

Mapping – Der Diskurs der Klangkunst

Dr. Kersten Glandien

Beitrag zum Symposium anlässlich der Ausstellung *Resonanzen*
zum Thema *Klangkunst – audiovisuelle Erfahrung jenseits der Synästhesie*
in der Stadtgalerie Saarbrücken, 22./ 23.11.2002

1.1.

Als Allan Kaprow 1958 in der Malerei Jackson Pollocks Vektoren künftiger Kunstentwicklung ausmachte¹, identifizierte er eine Bruchstelle im Gewebe damaliger Kunst. Solche Einsichten sind gravierend für jede Gegenwartsforschung und unabdingbar, um festgefügte, konventionelle Diskurse aufzubrechen. Auch sind sie bei weitem nicht gängig, sondern eher Glücksfälle der Erkenntnis. So ist es nicht damit getan, sich neuen Gegenständen zuzuwenden, oft dauert es Jahrzehnte, um deren Anforderungen gerecht zu werden und sie nicht mehr mit »alten Augen« zu sehen und mit den alten Konzepten und Modellen im Kopf zu denken. So gesehen, bleibt experimentelle Kunstpraxis stets Herausforderung an theoretische Reflexion, wirft radikaler künstlerischer Wandel neue Zusammenhänge und Fragen auf, die über traditionelle Denkansätze hinausreichen. Klangkunst ist hier ein einschlägiger Fall.

Klangkunst wurde bereits seit längerem als plurales, hybrides und heterogenes Phänomen designiert. Schaffende verschiedenster künstlerischer - und ausserkünstlerischer Bereiche fanden in den vergangenen Jahrzehnten mit ihren sehr speziellen Konzeptionen, Verfahren, Anliegen und Sichtweisen unter dem Klangkunstbegriff zusammen; Künstler, die ihre etablierten Bereiche verließen, um Neues zu erkunden. Durch sie ist Klangkunst zum Schmelztiegel von Differenzen geworden. Sie umfasst heute ein Gebiet, an dem der Auflösungsprozess des traditionellen Kunstgeflechts besonders deutlich wird.

Oft wird in diesem Zusammenhang die Ungenauigkeit des Klangkunstbegriffs beklagt. Klangkunst ist schwer auf einen Nenner zu bringen, schwer zu definieren. Doch besteht ohne Zweifel gerade darin ihre praktische Anziehungskraft. Schaffende aus unterschiedlichen Gewerben mit verschiedensten Ausrichtungen konnten sich zu diesem vagen Terminus ins Verhältnis setzen, Kuratoren und Organisatoren konnten unter dessen Schutz, ungewöhnliche Konzepte entwerfen und tolerante Entscheidungen in ihrer Ausstellungs- und Veranstaltungspolitik treffen. Mittlerweile ist Klangkunst selbst schon zu einem etablierten Bereich geworden. Doch die Gestalt ihres Territoriums

zeichnet sich nicht klarer ab und hat sich noch längst nicht verfestigt. Nach wie vor haben wir es mit einem bewegten, sich ständig wandelnden, umschichtenden, wachsenden Feld zu tun, das der Theorie immer neue Rätsel aufgibt.

1.2.

Betrachtet man allein die Vielfalt von Interessen, Ansätzen und Verfahrensweisen der Klangkünstler, die über die Jahre in der Stadtgalerie Saarbrücken ausgestellt haben, so bekommt man schon einen guten Eindruck von der Komplexität mit der wir es in der Klangkunst zu tun haben.

Spricht Robin Minard zum Beispiel davon, »*gewisse traditionelle Grenzen zwischen dem Komponisten, dem bildenden Künstler, dem Architekten und dem Akustiker zu überschreiten*«², so ist Terry Fox an den Verbindungen zwischen Body-Art und Prozess- bzw. Aktionskunst, oder an den Grenzen zwischen Alltags- und künstlerischer Wahrnehmung interessiert, beziehen sich Rolf Julius und Christina Kubisch auf die Konvergenzpunkte von Kunst und Leben, Natur und Technik.

