. In der Musik, die immer als Zeitkunst galt, stellte sich die Situation anders dar. Die Verräumlichung der Musik bewirkte geradezu eine Entdeckung des Raums und seiner musikalischen Implikationen und Möglichkeiten, diese Entwicklung wurde durch die neuen akustischen Aufzeichnungs- und Wiedergabetechniken und die mit ihnen verbundenen Möglichkeiten enorm befördert. Mit Hilfe dieser Techniken lassen sich Klänge wie Objekte behandeln, die man immer wieder und von allen Seiten betrachten und nach Belieben frei im Raum platzieren kann.

Ansätze und Konzepte dieser Art lassen sich zurückverfolgen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, als Futuristen, Dadaisten und Surrealisten auf ihren Lesungen und Konzerten neue Performance-, Vortrags- und Aufführungsformen entwickelten. Der Franzose Erik Satie gehörte zu den wenigen Komponisten, die diesen Bewegungen nahe standen. Er suchte konsequent nach Möglichkeiten, um die Forderung nach Integration der Kunst in die Lebenspraxis auch in der Musik zu realisieren. Statt seine *musique d'ameublement* im Konzertsaal aufzuführen, wollte er sie zu einem Teil des Lebens und einem Element des Alltags machen. Wegen ihres neutralen Charakters bezeichnete Satie diese Musik, die weder Dramatik noch Ausdruck kennt, als «weisse» Musik

– sie gehört zum Leben wie ein Möbelstück, das alltägliche Verrichtungen weder stört noch behindert und nur selten von ihnen ablenkt. Bei seinen Zeitgenossen stiessen Saties Ideen grösstenteils auf Unverständnis. Erst als in den fünfziger und sechziger Jahren eine neue intensive Auseinandersetzung mit den Ideen der Avantgarde-Bewegungen einsetzte, entdeckte man Saties Musik als frühzeitige Formulierung der neuen musikalischen Konzepte. Insbesondere John Cage berief sich nachdrücklich auf den Franzosen als sein vielleicht wichtigstes musikalisches Vorbild.

AUDIOSKULPTUREN

Als entscheidender Ansatz der Klangkunst hat sich das Konzept der Klangskulptur erwiesen. Die Klangquelle wird als Objekt oder Skulptur behandelt, sie gliedert den Raum und setzt visuelle Akzente in ihm. Die Unterscheidung zwischen Klangskulpturen und Klangräumen lässt sich zwar nur selten strikt durchhalten – beide Aspekte finden sich in jeder Klanginstallation, da fast jede Klangquelle objekthafte Qualitäten besitzt, während umgekehrt jeder Klang auf räumliche Ausbreitung angewiesen ist. Dennoch macht es einen Unterschied, ob ein klingendes Objekt den Raum dominiert oder ob ein Raum mit einigen unauffällig platzierten Lautsprechern beschallt wird. Mit Klangskulpturen kann man die Rezipienten für verschiedene Erscheinungsweisen eines Klangs – Klänge können akustisch, aber auch räumlich und bisweilen sogar visuell wahrgenommen werden – sowie für die Interaktion zwischen diesen Erscheinungsweisen sensibilisieren. Mehrere gleichartige, in einem Raum verteilte Audioskulpturen können zudem überraschende Formen der Multidimensionalität und Multiperspektivität erzeugen.

In den sechziger Jahren entstand eine Vielzahl von Ansätzen für eine Musik jenseits des Konzertsaals. Was wir heute als Klangkunst bezeichnen, konnte sich in vollem Umfang jedoch erst entwickeln, als die dazu erforderlichen technischen Hilfsmittel transportabel wurden und ohne grossen Aufwand an jedem beliebigen Ort eingesetzt werden konnten. Dagegen wirken heute manche Objekte aus den Anfängen der Klangkunst wie Relikte aus der Frühzeit der Industrialisierung. Dies gilt etwa für die überaus spektakulären «metamechanischen» Objekte, die der Schweizer Künstler Jean Tinguely seit den fünfziger Jahren konstruierte. Tinguely war zusammen mit Arman und Yves Klein Mitbegründer des Nouveau Realisme. Ausgehend von Alexander Calders *Mobiles* entwarf er ungewöhnlichen Maschinen, die man ein- und ausschalten konnte. Aus gefundenen Objekten und Materialien baute er «klingende Metaroboter Maschinen», metamechanische Objekte, von denen manche abstrakte Zeichnungen anfertigten oder das Publikum mit Farbe bespritzten, während andere, wie die *Hommage à New York*, sich selbst zerstörten. Mit kleinen Motoren, Hämmern und ähnlichem produzierten Tinguelys Klangskulpturen Geräusche, die uns aus Werkshallen und Fabriken vertraut sind. Es sind charismatische Objekte, die mit dem Schrott und der Technik des mechanischen Zeitalters spielen. Sie bestehen aus Motoren, Treibriemen, Zahnrädern, die keine andere Funktion als ihr offensichtlich sinnloses Agieren erfüllen. Antrieb, Transmission und Produkt kreisen spielerisch in sich selbst, die ruckartigen Bewegungen der Teile produzieren nichts als unablässige und unerbittliche Wiederholung.

Noch vor Tinguely stellten Anfang der fünfziger Jahre die Brüder Baschet, inspiriert von Pierre Schaeffers *musique concrète*, die ersten Klangskulpturen her. Für ihre *Structures Sonores* verwendeten sie klingende Elemente aus Metall oder Glas und Resonanzflächen aus gebogenem Blech. In

Jean Tinguely,
ein Blick ins
Innenleben
von «Méta-
Malevitch»
(1954) im
Kunsthaus
Zürich (1982)



Galerien oder im Stadtraum konnten Besucher und Passanten diese Objekte zum Klingen bringen. Inzwischen gehören Klangskulpturen, also klingende Objekte, bei denen Hören und Sehen einen gemeinsamen Gegenstand haben, zu den zentralen Ansätzen in der Klangkunst. Fast wie beim Spielen auf einem Instrument kann man bei ihnen die mechanische oder elektromechanische Klanggenerierung beobachten und dem Entstehen des Klangs zusehen. Die Klanggenerierung selbst kann auf unterschiedlichste Weise funktionieren, manches, wie etwa die perkussiven Klänge von Tinguelys Objekten, erinnert von Ferne an vertraute Musikinstrumente. Häufig funktionieren diese Objekte wie grosse Musikautomaten, Klangkünstler wie Martin Riches oder Gordon Monahan bespielen sie mit Stücken, die entweder von ihnen selbst oder von befreundeten Komponisten stammen.

