

Klangskulpturen — Ein Bericht aus Amerika

Kevin Concannon

"Ich bin der festen Überzeugung, daß die menschliche Rasse magische Klänge, visuelle Schönheit und Erlebnisrituale gekannt und aufgegeben hat, die sinnvoller waren als die heute üblichen. Ich muß es daher ablehnen, die Dimensionen meiner tiefen Überzeugung durch das heute so spezialisierte Wort "Musik" eingrenzen zu lassen. Ich bin zutiefst davon überzeugt, daß diese Spezialität weniger spezialisiert werden muß, um Bestand zu haben."

Harry Partch ¹

Als Partch 1967 diese Worte auf Tonband sprach, nannte er die drei am häufigsten eingeschlagenen Richtungen im Bereich der Klangskulptur. Die magischen Klänge, die er erwähnt, waren für ihn wahrscheinlich in seinen Kürbisbäumen verwirklicht, in Schlaginstrumenten, die er aus natürlichem Material schuf, so wie es jene Vorfahren vor Zeiten wohl gemacht hatten.

Wichtig war auch, daß diese Instrumente für das Auge schön seien. Und vielleicht ist es diese zusätzliche Bedingung, die das ungewöhnliche Musikinstrument von der Klangskulptur unterschied. Auch heute meinen viele der auf diesem Gebiet tätigen Künstler, daß diese Unterscheidung wesentliches Bestimmungsmerkmal dieser Kunstform ist.

Das Erlebnisritual schließlich, das uns heute in Environments und Performances begegnet, hebt das Element des öffentlichen Engagements hervor, das für einen Großteil zeitgenössischen Schaffens auf diesem Gebiet typisch ist. Die Befreiung des Klanges aus dem engen Territorium der professionellen Musiker hat Künstler und Publikum in gleicher Weise die Freude an der Entdeckung des verlorenen Zaubers der Klanglandschaft erleben lassen.

In der noch kurzen Geschichte dieses Mediums kommt es immer wieder zu zufälligen Entdeckungen. Harry Bertoia, ein früher Vertreter der Kunst der Klangskulptur, stieß ganz zufällig auf die akustischen Möglichkeiten einer Metallsulptur, als er schon auf einige Jahre erfolgreicher Arbeit blicken konnte.

Als er für die Firma Knoll Associates arbeitete, entwarf er den klassischen Bertoia-Stuhl. Im Rahmen seiner häufigen gestalterischen Aufträge wurden seine großformatigen Skulpturen bei verschiedensten öffentlichen Bauwerken aufgestellt, so auch in der Saarinen-Kapelle am Massachusetts Institute of Technology. Seine Metallgitterskulptur ist dort Hintergrund für die tanzenden Lichtreflektionen, die den Hauptaltar umspielen. Elf Jahre später, im Jahr 1966, schuf er seine erste Klangskulptur als Auftragswerk für das River Oaks Shopping Center in Calumet City, Illinois.

Er hatte sich intensiv mit dem Klangcharakter der verschiedenen Metalle beschäftigt, und dieses Werk stellte die Krönung dieser seiner Untersuchungen dar. Er entschied sich für Stäbe aus Tobin-Bronze für dieses Werk, da sie wie Glocken klingen. Die Skulptur wurde durch den Wind, der durch die unterschredlichen Längen der Bronzestäbe blies, zum Klingen gebracht. Das herunterplätschernde Wasser beeinflusste den Klangeffekt des Werkes nur insofern, als es einen Kontrapunkt zu dem tiefen Ton des schwingenden Metalls ergab. Beim Entwerfen dieser Brunnenskulpturen ergaben sich zwei voneinander abhängige formale Probleme. Erstens ging es um das Größenverhältnis der Skulptur zur umgebenden Architektur. Damals (wie auch noch heute) waren das gute Verhältnis, das Bertoia zu Architekten fand, und seine zahlreichen Erfolge bei gestalterischen Aufträgen noch eher ungewöhnlich, sie lassen sich wohl mit seiner großen Erfahrung als Designer erklären. Obwohl Bertoia damals schon ein

bemerkenswertes Gespür für architektonische Arbeiten unter Beweis gestellt hatte, brachte die Brunnenskulptur nicht nur räumliche, sondern auch akustische Probleme.