Zur Diskussion standen die Verbindung von Bild/Objekt, Klang und Räumlichkeit (Christina Kubisch), von Körperempfinden und Aerodynamik (Hess), Technologie und Eigenzeit (Kubisch), Alltagsgeräuschen und Atmosphärischem (Akio Suzuki), die vieldimensionale Koexistenz mehrerer gleichberechtigter »*Weisen der Anschauung*« (Hans Peter Kuhn), Performance, Skulpturen, Zeichnungen, Environments und Objekte (Terry Fox), die Kombination von Linguistik, Kommunikation und Psychologie (Stephan von Huene) und die Arbeit mit Licht, konkretem Klang und Bewegung (Kuhn).

Verfahren, die bei der Realisierung der Projekte Anwendung fanden, spannten sich von einfachen bis zu reichlich komplizierten: da ist z.B. von photoelektrischen Transformationen (Minard) die Rede, von neurolinguistischer Programmierung (von Huene) und elektromagnetischer Klangübertragung (Kubisch), um nur einige zu nennen.

Begeben wir uns ferner aus der Stadtgalerie hinaus in andere Klangkunstwelten, so finden wir statische oder bewegte visuelle Projektionen mit Klang (Adinda van Klooster), digitale Klanginstallationen (Simon Biggs, Åke Parmerud), Soundscapes und Soundwalks (Peter Cusack, UKISC), die Verbindung zwischen Bewegung, Gestik und Klang (Max Eastley). Wir finden Klangkunst in öffentlichen Räumen verschiedenster Fassung und

Dimension (Klangbrücken – Bill Fontana), und Klangkunst in virtuellen Räumen – wie Computer, Internet, selbst Rundfunk. Nicht zu vergessen sei auch die immer häufigere, direkte Einbeziehung von Klangkunst in andere Kunstformen – wie Musiktheater (Heiner Goebbels) oder Architektur (Stuard Jones) zum Beispiel.

Ich fürchte, die Auflistung muss an dieser Stelle fragmentarisch bleiben, aber jeder von uns hat hier eh seine eigenen farbenfrohen Erfahrungen, auf die er oder sie sich beziehen kann. In Gesprächen mit Studenten und Künstlern wird zudem deutlich, dass sich Schaffende aus vielen Bereichen zunehmend von den Möglichkeiten, mit Klang zu arbeiten, angezogen fühlen und auch Klangkünstler beständig in andere Bereiche vordringen, so dass man durchaus mit einer Erweiterung des Klangkunstfeldes rechnen muss. Alle diese noch so unterschiedlichen Unternehmungen und Projekte erheben klangkünstlerischen Anspruch.

1.3.

Die benannte Vielheit bezeugt einen Aufbruch in doppeltem Sinne von Entgrenzung und Erneuerung, der mit dem Konzept der »Grenzüberschreitung« schon längst nicht mehr zu fassen ist. Für die Aufbruchsstimmung, die der zeitgenössischen Kunst generell seit längerem anhaftet, ist Klangkunst geradezu symptomatisch geworden.

Aber so spannend diese Veränderungen auch sein mögen, machen sie dem Theoretiker doch das Leben schwer. Wandlungen zu orten und neue Phänomene auf neue Weise zu reflektieren, ist ein schwieriges Unterfangen. So ziehen sich viele Theoretiker in die Kunstgeschichte zurück oder verweigern sich zunehmend, wie in Großbritannien, theoretischen Ansätzen und beschränken sich (unter Wittgenstein'scher Ägide) auf bloßes Registrieren/ Auflisten. Andere versuchen noch immer unkonventioneller Kunst mit konventionellen Reflexionsmethoden beizukommen und sind so immer weniger in der Lage, neue Fragen und Probleme auszumachen. Diese Situation hat zur Folge, dass der kunsttheoretische Diskurs immer mehr an Kredit verliert, und keine Wertungsgrundlagen mehr vermittelt. Sie führt zu einer Atmosphäre des »anything goes - and we don't care«. Eine Atmosphäre, in der letztendlich Promotion/ Werbung und Marketing bestimmen, was Kunst ist und welchen Wert sie hat. In diesem Lichte besehen, ist die Entwicklung einer brauchbaren, aktuellen Theorie kein akademisches Glasperlenspiel, sondern verhindert umsichgreifende Beliebigkeit im Kunstverständnis, wie auch die völlige Auslieferung der Kunst an den Markt.

