

## Dies ist keine Pfeife

Im Netz der KonzertInstallation

Das Konzert, heutzutage ja kaum noch lebendiger musikalischer Gattungsbegriff oder Kompositionsform, sondern vor allem eine soziale Situation, setzt einen klaren Rahmen: alles was im Konzert passiert ist Kunst.

Die konzertante Bühne, vergleichbar einem Gemälderahmen, erspart uns die Magrittsche Unterschrift: dies ist keine Pfeife. Wir kämen nicht in Versuchung, das was wir wahrnehmen mit der realen Alltagswelt zu verwechseln, selbst wenn auf dem Podium Spiegeleier gebraten werden sollten. Wir empfinden also automatisch, und das ist nicht unwichtig heutzutage, wo das Kunst ist was so bezeichnet wird, dass wir einen Kunstzusammenhang betreten und dass wir die Kommunikationsadressaten sind.

Der Eintritt in diesen Kontext bedeutet in den allermeisten Fällen auch den real konkreten Zutritt zu einer durch Gewöhnung kaum mehr reflektierten Konzertarchitektur in einer genau fixierten Konzertzeit.

Soviel Redundanz erzeugt Sicherheit, die es uns erleichtert, Klang sei er noch so unbekannt oder sei er auch gar zu real, als Musik wahrzunehmen und uns auf die ungewöhnlichsten Klangverknüpfungen einzulassen.

Das die Opern- und Konzerthäuser noch nicht gesprengt wurden, das selbst experimentelle Musik die konzertante Situation sucht, hat also nicht nur mit der Zähigkeit des sich ständig reproduzierenden Kunstbetriebes zu tun. Vielmehr ist der so gesetzte stabile Rahmen in der Lage, ein hohes Maß an innerer Varianz zuzulassen und quasi Unmögliches zu ermöglichen. So gesehen, geht die konzertante Situation weit über das bürgerliche Konzertritual hinaus und kann sich ständig aufs Neue etablieren.

Bevor wir den Schritt Robert Rauschenbergs - also das räumliche Überschreiten des Gemälderahmens - als Metapher nachvollziehen, widmen wir uns einem anderen Phänomen der konzertanten Situation: der Synchronisierung von Aufführungs- und Erlebnissequenz. Wie bei anderen auf Ereignissequenzen beruhenden Kunstarten (z.B. Tanz) kann durch die „synchronisierte Sequenz von Aufführung und Miterleben eine besondere Intensität des Erlebens von Gleichzeitigkeit entstehen, die das sinnhafte Verweisen auf etwas Anderes, also jede Repräsentation, unterbindet.“<sup>1</sup> Anders gesagt handelt es sich um ein beglückendes Gleichzeitigkeitserleben, das durch das Nachvollziehen einer künstlerischen Handlung in >Echtzeit< entsteht. Die Intensität des >in time seins< kann noch durch eine vortragende Aufführung – also wenn Musiker über Präsenz, interne Kommunikation und Gestik das momentane Entstehen des Kunstwerkes vermitteln – gesteigert werden.

Im allgemeinen bedeutet jedoch die Intensivierung von Gleichzeitigkeit eine eindeutige Formführung des Wahrnehmenden durch das Klangwerk selbst. Sie ergibt sich durch das gewollte Mitvollziehen einer eindeutigen, wahrnehmenden Form, eines linearen Zeitverlaufes, einer Strecke mit eindeutigem Anfang und unausweichlichem Ziel.

Hier beginnen die Probleme, denn eigentlich glaubt niemand mehr „an historische Prozesse, in denen bestimmte Anfänge, so sehr sie sich vielleicht auch im Dunkel aller Anfänge verlieren, determinieren und strukturieren, was später geschieht.“<sup>2</sup> Das Kontingenzbewusstsein der Moderne hat ein misstrauisches Publikum hinterlassen, das mit Anfang und Ende, mit Begriffen wie Vorher und Nachher kein sinnvolles Konzept mehr verbindet. Zur Debatte steht die offene Komposition, die modellhaft ein Feld von Möglichkeiten anbietet, die sich der Wiederholung sperrt und die keine endgültige zeitliche Struktur aufweist. Wenden wir uns illustrierend kurz der Lyrik zu. Wir lesen sie zwar in einer linear ablaufenden Zeit, meinen aber nicht das Wesentliche verstanden oder empfunden zu haben, wenn wir vorn beginnen und beim letzten Wort enden. Im Gegenteil, wir lesen quer und wiederholen, beginnen vielleicht beim letzten Satz um später in der Mitte fortzufahren. Der Widerspruch aus real verlaufender und fiktionaler Zeit, wird so zum spannenden Thema und bestärkt das Suchen nach räumlichen Metaphern für dieses Zeitproblem.