Die Maße dieses Werkes wirkten sich nicht nur auf die Relation von Brunnen zu Umgebung, sondern auch auf den durch ihn erzeugten Klang aus. Laut June Kompass Nelson wählte Bertoia schwere Stäbe und beabsichtigte sie wenn nötig zu dämpfen (d.h., den von ihnen bei Wind erzeugten Klang), da ihm bekannt war, daß der Wind in Chicago legendäre Stärken erreicht.² In Wirklichkeit konnte man dann den Klang der Skulptur kaum ausmachen. Bertoia behauptete später, daß er die akustischen Eigenschaften der Skulptur durch eine Verlängerung der Stäbe noch hätte verbessern können. Nelson meint, daß eine derartige Veränderung auch der Relation des Objektes zur Umgebung zugute gekommen wäre. Mag dieses Werk auch Unzulänglichkeiten aufweisen, stellt es doch einen Meilenstein der Klangskulptur in Amerika dar, da es ein frühes Beispiel des heute zunehmend beliebten Trends von Klangskulptur als Kunst im öffentlichen Raum ist.

Während der sechziger Jahre hatte Bertoia mit kleineren musikalischen Skulpturen experimentiert, die ertönten, wenn man mit der Hand darüber strich. Neben seiner Werkstatt in Bally, Pennsylvania, füllte er eine ganze Scheune mit diesen musikalischen Skulpturen an und verwandte die Scheune als Resonator für die singenden Skulpturen. Er und sein Bruder verbrachten unzählige Stunden in der Scheune, um mit den Effekten der unterschiedlichen Materialien und Gestaltungen zu experimentieren.



Abb. 1: David Moss mit Klangskulpturen von Bertoia

Dem Musiker David Moss fielen in einer Ausstellung einer New Yorker Galerie zu Anfang der siebziger Jahre einige dieser Skulpturen auf. Er besuchte den Künstler in seiner Werkstatt in Pennsylvania, um mehr über diese Werke zu erfahren und um mit Bertoia darüber zu sprechen. Moss berichtet, daß laut Bertoia bis dahin seine Arbeit nur wenig Interesse bei Musikern gefunden hatte. Bertoia selbst hielt sich freilich nicht für einen Musiker.³ Auf Grund dieser Begegnung kam nun aber ein Musiker in den Besitz einiger eher ungewöhnlicher Musikinstrumente — Klangskulpturen nämlich. (Abbildung 1) Moss hat seine Bertoias seiner Sammlung konventioneller und behelfsmäßiger Musikinstrumente einverleibt. Moss macht nämlich mit allem Musik, seien es nun Trommeln oder zerknüllte Plastikplatten, er repräsentiert die Duchampsche Sensibilität des gefundenen Klanges, die bei Komponisten der Neuen Musik so populär ist. Das Element des Entdeckers, das der Neigung der Neuen Musik zum gefundenen Klang eignet, zeigt sich auch in der Entwicklung der modernen Klangskulptur und stellt eine Gemeinsamkeit dieser sich oft überschneidenden Medien dar.

Auch Reinhold Marxhausen war am Anfang seiner Laufbahn Metallbildhauer. Wie Bertoia stieß auch er ganz zufällig auf die klanglichen Möglichkeiten seiner Arbeit. Bei der Arbeit an einer Darstellung von Sonne, Mond und Sternen aus Metalldraht, die an einen Türkнопf geschweißt wurden, überkam ihn die Neugier. Er erzählt: "Wenn mein Mitarbeiter nicht

herschaute, hielt ich das Objekt an mein Ohr und schlug auf die Drähte. Wow!"⁴ In der Folge begann Marxhausen, Draht aus verschiedenen Metallen, unterschiedlicher Länge und Stärke — und damit unterschiedlicher Stimmungen — auf Türkнопfe und andere Objekte zu schweißen.