Allein schon die hier unternommene lässige Auflistung aktueller Klangkunstvielfalt veranschaulicht die praktische Anziehungskraft eines vagen und offenen Klangkunstbegriffs. Um diesem theoretische Schubkraft zu verleihen, ist meines Erachtens methodologisches Umdenken, Andersdenken erforderlich. Geht man mit Deleuze und Guattari davon aus, dass man »*nur mit ungenauen Ausdrücken ... etwas genau bezeichnen*« (kann), »*da die Ungenauigkeit ... der genaue Verlauf der Ereignisse (ist)*«³, so stellt sich die Frage nach Mitteln und Wegen, Klangkunst als Vielheit, mehr noch als wachsende, bewegte Vielheit zu denken.

2.

Theoretische Umgangsweisen mit Vielheiten und Komplexitäten, die nicht auf Hierarchisierung, Systematisierung und Departmentalisierung beruhen, sind bereits seit langem im Gespräch. So sprach Henry Bergson von »Vielheit oder Ensemble von Intensitäten«, Gilles Deleuze und Felix Guattari von Rhizomen und Plateaus und Vilém Flusser von vernetzten Beziehungsfeldern - um nur einige zu nennen. Sie alle suchten nach »*Lösung(en) ohne General*«⁴, nach methodologischen Wegen, aktuelle praktische Komplexität nicht reduktionistischer Theorie zu unterwerfen. Sie waren um Ansätze bemüht, die sich der Vielheit, Differenzierung und Wandelhaftigkeit ihrer Untersuchungsgegenstände stellten und diese als Herausforderung an theoretisches Denken begriffen.

So erheischt heterogene, plurale und flexible Klangkunstpraxis einen wachsenden, sich wandelnden und umschichtenden, mit anderen Worten komplexen und offenen Diskurs, der nicht nur den konkreten Gegebenheiten dicht auf der Spur bleibt, sondern auch Denkansätze und Informationen aus anderen Bereichen für sich nutzbar macht. Der also inklusiv und nicht exklusiv funktioniert. Forderungen nach weiten Ansätzen wurden für die Klangkunst bereits gelegentlich formuliert. Die Frage bleibt, wie können wir sie realisieren und welche theoretischen Konsequenzen ergeben sich daraus. Um Gegenstandsnahe zu verbürgen scheint es sinnvoll, verschiedene übergreifende Aspekte von Klangkunst direkt aus den konkreten Arbeiten und Projekten herauszufiltern und deren relationalen Potenzen nachzuspüren.

Dieses »Mapping«, Ausloten des Klangkunstterritoriums, kann grundsätzlich nur als Prozess verstanden werden - als kartographisches Experiment, sozusagen, nicht als fertiges Modell, Schnittmuster oder Rezept nachdem man Klangkunst theoretisch »in den

Griff bekommt«. Das Ermitteln, Nachziehen von Beziehungsfeldern, Problemtangenten und Vektoren folgt realer praktischer Entwicklung und wirft zugleich allgemeinere Fragen und Probleme auf. [»Eine Karte hat mit Performance zu tun«⁵.]