Die heute bestehenden technischen Möglichkeiten, noch den leisesten Klang elektronisch zu verstärken und weiterzuverarbeiten, tragen dazu bei, dass sich das Spektrum dieser Verfahren beständig erweitert. Neben den klassischen Schlag-, Streich- und Blastechniken zur Klanggenerierung werden auch Maschinen aus der Geschichte der Industrialisierung immer wieder als Klangquellen entdeckt. Solche Klanggenerierungstechniken werden nicht einfach als skulpturale Objekte realisiert, die man wie ein Museumsstück im Raum platziert. Meist werden sie vielmehr in ein umfassendes Gesamtkonzept integriert, bei dem die Interaktion mit dem Raum und den spezifischen Bedingungen vor Ort eine zentrale Rolle spielt. Das Spektrum reicht von La Monte Youngs *Dream House*, das mit einer streng statischen Musik in reiner Stimmung und einer spektakulären Lichtinstallation geradezu psychedelische Wirkungen entfaltete, bis zu Bernhard Leitners Erforschung der Klangbewegungen in architektonischen Räumen, die zunächst nüchterner wirkt, aber häufig mindestens ebenso beeindruckende Effekte erreicht.

IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Einen eigenen Akzent setzen Klangkunstkonzepte für den öffentlichen Raum. Zu den ersten, die auf diese neuen Möglichkeiten reagierten, gehörte der Amerikaner Max Neuhaus. Er richtete 1984 eine Installation auf einer Verkehrsinsel am New Yorker Times Square ein, die heute noch in Betrieb ist. In diesen Kontext gehört auch die unter anderem von dem spanischen Komponisten Llorenç Barber aufgegriffene Tradition der Carillonmusik, die mit dem Klang von Glocken eine ganze Stadt in einen überdimensionalen Klangraum transformiert. Bei ihnen steht neben der Erforschung der Unterschiede zwischen funktionalen und ästhetischen Zielsetzungen die Frage im Zentrum, wie sich ästhetische Intentionen in Kontexten realisieren lassen, die wie eben der öffentliche Raum der Kunst immer nur eine untergeordnete Rolle zubilligen. Diese Problematik lässt sich am Kontakt mit dem Publikum festmachen, das hier überwiegend aus zufälligen Passanten besteht, sowie an den – häufig gerade in akustischer Hinsicht sehr schwierigen – Gegebenheiten vor Ort. Soll die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum Sinn machen, müssen diese Gegebenheiten in das ästhetische Konzept einbezogen werden. Dagegen laufen wirklich spektakuläre Arbeiten leicht Gefahr, zur Lärmbelästigung zu werden. Überraschenderweise lassen sich umgekehrt durch Reduktion der Mittel grosse Effekte erzielen, manchmal können gerade Vorgänge an der Schwelle zur Wahrnehmbarkeit die Neugier ansprechen, so dass wir innehalten, um dem Geschehen auf die Spur zu kommen.

Für die Frage nach der Rolle des öffentlichen Raums heute gibt es auch Optionen, die frei sind von politischen Implikationen. Klangkunst dient hier als Gestaltungsmöglichkeit. So beschreibt der Stadtplaner Urs Kohlbrenner zukünftige Perspektiven für den öffentlichen Raum:

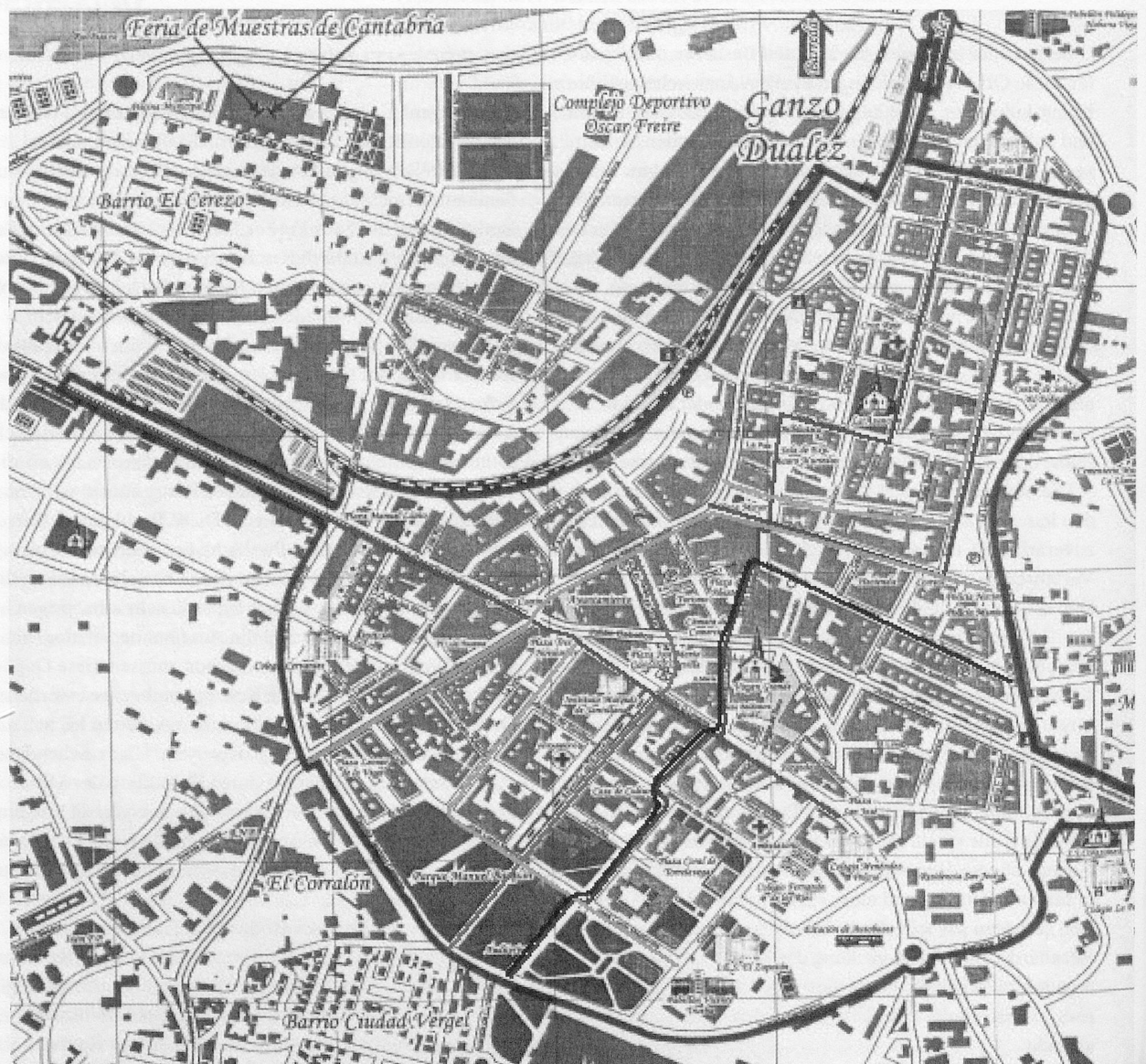
«Der öffentliche Raum, unbekümmert darum, ob er viele politische Funktionen hat oder nicht, und gleichgültig auch, ob er seine Funktionen ändert, ist das konstitutive Element der Stadt. Ohne öffentlichen Raum gibt es keine Stadt. Und jede Stadt hat ein anderes System von öffentlichen Räumen. Daran erkennt man sie, man erkennt sie nicht an Gebäuden, die sind fast austauschbar. [...] Die Qualität von öffentlichen Räumen liegt unter anderem darin, dass sie relativ neutral sind und deshalb im Laufe der Jahrtausende die unterschiedlichsten gesellschaftlichen und technischen Funktionen haben wahrnehmen können und als Spuren, Landmarken, wie auch immer, heute noch genauso da sind. [...] Andererseits ist auch der öffentliche Raum mit seinen vielen Funktionen, die er hat [...], ein ganz empfindliches System, dessen sich die meisten noch viel zu wenig bewusst sind. [...] Es gibt in der Stadtentwicklung seit Kevin Lynch den Versuch, durch das Erzeugen von Bildern die Orientierung in der Stadt zu erreichen. Der öffentliche Raum dient ja vor allem der Orientierung der Stadtbewohner, wobei Orientierung im weitesten Sinne gemeint ist: sich ihrer Geschichte bewusst sein, ihrer Zusammengehörigkeit, ihrer Brüche, ihrer physischen Orientierung. In Lynchs Konzept gibt es fünf zentrale Begriffe [...]: Es gibt Wege, Ränder, Bereiche, Knoten und Landmarken.»⁴

Künstler wie Rolf Julius oder Robin Minard haben gezeigt, dass sich im öffentlichen Raum gerade mit minimalen Eingriffen ungewöhnliche Effekte erzielen lassen. Minard arbeitet im Raum auf dieselbe Art mit Klang, wie

es gewöhnlich mit Licht und Farbe geschieht, und erzielt ganz ähnliche Effekte. Er kann einen Raum dunkler, stiller und beruhigend gestalten oder belebend, offen und unruhig. Seine Musik konzentriert sich auf die Raumwahrnehmung, sie verlangt kein Zuhören im herkömmlichen Sinn, sie generiert ein einheitliches, quasi-statisches Raumkonzept und eignet sich auch dazu, unerwünschte Geräusche zu überdecken und zu maskieren. Rolf Julius dagegen arbeitet mit ungewöhnlichen Formen der Interaktion zwischen visueller und akustischer Wahrnehmung und setzt auf diese Weise sehr gezielte, minimale Akzente im Raum, die dessen ganze Charakteristik modifizieren.

Der Schritt in den öffentlichen Raum ist vielleicht die nachdrücklichste Art und Weise, die Musik dem Alltag und der täglichen Lebenspraxis nahe zu bringen. Zugleich wird auf diese Weise das prozessuale Moment der synthetisch generierten Klänge weiter betont: Klanginstallationen im öffentlichen Raum sind oft nicht eigens markiert – viele Passanten, die die kleine Verkehrsinsel auf dem New Yorker Times Square überqueren, bemerken die sehr leisen Klänge, die Max Neuhaus dort platziert hat, vielleicht gar nicht. Ähnliche Strategien verfolgen die beiden in Berlin lebenden Klangkünstler Alex Arteaga und Georg Klein. Beide verzichten auf spektakuläre Aktionen und riskieren es, gar nicht wahrgenommen zu werden, in der Hoffnung, durch ihre äusserst subtilen Eingriffe in Alltagssituationen die Passanten nicht allein mit ungewohnten Phänomenen zu konfrontieren, sondern auch eine Transformation in deren Haltung zu bewirken.

4. Vgl. Urs Kohlbrenner, «Der öffentliche Raum und die Stadt», in: *Klangkunst – Musiktheater. Musik im Dialog III*, Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Saarbrücken 1999, S. 33-35, hier S. 33f.