Marxhausen war schon in seiner Kindheit von Klang fasziniert, er machte sich damals selbst ein Orchester aus alten Whiskyflaschen, die er unterschiedlich hoch mit Wasser füllte. Ohne je etwas über "Duchampsche Sensibilität" gehört zu haben, sind Kinder immer auf derlei Klänge gestoßen, sei es, wenn sie in Flaschen blasen oder einen Stock über die Eisenstäbe eines Zaunes klappern lassen. In späteren Jahren spielte Marxhausen beim Symphonieorchester von Nebraska mit: sein Instrument war eine Säge.

Durch seine Kindheitserinnerungen angespornt, begann er diesen seltsam klingenden Türkнопf in verschiedensten Gestaltungen zu entwickeln. So schweißte er zwei an ein Stahlband und hatte so eine interessante Variante zu Stereokopfhörern. Man konnte sie sich aufsetzen, und indem man sachte über die hervorstehenden Drähte fuhr, konnte man die Skulptur zum Klingen bringen.

Häufiger als jeder andere wird John Cage von zeitgenössischen Klangkünstlern und Komponisten als bestimmender Einfluß genannt. Der Klangbildhauer/Komponist David Tudor war Student bei Cage an der New School in New York. "Fast ein Jahr lang unterrichtete John Cage dort. Die Studenten waren typischer- und interessanterweise nicht lauter Musiker. Einige davon waren Künstler, die von ihm lernen wollten, wie er komponierte und wie er mit verschiedenen Situationen fertig wurde. Genau genommen lehrte er nicht Musik. Er lehrte, wie man für ein bestimmtes Ereignis komponiert, und aus dieser Studentengruppe bildete sich ein Team von Leuten, die bereit waren, das Happening zu propagieren, und es fand relativ rasche Verbreitung."⁵

1968 gab die Merce Cunningham Dance Company RAINFOREST in Auftrag, ein Audioenvironment, das seither von Tudor und anderen Mitgliedern der Gruppe Composers Inside Electronics als Performance und Installation gezeigt wurde. Für das Stück wird eine Sammlung gefundener Objekte verdrahtet und mittels Transduktoren zu Lautsprechern gemacht. Die Klangquelle, aus der diese Skulpturen/Lautsprecher gespeist werden, ist von Performance zu Performance verschieden, und der erzeugte Klang ist eher Produkt der jeweiligen Resonanzen der Skulpturen als des tatsächlich "reproduzierten" Klanges.

Ein weiterer Künstler, der durch Cage Anregung und Förderung erfuhr und sich auch als Komponist elektronischer Musik einen Namen gemacht hat, ist Alvin Lucier. 1965 setzte Lucier Gehirnwellen zur Klangerzeugung in seiner MUSIC FOR SOLO PERFORMER ein. Für MUSIC ON A LONG THIN WIRE (1977) verwendete er Audiooszillatoren und ein straff gespanntes Drahtseil von 80 Fuß Länge, das er an einen Verstärker und Lautsprecher anschloß, um aus geringfügigen atmosphärischen Veränderungen im Raum, die den Draht in Schwingung versetzen würden, Klang zu erzeugen. Diese Beschäftigung mit den akustischen Eigenheiten bestimmter Räume liegt auch anderen Projekten von Lucier zugrunde. Mit I AM SITTING IN A ROOM untersucht er die Resonanz des Raumes, in dem es aufgeführt wird. Lucier trägt einen Text vor, in dem er erklärt, was er gerade tut, und nimmt sich auf Tonband auf. Diese Tonbandaufnahme spielt er in dem Raum ab und nimmt die Abspielung immer wieder auf, bis das Endprodukt unverständlich ist. Inzwischen verwendet er auch Radioteleskope und Sonnenkollektoren, um das akustische Environment zu gestalten.