Verstehen wir den Klangkustdiskurs als ein offenes, vielheitlich dimensioniertes Netz (ich ziehe diesen Begriff dem des Rhizoms vor), so umfasst das ein Eruiieren von Knotenpunkten (Schnittpunkten), Intensitäten, Kreuzverweisen, Brüchen und Fluchtlinien; Ein Netz also, das nicht nur viele Eingänge (Deleuze/Guattari) - und man muß hinzufügen, Ausgänge hat -, sondern auch jede Menge freier Radikale aufweist, an die sich fortwährend neue Komponenten anlagern und die so ständig neue Bezüge eröffnen. In solch einem Netz (kann & muss) »Jeder beliebige Punkt ... mit jedem anderen verbunden werden«⁶, muss das Verständnis von Relationen im Vordergrund stehen. (Relation – relativ⁷)

Eine relationale Sicht ist der Klangkunst angemessen, besteht sie doch selbst vor allem in der Darstellung unerwarteter, nicht wahrgenommener Beziehungen (Relationen), darin ungewöhnliche Aspekte und Komponenten zusammenzubringen, überraschende Verbindungen herzustellen, oder gewohnte Verhältnisse zu verfremden. Konkrete Beobachtungen verallgemeinernd können charakteristische Plateaus/ Problemfelder von Klangkunst ausgemacht werden; Vielheiten, »die mit anderen durch an der Oberfläche verlaufende unterirdische Stengel (diskursiven Bezügen) verbunden werden«⁸.

Einige Knotenpunkte in der Klangkunstvielheit sind bereits deutlich erfasst und ausgearbeitet - wie z.B. der Klangaspekt der Klangkunst oder die Beziehung zwischen Klanglichkeit und Räumlichkeit. Die theoretische Perspektive auf diese Knotenpunkte ist noch vorwiegend musiktheoretisch. Diese wären nun netzartig um andere Knotenpunkte und Perspektiven zu erweitern (und nicht als Metaebenen zu akzeptieren und zu behandeln). Knotenpunkte und Problemfelder, wie Bewegung und Gestik, Visualität, Körperlichkeit, Materialität, Technologie, Prozessualität, Interaktivität, Kommunikativität und inhaltlich-thematische Schwerpunkte sind auf ihre Klangkunstspezifik zu befragen. Wobei jeder Knoten, jedes Plateau von sehr unterschiedlichen Perspektiven aus zugänglich ist (viele Eingänge). Zudem weist jeder Knotenpunkt Bezüge (Links) auf, die Verbindungen zu anderen Kunst- und Nichtkunst-bereichen, zu anderen Diskursen realisieren/ implizieren - wie Bezüge zu Performance, Aktionen, selbstgebauten Instrumenten, Klangpoesie, Malerei, stumme Installationskunst, Bildhauerei, zu digitaler Kunst, Projektionskunst, auch Bezüge zu Architektur, Film, Theater, Tanz und WebArt.

Auch wenn im Klangkunstbegriff Klang sprachlich hervorsticht, heißt das noch lange nicht, dass der Klang in konkreten Projekten oder Werken dominant sein muss oder dass in jedem Fall ein Klangansatz verfolgt wird. Genauestes Registrieren der Besonderheiten eines jeden Werkes, seiner Konzeption, seiner spezifischen Komponenten und deren Beziehungen bilden deshalb die unabdingbare Grundlage jeden Vielheitsdenkens. Theoretische Betrachtungen sollten die Möglichkeit unterschiedlicher Perspektiven, mit verschiedenen disziplinären Ausrichtungen, deshalb also nicht nur zulassen, sondern suchen. (Aushalten von Paradoxen!)