Verlassen wir also an dieser Stelle den engen, zweidimensionalen Rahmen, indem wir uns darüber klar werden, dass die oben genannten zeitlichen Ereignissequenzen natürlich ebenfalls und gleichzeitig im Medium Raum verlaufen. Jedes Musikwerk – gemeint ist hier Werk als Kunstwerk –

---

<sup>1</sup> Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, suhrkamp 1997, Seite 38

<sup>2</sup> Dirk Baecker „Die Kunst der Unterscheidungen“, Im Netz der Systeme, Merve Verlag Berlin, S. 14

konstituiert auf der einen Seite imaginäre Räume, die sich gerade durch das Ausschließen des realen Raumes ergeben. Andererseits, und jetzt vollziehen wir den Schritt Rauschenbergs, können wir den wahrnehmbaren Klangobjekten konkrete Stellen im realen Raum zuordnen. Die Betonung des realen Raumes im Kunstwerk führt unseren Zuhörer aus der Automatik der konzertanten Situation hinaus, indem der Konzertsaal wieder >sichtbar< wird und damit ihren Rahmen sprengt.

Wie allgemein bekannt, hat im vorigen Jahrhundert ein Prozess eingesetzt, der die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit neu knüpfte. Funktionalisierung zum Design, der Schritt der Kunst in den Alltag, benutzte Zufallsoperationen, massenhaft verwendbare Reproduktionstechnik, das Betonen der realen Seite eines Kunstwerkes gegenüber seiner imaginären Zeit – und Raumstruktur haben neue adäquate Präsentations- und Wahrnehmungssituationen geschaffen. Unter dem Begriff der Installation entstanden raumbezogene Klangumgebungen, die sich nicht nur in verlassenem Industriegebieten, funktionalen Gebäuden, öffentlichen und halböffentlichen Orten als Kunst etablieren wollten, sondern die folgerichtig dem Zuhörer die Dauer und die Wahl der Abfolge seiner Wahrnehmungen als auch seine Hörposition im realen Raum freistellte. Zeitliche Dissynchronisation statt Gleichzeitigkeit des Erlebens, Etablierungszwang des Klanges als Kunst in musikfremden Räumen, Individualisierung der Perzeption statt gleichzeitiges Nachvollziehen – wie sollte da nicht die reale Architektur des Präsentationsortes für die nötige Konsistenz und Redundanz zu sorgen haben? Die Exploration der Architektur des Präsentationsortes (installative Situation), „also das handelnde Musikerfahren anstatt das Verfolgen einer musikalischen Handlung“<sup>3</sup> wurde zu einer adäquaten Strategie zur Wahrnehmung von komplexen, vieldeutigen Formen. Oder auch anders herum: Über die Modifizierung und Interpretation des Raumes durch die in ihn eingeschriebene Installation wurde der Alltagsraum neu erfahrbar.

Halten wir also fest:

Als konzertante Situation beschreibe ich eine Wahrnehmungssituation mit der besonderen Ausrichtung auf das Medium Zeit. Das >aktuell sein in der Zeit< stellt sich als Intensität des Gleichzeitigkeitserlebnis aus Aufführungssequenz und Erlebenssequenz dar und emphatisiert einen imaginierten Klangraum.

Das Konzept des offenen Kunstwerkes harmonisiert nicht mit der einmaligen und linear orientierten Präsentation in einer konzertanten Situation. Das Klang sich jedoch per se linear in der Zeit ausdehnt (ein Argument für die konzertante Situation), bleibt nur das andere Messmedium unseres Gehirns, nämlich die Vorstellung von Raum und die in ihm verlaufende Bewegung von Klangobjekten, um eine nichtlineare und komplexe Konzeption von Klang umzusetzen. Raumstellen werden so zu Metaphern von Zeitstellen auf der Folie eines konkreten Raumes.

Während einer installativen Situation kann der reale Raum durch Klang und Klang vermittelt eines realen Raumes exploriert, also handelnd erlebt werden. Die Betonung liegt auf dem Medium Raum, was mit einem >inaktuellem< Zeitverlauf korreliert.

„Allerdings konstatieren wir den Bedeutungsverlust realer Orte in unserer Gesellschaft und man kann davon ausgehen, dass die vertraute Raumsymbolik zum Unterscheiden von unterschiedlichen Orten revidiert werden muss.“<sup>4</sup> Ob die damit verbundene Krise der künstlerischen Exploration von realer Architektur automatisch zur Navigation durch virtuelle Räume führt, wage ich zu bezweifeln.

Eher sehe ich, dass der Begriff des >Atmosphärischen< wichtiger zum Markieren von Grenzen wird und die so charakterisierten Situationen als Komponenten in einem Netzwerk gekoppelt werden können.