Der Unterschied zwischen einem Musikinstrument und einer Klangskulptur läßt sich kaum bindend definieren. Sehr häufig ist es eine Sache des Kontextes. Bill Fontana nimmt die Klänge eines bestimmten Environments auf und versetzt sie dann in unwahrscheinliche Gegebenheiten. Seine persönliche Entwicklung vom Komponisten zum Schöpfer von Klangskulpturen begann mit der Aufnahme von Umweltgeräuschen in der Natur. Fontana fand: "Was an den Umweltgeräuschen so besonders interessant war, war die Art und Weise, wie sie zu den jeweiligen Umgebungen und akustischen Kontexten, in denen ich sie fand, gehörten und diesen innewohnten."⁶ Das veranlaßte Fontana, diese Klänge von einem Environment in ein anderes zu versetzen und zwar anfänglich mittels Tonbandgeräten und seit neuestem mit direkter Telefon- und Satellitenübertragung.



Abb. 2: Bill Fontana auf der Golden Gate Bridge
Foto: Nancy Karp

SATELLITE SOUNDBRIDGE SAN FRANCISCO—COLOGNE ist ein Projekt des Jahres 1987, bei dem diese zwei Städte in einer einstündigen direkten Radiosendung verbunden waren. In San Francisco übertrug Fontana die Klänge der Golden Gate Bridge und die Klänge der Tierwelt auf den Farallon Inseln, die sechsundzwanzig Meilen vor der Küste liegen, auf den Platz Memorial Court zwischen dem San Francisco Museum of Modern Art und dem Opernhaus (Abbildung 2). Auf der Insel nahmen Mikrophone die Geräusche der Wellen, der Vögel, der Seelöwen auf und auf der Ostküste der Insel nahm ein Unterwassermikrophon auch die Geräusche von Walen und Delphinen auf. Von der Brücke war zu hören, wie die Autos über die Dehnungsfugen fahren, die Nebelhörner tuten und sich die Wellen brechen. In Köln verbanden Mikrophone den Zoo, den Rhein, die Fußgängerzone und die romanischen Glockentürme mit dem Platz um das Museum Ludwig. Spaziergänger und Passanten, die geographisch weit entfernt waren von den Quellen dieser Klänge, waren unterschiedlich amüsiert, verblüfft, begeistert und irritiert. Hoch oben an den Museumsbauten waren Lautsprecher angebracht und versetzten die Zuhörer gleichzeitig an mehrere verschiedene Orte und erschütterten sie ein wenig in ihrer tatsächlichen örtlichen Bodenständigkeit. Fontana hat diese Methode der akustischen Dislokation mehrmals angewandt und unterschiedliche Orte so unterschiedlich verändert wie auch die Orte selbst variierten. Während Fontana mit Vergnügen seine Zuhörerschaft ein wenig aus dem Gleichgewicht bringt, damit sie ihre natürliche Klangumgebung bewußter wahrnimmt und schätzt, bauen andere Künstler Instrumente, mit deren Hilfe man die unmittelbare Umgebung besser erfassen können soll.

Liz Phillips verwendet Anemometer, die die Windgeschwindigkeit messen, und Windfahnen, um automatische Kompositionen auf einem Synthesizer auszulösen. Jedes Mal, wenn Phillips ein Werk neu installiert, wird in vielstündiger Arbeit das Werk auf seine neue Umgebung eingestimmt. Wie Bertoia bei seinem River Oaks Brunnen merkte, ist die Einschätzung der

Windstärke und Richtung höchstens so zuverlässig wie der neueste Wetterbericht. Während aber bei Bertoia für Stimmung praktisch ausschließlich von der physikalischen Gestaltung der Metallstäbe abhing, kann Phillips mit dem Synthesizer selbst stimmen. Ein und dieselbe Installation, die den einen Tag kaum ein Flüstern vernehmen läßt, läßt am nächsten Tag einen lauten Gesang erschallen.