Ein solches Vorgehen verlangt vom Theoretiker, den sicheren Hort seines angestammten Bereiches zu verlassen, die dort gängigen Reflexionsweisen in Frage zu stellen und sich auf das glatte und unübersichtliche Parkett der Multidisziplinarität zu begeben. Mit einer «Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffs» ist es hier kaum getan. Relationale Sicht auf Klangkunst bedeutet nicht nur Verbindung zwischen verschiedensten Aspekten und Komponenten herzustellen, sondern auch sich auf die Eigenheiten verschiedenster Komponenten aus differenten Bereichen einzulassen, d.h. spezifisches Wissen und Informationen aus unterschiedlichsten Bereichen – sei es Physik, Kinetik, Akustik, Chemie, Analog- und Digitaltechnologie, bildende Künste, Projektionsmedien etc. – in allgemeinere Reflexionen einzubeziehen. Sie hält den Theoretiker an, sich in die Gesetze und das Denken fremder Disziplinen hineinzufinden, um Klangkunst-relevante Beziehungen zu entdecken und zu verstehen. Das bedeutet für den einzelnen nicht, Experte in allen Fächern zu werden (das kann selbst wieder zu einer Verschließung des Ansatzes »von außen«, zu einem »Sich-im-Inneren-verlieren« führen), aber schon, sich genügend spezifisches Wissen anzueignen, um einen fruchtbaren Austausch mit Experten unterhalten zu können und spezifische Fachinformationen in die eigenen Ansätze aufnehmen zu können. Angesichts schier überwältigender Klangkunstvielfalt sind Kommunikation und Austausch für den Theoretiker hier unvermeidbar, denn *»Einer allein kann sich das alles gar nicht mehr ausdenken«* (Heiner Goebbels) oder zusammendenken.

Wir Theoretiker kommen also ebenfalls nicht umhin, unsere wie auch immer gearteten disziplinären Beschränkungen aufzukündigen und uns über Bereichsbarrieren hinwegzusetzen. Nur so können wir das plurale Territorium von Klangkunst adäquat sichten und ausschreiten. Vielheitsdenken nimmt nicht an, dass konkrete Elemente *»Informationen immer nur von einer höheren Einheit (erhalten) und subjektive Wirkungen*

*nur von bereits bestehenden Verbindungen ausgehen können*⁹. Generalisierungen durch dichotomische (Audio/ Visuell) oder trichotomische (Raum – Klang –Gegenstand) Verfahren greifen hier nicht und auch unverdrossene Abgrenzungsversuche wie neue Genrefizierungen helfen nicht weiter.

Das trifft ebenfalls auf die Wahrnehmungsdimension von Klangkunst zu. Der vielheitlichen Klangkunstpraxis entsprechend wäre hier die dichotomische Sicht von visuell/auditiv, optophonisch, Auge/Ohr, Hörer/Betrachter auf multisensorische Perspektiven zu erweitern - Bewegungssinn, Körpersinn, Atmosphäre, Geruch, Taktilen und Geschmack gleichermaßen in die Untersuchungen einzubeziehen und die latente Diskriminierung zwischen höheren (bewusstseinsbezogenen) und niederen Sinnen aufzugeben. In historisch- oder situativ-beschreibenden Diskursformen ist diese weite Sicht zweifellos existent, zeitigt allerdings kaum allgemein theoretische Konsequenzen.

Schon diese allgemeine methodologische Skizze verdeutlicht die Weite und Vernetztheit des diskursiven Klangkunstterritoriums. Ihre Umsetzung in komplexe Theorie bleibt künftiger umfänglicher Forschung vorbehalten.

Ein weiter vernetzter Klangkunstdiskurs verläuft jedoch auf sowieso unterschiedlichen Ebenen, setzt sich aus verschiedenartigen diskursiven Formen zusammen: aus künstlerischen Selbstaussagen, Beschreibungen, Erlebnisberichten, Kritiken, historischen Abrissen, wie auch aus Reflexionen, die über das konkrete Projekt, den individuellen Künstler und die individuelle Erfahrung hinausreichen und übergreifende Zusammenhänge, allgemeine Probleme und Verbindungen aufgreifen. Ein solcher Ansatz könnte dazu beitragen, die Kluft zwischen konkreten Erscheinungen und generellen Reflexionen zu überwinden und die überlieferte Entfremdung zwischen Kunsttheorie und Kunstpraxis zu mildern.