Alex Arteaga:
«del caminar»,
Partitur von
Schauspieler 1
für Projekttag 1

Weg 1: 11.30-12h
Weg 2: 13-13.30h
Weg 3: 13.30-14h
Weg 4: 15-15.30h
Weg 5: 15.30-16h
Weg 6: 17-18h
Weg 7: 20-20.30h
Weg 8: 20.30-21h

Alex Arteaga:
«del caminar»,
Installation im
Ausstellungs-
raum



EXKURS: ZWEI KONZEPTE FÜR DEN ÖFFENTLICHEN RAUM

Der spanische Komponist Alex Arteaga erforscht in Kompositionen und Installationen das Gehen als ästhetische Praxis, die neben Hören und Sehen auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers mit seiner Bewegung im Raum umfasst. In seiner künstlerischen Arbeit vermeidet der Spanier konsequent den spektakulären Charakter, den viele künstlerische Aktionen im Alltagskontext heute besitzen, und versucht stattdessen dazu beizutragen, dass wir ganz unspektakuläre Vorgänge und Tätigkeiten wie das Gehen intensiver und bewusster erleben. Ausgangspunkt seines ungewöhnlichen Konzeptes ist der Versuch, seine Musik in Beziehung zu setzen zur Realität, und zwar zur empirischen, sinnlich wahrnehmbaren ebenso wie zur sozialen Realität unserer Gesellschaft. Das Gehen ist zugleich ein direkter Weg in die Realität. Zunächst einmal ist es als physikalische Tätigkeit etwas, das jeder, der nicht gehbehindert ist, jeden Tag macht, es ist also genau das Nicht-Besondere. Ebenso wie die Realität insgesamt, die er als das Nicht-Besondere und Unmittelbare versteht, ist auch das Gehen eine «nicht-besondere» Tätigkeit, und sein Konzept zielt auf deren Dimensionierung. Dabei wird deutlich, dass wir mit dem Gehen auch Zeit und Raum schaffen. Diese Art des Gehens bezeichnet Arteaga als immanentes Gehen, weil es ein Gehen ist, das nichts als die physikalische Tätigkeit meint, kein Ziel kennt, sondern nur Gehen. Durch die Vertiefung in eine nicht-besondere Tätigkeit und die Dimensionierung dieser nicht-besonderen Tätigkeit entsteht eine Situation, in der wir auch den Alltag ästhetisch – im Sinne von «sinnlich» – dimensionieren.

Dieses Konzept hat Arteaga im März 2002 zusammen mit Santiago Torre in der Performance/Installation *del caminar* («Über das Wandern») im spanischen Torrelavega realisiert. Dort gab es neben völlig unauffälligen Performern, die im Stadtkern das Gehen praktizierten, und kleinen mit Texten zum Gehen beschrifteten Zetteln, die an Bäumen oder Laternenpfählen hingen, sowie kleinen Installationen in öffentlich zugänglichen Räumen, wo man etwa vor einem Bankautomat unaufhörlich Schritte auf Kies hören konnte, auch eine Installation in einem Ausstellungsraum. Auch dort

war ausser einigen an den Wänden fixierten kleinen Texten zum Gehen eigentlich nichts zu sehen – statt dessen wurden die Ausstellungsbesucher, wenn sie sich in dem grossen leeren Raum hin- und herbewegten, selbst zu Akteuren des Geschehen.

Wichtige Anstösse für sein Musikverständnis fand Arteaga bei John Cage. So begreift er dessen bereits 1937 in *The Future of Music: Credo* formulierte Überlegung, die entscheidende Verbindung zwischen der zukünftigen Musik mit der Musik der Vergangenheit liege im «Prinzip der Organisation» und in der Befähigung des Menschen zum Denken (im Original: «men's common ability to think»), als nachdrückliche Relativierung der traditionellen kompositorischen Arbeit zugunsten einer Auseinandersetzung mit den menschlichen Fähigkeiten und Verhaltensweisen im allgemeinen.⁵ Arteagas Konzept erinnert in vielem aber auch an die von den Internationalen Situationisten entwickelte Idee der «Psychogeographie», ein Ansatz, mit dem diese Bewegung in den sechziger Jahren versuchte, der historischen, politischen und psychologischen Tiefenstruktur unserer Städte auf die Spur zu kommen.

Auch Georg Klein sieht seine Installationen in der Tradition der Situationisten. Der Berliner Klangkünstler beschreibt seine Installationen im öffentlichen Raum als ein Arbeiten unter freiem Himmel, bei dem etwas von einer Utopie ebenso mit dabei ist wie der Reiz einer offenen Situation, die nicht institutionalisiert und festgelegt ist. Hinzu kommt die «Härte» des Publikums, das viel unachtsamer und viel kritischer ist als im Konzertsaal – auch die Aufgabe, in einem solchen Feld Leute zu erreichen, ist entsprechend härter. Viele von ihnen sind weder bereit noch motiviert, sich mit ästhetischen Prozessen auseinanderzusetzen, ganz im Gegenteil sind häufig grundlegende Vorbehalte gerade gegen die zeitgenössische Kunst im Spiel. Dennoch: die Freiheit, die im öffentlichen Raum heute herrscht, ist auch für unsere heutige, tendenziell anonyme Gesellschaft, in der Belieblichkeit dominiert, ein Phänomen, das ungewöhnliche Möglichkeiten bietet. Insbesondere handelt es sich um eine Auseinandersetzung vor Ort, die direkt in den Alltag der Menschen eingreift.

Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts erlebt der öffentliche Raum eine schleichende Entwertung und Entleerung,

5. Vgl. John Cage, «The Future of Music: Credo», in: ders., *Silence*, Middletown, 1961, S. 3-6, hier S. 6.

die letztlich auf die Entstehung der Massenmedien und die damit einhergehenden veränderten Kommunikationsstrukturen zurückzuführen ist. Der Ausgang dieses tief greifenden Transformationsprozesses scheint auch heute weitgehend offen zu sein.⁶ Die Veränderungen, die der öffentliche Raum derzeit erfährt, kann Klangkunst weder aufhalten noch rückgängig machen. Umgekehrt könnte man darin, dass sich heute viele Künstler dafür interessieren, im öffentlichen Raum zu arbeiten, ein weiteres Zeichen für den Verlust von vertrauten Funktionen sehen, da sich die Künste im 20. Jahrhundert immer wieder funktionslos gewordene Objekte angeeignet haben, um deren ästhetisches Potential freizulegen. Unabhängig davon, wie man den öffentlichen Raum heute beschreibt, lassen sich neue Zugriffe beobachten, zu denen auch die Klangkunst zählt. Georg Klein versteht sie als geradezu paradoxen Versuch, mit den neuen Audio-techniken Präsenzerfahrungen zu erzeugen, wie sie uns aus auratischen Kunstformen der Vergangenheit vertraut sind. Paradox erscheint dieser Ansatz deshalb, weil die Klangkunst den öffentlichen Raum in seiner realen physischen Präsenz erfahrbar macht, eine Erfahrung, die uns die vorwiegend in privaten Räumen genutzten modernen Massenmedien verweigern und die den tendenziell anachronistischen Charakter des öffentlichen Raums betont.

Die Installation *transition*, mit der Georg Klein die beiden gebogenen, parallel verlaufenden Stahlplatten von Richard Serras Skulptur *Berlin junction* bespielte, verdeutlicht in verschiedener Hinsicht die ebenso schwierigen wie spannenden Bedingungen für Klangkunst im öffentlichen Raum. Kleins Installation war zudem ein gutes Beispiel dafür, dass sich in der Klangkunst, die sich oft genug allein mit Wahrnehmungsprozessen beschäftigt, auch gesellschaftliche und politische Themen ästhetisch verhandeln lassen. Ausgangspunkt für die Installation war die Auseinandersetzung mit dem konkreten Ort, an dem sich Serras Skulptur befindet: Der Platz vor der Philharmonie direkt neben einer im Boden eingelassenen Gedenkplatte, die an die an dieser Stelle – in der Tiergartenstrasse 4, genannt T4 – organisierte Ermordung von geistig Behinderten in der Nazi-Zeit erinnert, ein Ort des Durchgangs, des Übergangs. Bei der Realisierung verzichtete Klein auf Hinweisschilder. Informiert durch Rundfunk und Presse kamen viele Besucher, Passanten dagegen wurden höchstens zufällig auf das Geschehen im Inneren der Skulptur aufmerksam. Dort waren im Boden Lautsprecher eingelassen sowie Sensoren, die auf Bewegungen reagierten. Wer hindurchging, bewirkte eine Veränderung des statischen Klangs, der ertönte, solange die Installation sich selbst überlassen war. Die Installation war vierstimmig angelegt, den Aussen-geräuschen, dem Verkehr, Stimmen von spielenden Kindern und Passanten war eine Stimme reserviert, die Klein nicht beeinflussen konnte, eine Stimme bestand aus Sinustönen, die beiden anderen waren Sprechstimmen, von denen eine mit dem einen Wort «hier» auf den Ort der Installation und seine Rolle in der Nazi-Zeit verwies. Die andere Stimme rezitierte Bertolt Brechts Gedicht *Der Radwechsel*, allerdings in einer Weise, bei der zu Anfang nicht einmal Worte und erst ganz allmählich Bruchstücke des Textes erkennbar wurden. Dieses knappe und lakonische Gedicht – «Ich sitze am Strassenrand. Der Fahrer wechselt das Rad. Ich bin nicht gern, wo ich herkomme, ich bin nicht gern, wo ich hinfahre. Warum sehe ich den Radwechsel mit Ungeduld? » – handelt von Gefühlen, die für Erfahrungen im öffentlichen Raum charakteristisch sind, untergründig reflektiert es auch Brechts Situation in der DDR der frühen fünfziger Jahre, doch bei Klein rückt es in einen engen Zusammenhang mit der Vergangenheit, an die der Ort erinnert. Direkt oder indirekt artikulierten sich in der Installation immer wieder

Momente des Toten, Erstarrten und Verlassenen. Schon in der Technik, mit der Klein Serras Skulptur zum Klingen bringt, ist der Charakter des Toten spürbar – die in den Boden eingelassenen Lautsprecher und die roten Lämpchen der Sensoren sind Beispiele dafür, wie sie sich dem Menschen entzieht, so dass er kein Gegenüber mehr findet. Die Erstarrungen, die aus den traumatischen Erfahrungen der Nazi-Zeit herrühren, artikulieren sich in den Stimmen der Installation vielleicht gerade deshalb, weil auch sie der Technik ausgeliefert sind – als Klangaufzeichnung sind sie tot und lebendig zugleich.⁷

DIE MULTIPERSPEKTIVIK DES ÄSTHETISCHEN PROZESSES

Die neuen Audiotechniken machen die Klanggenerierung zu einem abstrakten Vorgang, dem kein visuelles Phänomen mehr entspricht; umgekehrt wird erst dadurch die visuelle Dimension der musikalischen Aufführungspraxis im Konzertsaal und ihre Bedeutung für das Musikhören offensichtlich. Anders als in der Konzertmusik interpretiert die Klangkunst das Visuelle und das Musikalische als eigenständige Bereiche und erforscht Möglichkeiten der Kontrapunktik und des Wechselspiels zwischen ihnen, um neue Interaktionsmuster zwischen Hören und Sehen oder zwischen Klang, Raum und Bewegung zu erzeugen. Dabei kann sich das Gesehene durchs Gehörte oder umgekehrt das Gehörte durchs Gesehene konkretisieren, der Blick kann durch den Klang gelenkt oder die Räumlichkeit des Klangs durch die Bewegung des Hörers im Raum verdeutlicht oder modifiziert werden. All diese Phänomene verweisen auf alltägliche Wahrnehmungssituationen und erforschen neben der Logik des (audiovisuellen) Materials die komplexe, mehrdimensionale Logik unserer Wahrnehmung und ihre Paradoxien. Anders als in Oper, Tonfilm oder Lied hat die Zeit in der Klangkunst keine dominierende Funktion, Klanginstallationen sind meist zeitlich offene und tendenziell ungerichtete Prozesse, in denen man die komplexen Überlagerungen unterschiedlicher Wahrnehmungen, auf die wir im Alltag mit weitgehend automatisierten Wahrnehmungs- und Bewegungsabläufen reagieren, spielerisch auf ihr ästhetisches Potential hin erforschen kann. Gerade indem Klanginstallationen konsequent mit der Pluralität der verschiedenen Sinne operieren und damit auf der sinnlichen Konkretheit der Wahrnehmung insistieren, tragen sie dazu bei, die in der Ästhetik seit Kant immer wieder beschriebene Selbstreflexivität des Wahrnehmungsprozesses weiter zu intensivieren.