Phillips schafft auch Werke für den Innenraum, die durch die Bewegung des Publikums oder der Teilnehmer im Raum, in dem die Werke installiert sind, aktiviert werden. Durch ihre Bewegung im Raum unterbrechen die Besucher elektronische Signale, die quer durch den Raum verlaufen und lösen dadurch den Synthesizer aus. Wenn Phillips ihre Stücke stimmt, experimentiert sie mit den vielen Stimmen des Synthesizers, dreht einmal hier an einem Knopf, dann dort, oder steckt neue Anschlüsse. "Ich arbeite ähnlich wie ein Maler — mit einer großen Palette. Man mischt ein wenig von dem und jenem, bis man schließlich die richtige Mischung für den Hintergrund und den Vordergrund hat. Ich bemühe mich vor allem um eine dynamische Variation ähnlich wie bei einer Landschaft — wie der Wind, der die Sanddünen formt."⁷

Eine Installation für das North Shore Community College, 1986, namens WINDSPUN war so gestimmt, daß bei Ostwind Musik in fernöstlichen Tonarten erklang, während bei Änderung der Windrichtung auch die Stimmung auf westliche Tonarten umsprang. Hingegen erhielt eine ähnliche Installation im Whitney Museum durch den Stimmungsvorgang einen ganz anderen Charakter.

Während Fontana mit einer eher nüchternen, wenn auch surrealen Einstellung an die Umwelt herangeht, bringt Phillips durch ihren Umgang mit den elektronischen Bestandteilen ihrer Installationen etwas zusätzliche Farbe in die Landschaft. Beide Methoden machen sich den Fortschritt der Technik von Tonreproduktion und Synthese zunutze, andere Künstler hingegen setzen dort an, wo Bertoia mit seiner akustisch gestimmten Skulptur nicht ganz erfolgreich war. Von diesen ist Douglas Hollis einer der bekanntesten.⁸

Eine seiner bisher erfolgreichsten Arbeiten ist A SOUND GARDEN (1983), den er für die Parkanlage der National Oceanic and Atmospheric Administration in Seattle geschaffen hat. Auf einer gepflasterten Terrasse mit Blick auf den Lake Washington stehen zwischen den Bänken Stahltürme mit Orgelpfeifen, die im Wind erklingen. Die Besucher können die Aussicht genießen und dem sich stetig ändernden Lied des Windes lauschen, der durch die gestimmten Orgelpfeifen bläst.

Hollis selbst sieht sich jedoch nicht als Künstler, der Klangskulpturen schafft, sondern als einen Künstler der Öffentlichkeit und vielleicht als Poeten. Seine Arbeit entwickelte sich von Windharfen und Windorgeln zu Projekten, die die Öffentlichkeit direkter einbeziehen. A VENUE (1980), eine Installation für eine Ausstellung in der Albright Knox Art Gallery in Buffalo, bestand aus einem schwimmenden Weg aus Rohren und Drähten, die nach ihren akustischen Eigenschaften ausgewählt worden waren. Der Wind und das Wasser schlugen gegen die Leitungen und Drahtseile und erzeugten dabei den Klang: die Leute, die über den Weg gingen, veränderten den Klang oder die Stimmung, entsprechend der Wellenbewegung der klingenden Rohre im Wasser.



Abb. 3: LISTENING VESSELS (1987) von Douglas Hollis. University Art Museum, Berkeley

LISTENING VESSELS (1987) erzeugen keinen eigenen Klang (Abbildung 3). Die Vessels sind parabolische Stühle aus Holz, Gips und Metall, die einander im Abstand von etwa fünfzig Fuß (ca. 36 m) gegenüberstehen. Sie sind so gestaltet, daß in Ohrenhöhe der Schall im Zentrum von parabolischen Becken gesammelt wird. Wenn man auf einem dieser Stühle sitzt, hört man die Umweltgeräusche und auch eine gegenüber sitzende Person sehr verstärkt.

Akustische Gestaltung und Design gibt es seit den Zeiten des griechischen Amphitheaters und noch früher. Räume, die Klang konzentrieren, wie ein Echo wiedergeben oder dämpfen, hatten den Zauber, nach dem sich Partch sehnt, Bruce Nauman baute seine ACOUSTIC WALL (1969) aus akustischem Isoliermaterial und schuf damit eine Zone "toter Luft", wenn man daran entlang geht. Die normalen Umweltgeräusche kann man mit dem Ohr hören, das der Wand abgewandt ist. Durch diese ungewohnte einkanalige Aufnahme wird der "Passant" aus seinem Gleichgewicht gebracht.