3.1.

Ich möchte an dieser Stelle die allgemeine Diskursebene verlassen und auf eines der vielen konkreteren Problemfelder von Klangkunst eingehen, das sich mir in den letzten Jahren aufgedrängt hat und direkt auf das Thema unseres Symposiums zielt. Es beinhaltet, wie ich meine, eine wesentliche Perspektive auf Klangkunst, die künstlerischen Wandel impliziert und von traditionellen Sichten wegführt.

Viele Klangkünstler verweisen mit Vehemenz auf den interaktiven Charakter und Erfahrungsbezug ihrer Arbeiten. Erfahrung hier nicht verstanden als qualitative Akkumulation, sondern als unmittelbar, ganzheitlich sinnlicher Zugang - als Erleben. Künstler sehen sich, einerseits, als Experimentierende und Erfahrende und, andererseits, als Ermöglicher von Erfahrung, die durch ihre Werke und Projekte, Außenstehenden die Möglichkeit des Nachvollzugs geben. Sie wollen Erlebnisse vermitteln, die Sensibilität erweitern oder verfeinern, Überraschendes und Neues hervorbringen und die Konditionierungen unseres massenmedialen Umfeldes unterlaufen.

Kunst als erfahrungsgebunden zu betrachten, geht weit in die Geschichte zurück, gewann aber in den letzten Jahrzehnten mit gravierendem künstlerischem Wandel neue Relevanz und Qualität. So nahm Allan Kaprow John Deweys Konzept der Kunst als Erfahrung wieder auf, als er in den 50er Jahren seine veränderte Beziehung zur Kunst als Happening und Aktion deutlich machte. Ihm schwebte eine Kunst vor *»in die wir eintauchen, die uns umgibt, an der wir, je nach Talent für »Engagement«, aktiv oder passiv teilhaben«*¹⁰; eine Kunst, in die *»der Künstler, der Zuschauer und die Aussenwelt ... austauschbar verwickelt sind«*¹¹; eine *»totale Kunst«* die *»die spezifischen Gehalte/ Substanzen von Sehvermögen, Klang, Bewegung, (von) Leuten, Gerüchen, (und) Berührungen nutzt«*¹². Er verfolgte eine Kunst, aus der man verändert (nicht notwendigerweise bestätigt – kg) hervorgeht. In diesem Sinne ist der Künstler nicht nur Ermöglicher von Erfahrung und der Besucher nicht nur Nachvollziehender. Hier geht es um einen Kommunikationsprozess in dem der Künstler jede Aufklärungs- und Unterweisungsfunktion, ja selbst die Rolle des Initiators verweigert, und Austausch anstrebt; Kommunikation als Austausch von Erfahrungen und Erlebnissen, nicht nur von Information oder Botschaften. Hier wird der Künstler selbst zum Suchenden, Irrenden, Erfahrenden und gibt sich als solcher zu erkennen. So betont Terry Fox (und nicht nur er): *«.. ich mag es nicht, wenn Künstler denken, dass sie mehr wissen als andere Leute. »*¹³. Das Publikum wird nicht als Rezipient angesehen – passiv und entgegennehmend, sondern als Teil einer Begegnung – als Encounterer¹⁴³, als Partner also. Das Unfertige, Angedachte, Fragmenthafte wird an den Encounterer weitergegeben – der kreative Prozess auf ihn übertragen. Dieser wird so zum wesentlichen Bestandteil des Kunstprozesses ohne den das Ganze nicht funktioniert. In diesen Begegnungsprozess geht die Spezifik eines Jeden, die Spezifik beider Seiten – die des Schaffenden und des Encounterers, ein. Hier wird Kunst nicht als etwas Vorgestelltes, Präsentiertes und

nachfolgend vom Hörer/ Betrachter Rezipiertes angesehen, sondern als etwas, das nur in und durch Begegnung existiert.