Das ästhetische Potential der neuen technischen Medien ist heute noch lange nicht ausgereizt. Das Ausmass der von ihnen bewirkten Veränderungen wird in seiner ganzen Tragweite erst allmählich deutlich, es ist am ehesten mit der Einführung der Notenschrift oder der Entstehung des bürgerlichen Konzerts zu vergleichen. Auch innerhalb der Neuen Musik existieren mit Computermusik, Live-Elektronik und Klangkunst längst unterschiedliche musikalische Praktiken im Umgang mit den neuen Medien. Die Klangkunst nutzt den Verzicht auf die Beteiligung von Interpreten zur Überwindung der starren Konfrontation von Konzertpodium und Publikum ebenso wie zur Erkundung von Orten und Praktiken musikalischer Aufführung jenseits des Konzertsaals. Die durch die synthetische Klanggenerierung bewirkte Transformation der ursprünglichen Aufführungssituation kann auch auf das ästhetische Objekt selbst übertragen werden. Dann entstehen unterschiedlichste Dehnungseffekte. Standen sich in der musikalischen Rezeption Werk und Rezipient gewissermassen distanziert gegenüber, so werden wir nun zum Eintauchen in Klangräume, zum

6. Vgl. Hartmut Häussermann, Walter Siebel, *Neue Urbanität*, Frankfurt am Main 1987.

7. Vgl. Georg Klein, «im april 2001», in: *transition – berlin junction. Eine Klang-situation*, Katalog zur Installation, Berlin 2001, S. 18-25.

Blick in Tilman
Küntzels
Ausstellung
«Neophone
Raum-
inszenierung»,
Städtische
Galerie im
Buntentor,
Bremen 2001
(Foto: Tilman
Küntzel)



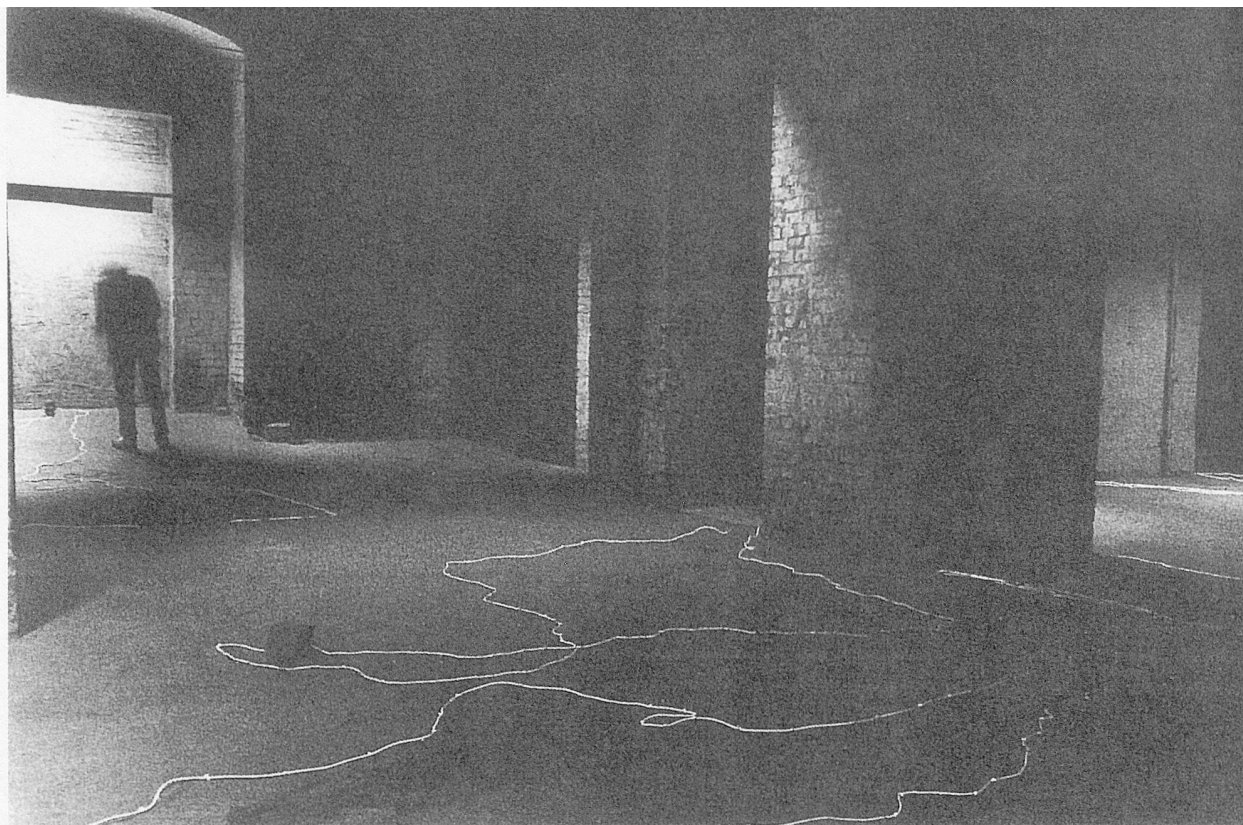
Flanieren zwischen Klangobjekten oder zum Herumtappen und Pendeln zwischen verschiedenen akustischen Zonen eingeladen, während sich die unmittelbare räumliche Ausbreitung des Klangs und der Rezeptionsprozess ineinander verschränken.