Den Zuseher/Zuhörer ein wenig aus dem Gleichgewicht bringen, ist eine Methode, die von Klangbildhauern gerne eingesetzt wird, vor allem mit dem Ziel, die Perzeption des Alltäglichen zu verschärfen. Max Neuhaus hat viele Installationen dieser Art geschaffen. Bei seiner SOUND INSTALLATION (1973) verstärkte er die Geräusche einer U-Bahn-Entlüftungsanlage und aktivierte damit die Gegend um das Entlüftungsgitter im Gehsteig und schuf so eine Unterbrechung der natürlich gewohnten Klangumwelt für die vorbeihastenden Fußgänger.



Abb. 4: WAVE ORGAN von Peter Richards und George Gonzales. Exploratorium, San Francisco

Ähnlich wie Hollis mit seinem meditativen Windorgelgarten, schufen auch Peter Richards und George Gonzales für ihre WAVE ORGAN einen eigenen Park am Ende einer Mole (Abbildung 4). Die Orgel besteht aus einer Reihe von Kunststoffschläuchen, die unter Wasser verlaufen und dann in mehreren Öffnungen in und um einen Platz münden, der aussieht wie ein großer Barbecuegrill/Altar. Der Sitzplatz ist aus alten Randsteinen und ausgedienten Grabsteinen gebaut. Aus Öffnungen in der Rückwand dieser Nische und aus periskopähnlich hervorragenden Kunststoffrohren rundherum ertönt das geflüsterte Lied der plätschernden Wellen. Durch den Anprall an die Schläuche unter Wasser, preßt das Wasser Luftsäulen durch die Öffnungen, die sich oberhalb befinden, und es entstehen Pfiffe, gezupfte Töne, Seufzer

und manchmal dröhnende Donnerschläge im Konzert mit den dortigen Umweltgeräuschen — den Wellen, den Nebelhörnern und Möwen.



Abb. 5: RIVER WORKS (1977) Detail: Keramischer Lautsprecher, Aspen Center for the Visual Arts.

Bruce Odland, ein Komponist und Sound Designer mit Wohnsitz in Denver, macht auch umweltbezogene Klangskulpturen. Bei seinen RIVERWORKS (1980) verwendete er Unterwassermikrophone, um den natürlichen Rhythmus des Roaring Forks River in Aspen zu erfassen und hörbar zu machen, indem er diese Klänge durch selbstgebaute keramische Lautsprecher verstärkte (Abbildung 5). Beim New Music America Festival 1985 wurde eine Variante dieses Stückes unter dem Titel RIPPLEWORKS präsentiert. Dabei konnten die Zuhörer ihre eigene "Mischung" des Stückes machen, indem sie sich entlang der angebrachten Lautsprecher bewegten. In der Galerie drinnen konnte man über eine einfache Stereoanlage eine Stereomischung hören.

Bei vielen dieser Werke wird an den verschiedenen Installationsorten jeweils die gleiche Hardware verwendet und jedesmal entsteht ein anderer Eindruck. Ja, man kann sagen, daß viele Werke der Klangkunst, die die besonderen klanglichen Eigenschaften bestimmter Orte zum Ausdruck bringen, im Koffer reisen. Meist sind sie eben bloß Hardware, bis sie installiert und auf ihre Umgebung eingestellt und abgestimmt sind.



Abb. 6: SOUND STAIR (1977) von Christopher Janney, installiert am Massachusetts Institute of Technology, 1979

So ist Christopher Janneys SOUNDSTAIR (1977) als Portablegerät um die Welt gereist, das in weniger als einer Stunde auf jeder größeren Treppe installiert werden kann (Abbildung 6). Janney bringt am Rand der einzelnen Stufen einer Treppe elektronische Sensoren an, schließt sie an einen Computer und einen Synthesizer an, und wenn nun jemand die Stiege hinauf oder hinunter geht, wird bei jedem Schritt ein Ton ausgelöst. Die Tonarten, die Instrumentierung und Tonfolgen können der jeweiligen Situation angepaßt werden.