Diese veränderte Einstellung zeigt sich deutlich in der veränderten Haltung vorwiegend junger Künstler zu ihrem Gegenstand, zum Prozess der Kreativität und der Kommunikation untereinander und mit dem Encounterer. Sie ermöglicht grundsätzlich die Arbeit mit Versatzstücken, Samples, Vorgefertigtem und Gestohlenem. In Extremfällen - wie in Formen der WebArt zum Beispiel - sind Schaffende und Encounterer ein und dieselben. Fragmente, Ideen, Szenarien werden entwickelt, an andere Künstler weitergegeben, von diesen erlebt und weiterverarbeitet. Außenstehende, die nicht kreativ an diesem Prozess teilnehmen, können ihn auch nicht erfahren, bleiben vom Erleben ausgeschlossen.

In diesem neuen Kunstverständnis ist ein freudiger Umgang mit vielfältigen Interpretationen zu finden, die weder das Ansehen der Künstler schmälert, noch die Sachkenntnis von Kritikern oder Theoretikern ignoriert. Das Projekt ist umso spannender, je vielfältiger die gemachten Erlebnisse sind, je reicher sie sich in unterschiedlichen Interpretationen niederschlagen, je diverser sich der Diskurs/ Austausch spannt.

Klangkunst, wie auch Happening, Event- und Aktionskunst, erweitert den in allen Kunstwerken angelegten Begegnungsaspekt zur direkten Interaktion und Kommunikation. Diese entziehen sich werk-/produktions- und rezeptionsästhetischer Unterteilung - mit all ihren rationalistischen Inklinationen - zugunsten eines vielheitlichen Prozesses, der aktiv und offen ist, der Künstler und Encounterer im Prozess des Austauschs vereint. Ein Prozess, der sowohl sinnlich als auch rational ist, Verstehen und Missverstehen, Spiel und Erkundung, Irren und Suchen, Empfinden und Erfahren umfasst und der vor allem an die individuellen Aktivitäten, das Verhalten und die Sensibilitäten des Encounterers gebunden ist; Eines Encounterers, der dem kommunikativen Angebot von spezifischen Werken und Projekten auf eigene Weise und in eigener Zeit begegnet.

3.2.

Henry Bergson widmet sich in seinem Werk *Materie & Gedächtnis* (1896) einem besonderen Aspekt dieses vielseitigen Erfahrungsprozesses. Entgegen dem allgemeinen Verständnis klassischer Philosophie von a priori gegebener Zeit und Raum, führt er den Begriff der Dauer ein. Er spricht von einer »Vielzahl von Dauern«. Er betont nicht nur,

dass eine bestimmte sich vollziehende Dauer Rhythmusschwankungen unterliegt. So wird etwa die Zeit verschieden erlebt, je nach dem, ob man sich langweilt oder ein Geschehen mit Spannung verfolgt. Er behauptet auch, dass »jedes Wesen in der Welt durch eine ihm spezifische Dauer charakterisiert«¹⁵ ist. Unterschiede andeutend, spricht er von einem »größeren oder kleineren ‚Grad der Spannung‘ (*degré de tension*), von mehr oder weniger Intensität, ungleicher Elastizität, stärkerer oder schwächerer Kondensation oder Verdünnung«¹⁶.