In den meisten von mir beobachteten oder selbst produzierten Konzertinstallationen spielte die Frage der Relation zwischen verschiedenen Wahrnehmungssituationen die entscheidende Rolle. Während Peter Ablinger für seine IEAOV-Serie eine sukzessive Anordnung von konzertanter und installativer Situation wählte, favorisierte Nicolas Collins in seinem >Truth In Clouds< die Gleichzeitigkeit beider in einem Performanceraum. Als Ergebnis entstand also eher eine >performed installation<.

Eine neue Variante, die mehrere Atmosphären durch das gleichzeitige Vernetzen von verschiedenen realen Räumen koppelt, erscheint mir wie eine zukunftsweisende Präsentationsmöglichkeit zu sein. Mit ihr konnte nicht nur das bisher gravierende Problem des unterschiedlichen Intensitätsniveaus zwischen konzertanter und installativer Situation gelöst werden, sondern es entstand durch die Vernetzung realer Räume so etwas wie ein Kunstraum als >Hyperraum<.

---

<sup>3</sup> Gerhard Eckel, Virtuelle Architektur als Medium zur Exploration von Musik,, Dokumente zur Architektur 8, 1997, Seite 74

<sup>4</sup> Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp 1997

Zur Illustration dieser Variante folgendes Beispiel:

Im Juli 2002 fand in den vier leeren, fast identischen Erdgeschosswohnungen der Berliner >Kunstbewegung Weiss< ein Projekt statt, das gleichzeitig über 50 Minuten sowohl konzertante als auch installative Situationen durchlief und als Gesamtheit eine andere Qualität, die ich hier KonzertInstallation bezeichnen möchte, erreichte. Die Audiosignale des in Wohnung 1 improvisierenden Duos (Andrea Neumann – inside piano/Konzept, Tony Buck - Schlagzeug) wurden elektroakustisch in die drei anderen Wohnungen übertragen und dort von je einem weiteren Künstler (Sabine Ercklentz, Christof Kurzmann, Ana Maria Rodriguez) in Echtzeit performativ oder/und installativ weiterverarbeitet. Jede Wohnung verkörperte eine bestimmte Atmosphäre, ja eine Umgebung, die sich durch die Ordnung der Objekte (Performer, Klangpositionen, visuelle Objekte, leerer Raum) im Raum ergab. Poetisch könnten wir auch von „einem Sichtbarwerden des unsichtbaren Mediums Raum“<sup>5</sup> sprechen. Das Publikum erhielt natürlich die Möglichkeit, alle vier Wohnungen zu betreten und nach Belieben dort zu verweilen. Wer es vorzog nur ein Konzert zu hören, blieb in der ersten Wohnung, wer eine Installation erleben wollte hielt sich in Wohnung vier auf, wem es um den Gesamteindruck ging, betrat eine Wohnung nach der anderen.

Dieses beschriebene Konzept ist das typische Beispiel eines Multi-Layer Netzes, in dem die Komponenten als >Masters< und >Slaves< miteinander verbunden werden.

Auch KonzertInstallationen als Multi-Strata Netz – hier verkörpern die verschiedenen Netzebenen unterschiedliche Abstraktionsstufen eines Systems – sind nicht nur denkbar sondern wurden schon von mir produziert. So war z.B. während der Donaueschinger Musiktage 01 im zweigeschossigen Dachboden der F.F. Bibliothek eine Komposition mit all ihren Komponenten in einem Hauptraum zu hören, während dessen gleichzeitig Teilaspekte, Filterungen und Interpretationen in anderen Räumen dargestellt wurden (Komposition von Ana Maria Rodriguez). Selbstverständlich auch, dass sich so >konzertante mit installativen Kunsträumen< vermischen könnten oder sich auch Kunsträume mit Alltagsräumen koppeln ließen.

Résumé:

Ich biete den Begriff der Situation, um spezifische Raum- und Zeitverläufe von Klangkonzepten zu beschreiben. Neben der konzertanten, die nicht immer mit eindeutigen Signalen wie Bühne, Konzerthaus etc. daher kommen muss, spreche ich von einer weiteren, der installativen. Während erstere durch die Idee des offenen Kunstwerkes in Frage gestellt wurde, muss sich die installative Situation nun mit dem Bedeutungsverlust realer Orte auseinandersetzen.

Beide Situationen könnten modifiziert im Konzept eines realen Netzwerkes aufgehen, das strukturell >Atmosphären< koppelt und hier noch den Namen KonzertInstallation trägt.

© Thomas Bruns 2002, basierend auf einem am 23.01.2002 für das Musikwissenschaftliche Seminar der Humboldt Universität zu Berlin gehaltenen Vortrag

---

<sup>5</sup> Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, suhrkamp 1997, Seite 181