Abb. 7: WIND BOW (1981) von Bill und Mary Buchen. Art Park, Leviston, New York

Bill und Mary Buchen bauen seit Jahren Windharfen, Windantennen und andere ortbezogene Klangskulpturen (Abbildung 7). SONIC MINIATURE GOLF (1984) ist ein ungewöhnliches Minigolfspiel, bei dem jedes der neun Löcher ein Hörerlebnis bietet, wenn der Ball an eine Glocke schlägt oder über ein Xylophon rollt. SONIC MAZE ist ein ähnlich verändertes Flipperspiel. Vor kurzem legten sie ein Projekt für einen Klangpark vor, in dem Trommelsitze durch ein Parabolbecken oberhalb des Sitzplatzes verstärkt werden. Das Projekt enthält weitere Vorschläge, wie einen Tunnelleingang, in dem die Umweltgeräusche verändert werden. Viele ihrer Instrumentskulpturen wurden vorübergehend in Klangparks im Freien — oft in Verbindung mit einer Performance — aufgebaut. Die Errichtung eines ständigen Parkes würde die Gewichtung von Instrumenten für Performances auf Instrumente zur Beschäftigung und Entdeckung verschieben.



Abb. 8: GUITAR TREES (1986) von Ed Tomney
Foto: Paul Waldman

Viele Künstler, die Klangskulpturen schaffen, machen dann auch Performances mit ihren Kreationen. Manchmal ergibt sich das so, weil eher Auftritte angeboten werden, als Mittel, um ein Werk zu installieren oder anzukaufen. Andere Künstler bauen ihre Instrumente in der Absicht, damit aufzutreten. Die GUITAR TREES von Ed Tomney (1986) können als Klangskulpturen vom Betrachter zum Klingen gebracht werden oder als automatisierte Spieler in Tomney's Industrial Orchestra mitwirken (Abbildung 8). Für diese Skulpturen wurden Gitarren aus dem Pfandhaus auf Metallständern befestigt. Kleine Motoren schlagen die Gitarren und elektronische Filter und Transponierer regulieren dann die offenen Stimmungen. Als Installation werden die Skulpturen durch Knopfdruck betätigt. In ihrer Inkarnation als Mitglieder des Industrial Orchestra können die GUITAR TREES vorprogrammiert werden und autonom spielen, oder während des Konzertes mechanisch und elektronisch manipuliert werden. Tomney kann eine Saite mittels des Griffbrettes bespielen oder über ein Kontrollpult die Komposition verändern. Im Konzert werden die Skulpturen von Keyboards live begleitet, dazu noch von konventionell gespielten Gitarren und von

eingespielten Fabrikgeräuschen. Tomney ließ sich ja von Kindheitserinnerungen an Fabrikslärm im Industriegebiet im Nordosten der Vereinigten Staaten zu dem automatisierten Schlagen der Gitarren inspirieren.

John Driscoll bedient sich für sein Werk SECOND MESA (1983) ebenfalls der Technik der Automation. Bei dieser Installation/Performance reagieren Lautsprecherroboter auf die architektonische Gestaltung des Raumes, in dem sie installiert sind. Die Lautsprecher kreisen und reflektieren den von ihnen erzeugten elektronischen Klang von den Wänden und anderen Hindernissen und definieren so den Raum akustisch. In Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Jeffrey Schiff und dem Choreographen Douglas Dunn wurden sie als Bühnen- und Klanguausstattung für eine Tanzperformance am Bostoner Institut of Contemporary Art im Rahmen der Ausstellung "Art and Dance" im Jahr 1983 eingesetzt. Relativ häufig werden Klangskulpturen als Klanginszenierung für Tanzperformances verwendet.