Der Aspekt der Vielheit bezieht sich natürlich nicht nur auf die zeitliche Dimension des Erlebens, sondern auch auf alle anderen Dimensionen: auf räumliche (Klaustrophobie), befindliche (Helligkeit – Dunkelheit, flackerndes Licht), körperliche und assoziative Beziehungen (eigener Erfahrungsschatz), die der Encounterer während der Begegnung aktiviert und so den Reichtum eines spezifischen Aufeinandertreffens beeinflusst. Da jedes Erfahrungsverhältnis sowohl physiologische und physische Grundlagen hat, als auch wesentlich von psychischen und sozialen Komponenten in ihrer genuin individuellen Ausprägung beeinflusst wird, öffnet sich ein weites Feld ästhetischen Austauschs. [»going beyond the experience toward concrete conditions«, »bringing the condition back to the conditioned«¹⁷] Hier stellen sich Fragen nach den Bedingungen und dem Kontext von Erleben, mit direkten Bezügen auf andere Problemfelder, wie das der ästhetischen Situation zum Beispiel.

Die zunehmende Akzeptanz des Austauschcharakters künstlerischen Schaffens und die Aufhebung eines Verständnisses von Kunst als einseitig gerichtetem Effekt (Wirkung), zeigen sich seit geraumer Zeit als Zurücknahme von Künstlerautorität, in Überlegungen zum »Tod des Autors« und »Geburt des Lesers«¹⁸. Doch traten diesbezüglich in der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts noch andere relevante Aspekte hervor - wie z.B. die Öffnung der Kunst zum Laientum, die bereits erwähnte Öffnung zu Aktion und Event, zum Ephemeren, die Verlegung der Kunst in den öffentlichen Raum weg von etablierten Institutionen und nicht zuletzt die Entwicklung einer zugänglichen, weit verfügbaren und umgänglichen Technologie, die alle anderen Prozesse wie Schaffen, Verbreiten, Übertragen, Interagieren und Erleben wesentlich formt. Auch hat sie maßgeblichen Anteil an der eskalierenden Differenz von Erlebnissen aus erster und solcher aus zweiter Hand (medien-, technologievermittelt).

Beide Klangkunstaspekte – der allgemein methodologische des *Mapping* und der konkretere des Erlebens, scheinen mir im gegenwärtigen Klangkunstdiskurs von erheblicher Brisanz zu sein. Obwohl sie hier nur kurz angedacht und auf einige Konsequenzen hin befragt wurden, lassen diese lokalen Erschütterungen doch weitläufige territoriale Diskursbewegungen erahnen.

¹ Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock* (1958). In: Jeff Kelley (Hg.): Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life, expanded edition, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003, S. 1-9.

² Robin Minard (1995): *Sound Installation Art. Bulding New Realities*. In: Bernd Schulz (Hg.): Robin Minard – Silent Music. Heidelberg: Kehrer Verlag, 1999, S. 72-81.

³ Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin: Merve Verlag, 1977, S. 33.

⁴ Ebd., S. 11.

⁵ Ebd., S. 22.

⁶ Ebd., S. 11.

⁷ Paul Virilio: *Sehen ohne zu sehen*. Vortrag im Kunstmuseum Bern (19. März 1989), Bern: Benteli Verlag, 1991, S. 19.

⁸ G. Deleuze/ F. Guattari: *Rhizom*, a.a.O., S. 35.

⁹ Ebd., S. 27.

¹⁰ A. Kaprow: *Notes on the Creation of a Total Art* (1958). In: Jeff Kelley (Hg.): Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life, a.a.O., S. 11.

¹¹ Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock*, a.a.O., S. 5.

¹² Ebd., S. 7.

¹³ Bernd Schulz (Hg.): *terry fox works with sound*, Heidelberg: Kehrer Verlag, 1999, S. 18.

¹⁴ Begriff übernommen von Arthur C. Danto: Hegel, *Biedermeier and the Intractable Avant-Garde*. In: Linda Weintraub: *Art on the Edge and Over. Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s*, Litchfield US: Art Insights, Inc., Publishers, 1996, S. 16.

¹⁵ Erik Oger: *Einleitung zu: Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1991, S. XIX.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Gilles Deleuze: *Bergsonism*, New York: Zone Books, 1991, S. 30.

¹⁸ siehe Roland Barthes: *The Death of the Author*. In: Barthes: *Image Music Text*, London: Fontana Press, S. 148.