Die Klangkunst behandelt die vertrauten Dimensionen der musikalischen Aufführungspraxis wie räumliche und zeitliche Ordnung, Auswahl, Generierung und Strukturierung der Materialien oder das Verhalten des Rezipienten als Variablen, die jedes Mal neu und anders eingelöst werden können. Christina Kubisch spricht in diesem Zusammenhang von einer empirischen Erforschung des Raums, die sie in ihren Klanginstallationen leistet. Dabei verwandeln sich die äusseren, formalen Bedingungen der musikalischen Präsentation in Momente des ästhetischen Konzepts. Statt eines Sitzplatzes im Publikum findet der Hörer die unausgesprochene Aufforderung vor, sich nach Gutdünken im Raum zu

bewegen, dann wieder wird ihm eine spezielle Hörposition angeboten, die bestimmte räumliche Effekte des Klangs bewirkt und die Rolle des Raums für den Klang unterstreicht. Statt der verbreiteten technischen Medien nutzen manche Künstler für die Klanggenerierung einfache, physikalische Phänomene oder Apparate, die zugleich visuell markante Orientierungspunkte im Raum bilden. Weitere Grundtypen der räumlichen Disponierung sind Lautsprecherensembles, die den Rezipienten in einen Klangraum stellen – die konsequenteste Realisierung dieses Konzepts, das aus ungefähr sechzig Lautsprechern bestehenden Lautsprecherensemble *Acousmonium*, stammt von François Bayle –, und Klangskulpturen, um die man herumgehen kann.

Auch in der Organisation der Zeitstruktur findet sich in der Klangkunst ein grosses Spektrum unterschiedlicher Strategien. Sie reicht von der strengen Organisation bis zur völligen Offenheit und Unbestimmtheit, von zeitlich klar strukturier-

Christina
Kubisch,
«Licht-
landschaften»
(Kraterzonen,
Berlin 1988,
Foto: Giacomo
Oteri)



ten Endlosschleifen über per Zufall erzeugte Klangfolgen ohne feste Zeitstruktur bis zu Überlagerungen, bei denen mehrere Klangquellen oder aber verschiedenen Materialien kombiniert werden, von der extremen Reduktion auf völlig statische Klangfelder bis zu Konstruktionen von hoher Komplexität. Angesichts der Vielzahl an Präsentations- und Aufführungsmöglichkeiten kann von einem klar definierten *setting* für die Musik jenseits des Konzertsaals keine Rede sein. Darin liegt gerade für die Klangkunst eine mindestens ebenso grosse Herausforderung wie Schwierigkeit. Nicht immer ist bei Klanginstallationen die Technik und ihre Rolle für die Entstehung des ästhetischen Phänomens einsichtig, fast immer findet man irgendwo eine Erläuterung, die das, was man gerade sieht und/oder hört, in seinen technischen, physikalischen oder akustischen Voraussetzungen sowie seine ästhetischen Konsequenzen beschreibt – ein Vorgang, der für die zeitgenössische Kunst und ihre Tendenz zur Konzeptionalisierung insgesamt typisch ist. Die grundlegenden Etappen der Rezeption unterscheiden sich dennoch nicht wesentlich von denen in anderen Künsten: Man erfasst die verschiedenen Komponenten einer Installation und versucht anschliessend, die einzelnen Phänomene so aufeinander und auf das Gesamtkonzept der Installation zu beziehen, dass sich diese wechselseitig erschliessen.

BEWEGUNGEN DER WAHRNEHMUNG

Der eigentliche Akteur der Klangkunst ist der Rezipient; auf ihn ist die Initiative übergegangen, die in Performance und Happening beim Performer lag. Und anders als beispielsweise bei der Lektüre eines Buches, die einen überwiegend festgelegten linearen Prozess darstellt, ist er in seinem Verhalten in einer Installation weitgehend autonom, auch wenn bestimmte Wege vorhersehbar sind, etwa wenn ein klingendes Objekt im Raum die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Mit seinem Verhalten produziert der Besucher einer Installation den ästhetischen Prozess, dieser kommt immer erst dann zustande, wenn jemand sich in einer Installation aufhält und

erkundet, welche Erfahrungen er dort machen kann, dagegen ist eine Performance immer zeitlich fixiert – sie findet nur zu ganz bestimmten Zeiten statt und bleibt dabei stets an die Person des Performers gebunden. Die räumliche Bewegung, die sich in der Malerei auf das Über-die-Bildfläche-Wandern der Augen beschränkte, wird in der Klangkunst in einer Weise ins Räumliche projiziert, die den Rezipienten nötigt, sich selbst in Bewegung zu setzen und im Raum umherzugehen. Klangkunst beruht auf einer meist räumlich gestalteten Situation. Ihr zeitlicher Verlauf ist weitgehend dem Rezipienten übertragen, ihm ist es überlassen, wie er sich im Raum bewegt. Für das Verhalten des Rezipienten, seine Position im Raum wie seine Positionswechsel sind ganz unterschiedliche Gründe, Anlässe und Motive denkbar, eine entscheidende Rolle spielt dabei jedoch immer, welche Elemente einer Installation die Aufmerksamkeit zuerst ansprechen und damit auch die Orientierung im Raum bestimmen.