Der Klangkünstler Richard Lerman bezeichnet das Mikrophon als ein "Audiomikroskop". Es ist sein erklärtes Ziel, "kleine Klänge in große" zu verstärken. Bei seiner Beschäftigung mit der Klanglandschaft hat Lerman auch Neuland entdeckt, indem er mittels Transduktoren minime Geräusche verstärkt — vom Schnippen eines eben abgeschnittenen Trinkhalmes zu den Geräuschen einer Lötlampe auf einem Blechstück. Wenn die Flamme auf diese angeschlossenen Bleche trifft, nimmt die Ausdehnung und Kontraktion der Moleküle gigantische Proportionen an. Bei seinen Arbeiten mit winderzeugten Klängen beschäftigt sich er damit, wie unterschiedlich Wind klingt, wenn er auf Fliegengitter aus verschiedenen Materialien wie Messing, Nylon und Bronze trifft, die an ein Soundsystem angeschlossen sind und verstärkt werden. Wie auch bei den Stäben von Bertoiias Brunnen und den Rohren und Drähten einer Windharfe von Hollis, verleiht auch bei Lerman die Stoffbeschaffenheit seiner sogenannten Mikrophone den durch sie erzeugten Klängen einen ganz spezifischen Charakter. Im Gegensatz zu den meisten der vorher erwähnten Werke konzentriert sich Lerman über die natürliche Umgebung hinausgehend auf das minutiöse Detail.

Während der Schwerpunkt dieses kurzen historischen Überblicks bisher auf umweltbezogenen und Arbeiten im öffentlichen Raum lag, was sicherlich einem gewissen Trend auf diesem Gebiet entspricht, ist Klang auch in einer Reihe anderer Objekte und Performance Kontexte hervorgetreten, die in einem derartigen Bericht nicht unerwähnt bleiben dürfen. Die ungewöhnlichen Musikinstrumente von Laurie Anderson haben auf die Kunst der Performance und Klangskulptur aufmerksam gemacht. Jon Borofskys Singende Bilder und Skulpturen haben Leben in Museen und Galerien gebracht. Auch Vito Accord, Connie Beckley, Hannah Wilke und erst vor kurzem der Fotograf Nic Nicosia haben Klangskulpturen produziert, indem sie ein Objekt durch aufgenommenen Klang auf irgendeine Weise veränderten.

Eindeutig geht aber doch der Weg der Klangskulptur in Amerika zur öffentlichen Kunst. In diesem Jahr findet das New Music America Festival in Philadelphia, das schon als bewährtes Forum für Klangskulptur gilt, gemeinsam mit Public Art in America '87, der allerersten größeren Konferenz über öffentliche Kunst statt. Wenn dabei Klangskulptur im Rahmen der Konferenz über öffentliche Kunst vorgestellt wird, sollten sich doch viele neue Möglichkeiten für die Klangskulpturschaffenden im ganzen Land ergeben. Daß die Kunst der Klangskulptur ein breites Publikum anspricht, hängt nicht so sehr mit seiner sichtbaren Schönheit zusammen, sondern damit, daß wir durch die Hände und Ohren der Künstler verlorengegangene Klänge wieder entdecken — und daß sich die Menschen nach einer Kunst sehnen, die sie direkt wahrnehmen und erleben können.

ANMERKUNGEN

1 Partch, Harry, "Monophonic Just Intonation", eine Dissertation auf Tonband, 1967, zitiert in: SOUND SCULPTURE. John Grayson, Herausgeber, A.R.C. Publications, Vancouver, 1975.

2 Nelson, June Kompass, HARRY BERTOIA, SCULPTOR, Wayne State University Press, Detroit, 1970, Seite 37.

3 Moss erinnerte sich an seine Begegnung mit Bertoia während eines Telefongesprächs mit dem Autor im Mai 1987.

4 Grayson, op. cit., Seite 76.

5 David Tudor in einem Gespräch mit dem Autor in Mobius, Boston, 1985.

6 Fontana, Bill, SATELLITE SOUNDBRIDGE (Katalogbeitrag), Museum Ludwig, Köln/San Francisco Museum of Modern Art, Mai—Juni 1987, Seite 23.

7 Liz Phillips in einem Gespräch mit dem Autor im April 1986 am North Shore Community College, Lynn, Massachusetts.

8 Richard Lerman in einem Gespräch mit dem Autor im Februar 1986 in Mobius, Boston.