Auf diese Weise wird ein für alle Künste zentrales Moment ausdrücklich gemacht. Es handelt sich darum, dass man nun beginnt, die Rezeption als Dimension des ästhetischen Objekts selbst zu begreifen. Um nichts anderes geht es letztlich auch bei der vieldiskutierten Frage der Interaktivität. Bei genauerer Betrachtung werden die engen, fast unauflösbaren Beziehungen deutlich, die zwischen sinnlicher Wahrnehmung, Rezeption und Interaktivität bestehen. Dies hat auch für die Rezeption selbst weitreichende Konsequenzen. Auch deren Bedingungen haben sich grundlegend verändert. Wer, wie es in den letzten Jahren gerade in der Klangkunst gerne geschieht, von einer (neuen) Entdeckung der Wahrnehmung in der Klangkunst spricht, sollte darüber nicht vergessen, dass die sinnliche Wahrnehmung für die Künste schon immer eine konstitutive Rolle gespielt hat. Mit guten Gründen erklärte Alexander Baumgarten, der Begründer der modernen Ästhetik, schon vor über zweihundert Jahren die sinnliche Wahrnehmung zur entscheidenden Vermittlungsinstanz für die Künste.⁸ Bis heute gilt sie zudem als diejenige Qualität,

8. Vgl. Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997, S. 53-72.

an der sich die Differenz der Kunst gegenüber der theoretischen Erkenntnis festmachen lässt. So verdeutlichte der Prager Strukturalist Jan Mukarovsky in den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts die Rolle der Wahrnehmung durch die Unterscheidung von ästhetischem Objekt und materiellem Artefakt: Ohne den Rezipienten bleibt jedes Bild und jeder Roman tote Materie, das ästhetische Objekt konstituiert sich erst in der Vorstellung des Rezipienten, der auf der Basis der sinnlichen Wahrnehmung eine Interaktion mit dem materiellen Artefakt aufnimmt.⁹ Umgekehrt begründet der Rezeptionsprozess – dies war schon Kants zentrale Einsicht – nicht allein die ästhetische Urteilsbildung; das «freie Spiel der Gemütskräfte», das sich dabei einstellt, führt ausserdem zu einer intensivierten Selbstwahrnehmung.¹⁰

In der Klangkunst reflektieren sich tief greifende Veränderungen der musikalischen Aufführungspraxis. Im Konzertsaal wurde die Konstitution des musikalischen Objekts in der Vorstellung durch die Klarheit und Eindeutigkeit der räumlichen und zeitlichen Ordnung enorm begünstigt. Dass wir Musik heute ganz selbstverständlich als Objekt begreifen, verdanken wir nicht zuletzt dieser mehrere Jahrhunderte hindurch geübten und inzwischen weitgehend automatisierten Rezeptionshaltung.¹¹ Doch in der Kunst werden wir immer wieder dazu aufgefordert, neue, noch nicht automatisierte Wahrnehmungsformen zu erproben, wobei besonders der ephemere, immaterielle Charakter der Musik betont wird – und dabei stützen wir uns auf die in den vorangegangenen Automatisierungsprozessen erreichte Rezeptionshaltung. Insofern erscheint die für die Klangkunst charakteristische Heterogenität der Materialien und Medien als direkte Konsequenz aus den Erfahrungen mit der musikalischen Aufführungspraxis im Konzertsaal. Auch auf der Seite der bildenden Kunst besitzen die neuen technischen Medien eine kaum zu unterschätzende Bedeutung. Hier hat sich zudem bereits eine grössere Ausdifferenzierung zwischen den verschiedenen Medien vollzogen. Klangkunst, Videokunst, Videoinstallation, Rauminstallation implizieren

unterschiedliche Akzentuierungen, bei denen mal der Klang, mal das elektronisch verarbeitete Bild, mal der Raum oder, wie in der Videoinstallation, die Beziehung zwischen Raum und Bild im Mittelpunkt steht. In der Klangkunst werden visuelle und akustische Elemente direkt aufeinander bezogen. Ihre Strategien der Klanggenerierung, bei denen die Klangquelle selbst als Objekt mit skulpturalem Charakter behandelt wird, das zugleich im Raum visuelle Akzente setzt, berühren sich mit Videokunst und Videoinstallation, in denen mit der Projektion von bewegten Bildern und von Klängen ebenfalls Räume audiovisuell gestaltet werden.

Als interaktiv bezeichnet man heute Installationen, bei denen der Rezipient aktiv ins Geschehen eingreifen kann, so dass er Teil des ästhetischen Prozesses wird. Statt einer fest gefügten Form steht man hier einem ganzen Repertoire an Materialien, möglichen zeitlich und/oder räumlich strukturierten Konstellationen und Abläufen sowie spezifischen Arten ihrer Aktualisierung und Verknüpfung gegenüber, mit denen sich tendenziell unbegrenzt neue Gestalten, Prozesse und Konstellationen generieren lassen. Produktionsästhetisch gesehen erfordern solche Werke einen tief greifenden Konzeptionalisierungsprozess, da die Beteiligungsmöglichkeiten des Rezipienten vom Künstler im vorhinein projiziert und in ihrem konkreten Verlauf und Charakter durchgespielt werden müssen. In ähnlich komplexer Weise vollzieht sich auch der Rezeptionsprozess, für den das interaktive Spiel jedoch nur den Ausgangspunkt bildet. Letztlich geht es auch hier darum, das ästhetische Gesamtkonzept einer Installation in seiner ganzen Komplexität zu erfassen, also genau den Konzeptionalisierungsprozess nachzuvollziehen, mit dem der Künstler den interaktiven Charakter der Installation erreicht hat.

9. Vgl. Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1970, S.13-31.

10. Eine Einsicht, die entschieden zu dem Ende der achtziger Jahre neu erwachten Interesse an Kants Ästhetik beigetragen hat, vgl. dazu Rüdiger Bubner, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 9-51, hier S. 30-45.

11. Darauf, dass der Auffassung der Musik als Werk und Objekt immer ein prekäres Moment innewohnt, hat nachdrücklich Carl Dahlhaus aufmerksam gemacht, vgl. Carl Dahlhaus, «Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1/1969, S. 18-22, hier S.19.