

„Klangkunst ist mein Leben“

Christina Kubisch im Gespräch

mit Stefan Fricke

Klangkunst, was ist das?

Die Frage ist zu schwierig, um sie einfach beantworten zu können. Klangkunst beinhaltet ja nicht nur das Akustische, sondern auch das Visuelle. Es gibt ganz verschiedene Definitionen von Klangkunst, die in den siebziger Jahren anders waren als heute. Für mich ist Klangkunst die Integration von Dingen, die üblicherweise getrennt sind oder historisch getrennt waren.

Was ist denn keine Klangkunst?

Keine Klangkunst sind sogenannte Installationskonzerte. Keine Klangkunst sind Videos mit zwei Lautsprechern. Also all diese Aufführungen, bei denen versucht wird, die traditionelle, zeitliche Ebene zu überschreiten, und die dann Klangkunst genannt werden, weil es etwas länger dauert als ein Konzert oder weil die Leute sich vielleicht bewegen können, statt auf Stühlen zu sitzen. Das ist für mich keine Klangkunst.

Radiokunst wäre demnach keine Klangkunst?

Doch, in einem gewissen Sinne gehört das doch dazu.

Bist du eine Klangkünstlerin? Oder hast du eine andere Definition für dein Tun?

Ich habe verschiedene Definitionen. Am liebsten bezeichne ich mich als kreativen Menschen oder generell als Künstlerin. Mein großes Interesse ist natürlich die Musik, der Klang. Wenn man mir ein Label verpassen will, dann passt Klangkünstlerin schon, obwohl ich es auch sehr eingeschränkt finde.

Würdest du von dir sagen, du seist eine Musikerin?

Manchmal bezeichne ich mich auch so, aber seltener.

Aber von Haus aus bist du Musikerin. Du bist als Flötistin bei den Darmstädter Ferienkursen aufgetreten. Du hast die Flöten-Spieltechniken um einige Extras erweitert. Die Musik ist gleichsam dein Humus.

Mein Humus ist ganz sicher die Musik, auch die traditionelle Musik. Ich habe ja ein komplettes Studium mit Querflöte, Komposition, Gehörbildung und so weiter absolviert. Und auf diesem Humus baue ich natürlich auf und zehre davon. Nur trifft die Definition, die man im Allgemeinen von einer Musikerin hat, auf mich nicht wirklich zu. Vor allem traf sie damals gar nicht auf mich zu, als ich anfang, die Flöte mit Fingerhüten oder Boxhandschuhen zu traktieren. Wenn man sagt, Klang kann auch Musik sein oder Musik ist auch Klang, dann trifft das natürlich auf mich zu.

Wann hast du gemerkt, dass dir der rein klangliche Ausdruck nicht genügt, dass es auch visuelle Aspekte in deiner Arbeit geben muss?

Ich habe schon als Kind viel gemalt und Musik gemacht. Ich war auf einem musischen Gymnasium, was

damals eher selten war. Wir hatten Musik und Kunst als Hauptfächer, ein sehr gutes Schulorchester und wir hatten einen ganz wunderbaren Kunstlehrer, der mich wirklich sehr gefördert hat. Da ich von Haus aus diese Unterstützung eigentlich nicht hatte, war das für mich besonders wichtig. Ich habe nach dem Abitur zuerst Malerei studiert, vier Jahre lang. Und dann habe ich mich entschieden, doch noch Musik zu studieren, denn beides zusammen ging ja nicht.

Aber die gleichberechtigte Zusammenführung beider Bereiche ist natürlich ein eigenständiger kreativer Akt. Wann und wie ist das passiert?

Auch hier kann ich nicht sagen, jetzt fing es an. Ich habe das Visuelle eben immer sehr wichtig gefunden. Ich hatte auch etwas gegen die traditionelle Inszenierung von klassischer Musik, bei der der Musiker auf der Bühne steht, das Publikum ganz ruhig im Zuschauerraum sitzt, sich nicht rühren und nur klatschen darf. Diese Art von Musikaufführung habe ich abgelehnt, weil sie visuell eigentlich sehr uninteressant ist. Wenn man sich aber in andere Räume begibt, wenn man in den Außenraum geht, wenn man nicht in den Konzertsaal oder in den White Cube geht, dann erscheint es ganz normal, dass das Umfeld miteinbezogen wird.

Christina Kubisch, die Musikerin, Christina Kubisch, die Kunst auch ohne Klang macht, Christina Kubisch, die mit oder ohne Klang im Außenraum arbeitet, Christina Kubisch, die Lichtinstallationen realisiert, Christina Kubisch, die Vasen sammelt, Christina Kubisch, die...

Es ist immer mein Problem gewesen, wie man mich definieren kann. Es war ein Problem für mich selbst, aber auch für Leute von außen. Vielleicht kann ich über einen Umweg antworten. Für ein Seminar über John Cage hatte ich meine Studenten gebeten, dass jeder eine Biographie von Cage mitbringt. Wir haben diese Biographien miteinander verglichen, und es scheint fast, dass über verschiedene Personen gesprochen wird, wenn man diese Biographien liest, weil Cage soviel verschiedene Dinge gemacht hat. Trotzdem hatte er in seiner Kunst ein Konzept, das alles zusammengehalten hat. Abgesehen davon, dass Cage für mich ein wichtiger Inspirator war, sehe ich die verschiedenen Dinge, die ich mache, eigentlich doch zusammen. Wenn ich zum Beispiel über das Unsichtbare arbeite, kann ich sowohl mit UV-Licht arbeiten als auch mit verborgenen elektromagnetischen Klangquellen. Es sind beides Elemente, die nicht sofort sichtbar oder hörbar sind. Aber dadurch, dass sie nicht greifbar und trotzdem vorhanden sind, haben sie etwas gemeinsam. Und so sehe ich, dass alles, was ich mache,



Stony Point, 1978

auch wenn es sich in verschiedenen Richtungen manifestiert, zusammengehört.

Apropos Cage. Du hast seine Bedeutung für deine Arbeit kurz erwähnt. Magst du das noch weiter ausführen?

In den siebziger Jahren habe ich mit meiner ganzen Ausbildung sehr gehadert. Ich fand nicht das, was ich wollte. Alles war sehr einseitig ausgerichtet. In dieser Zeit war ich sehr oft in New York und habe dort Künstler kennengelernt wie Phill Niblock, Annea Lockwood und Pauline Oliveros. Das waren für mich Begegnungen, die mir unendlich geholfen und mir gezeigt haben, dass es auch noch etwas anderes gibt als die europäische neue Musik. Besonders hat mich beeinflusst, dass diese Kollegen sich für klassische Musik kaum interessiert haben. Sie war für sie eigentlich kein Thema. Man fing mit dem Ist-Zustand an oder beschäftigte sich mit anderen Quellen, zum Beispiel außereuropäischer Musik. John Cage habe ich beim Pro-Musica-Nova-Festival in Bremen kennengelernt, wo ich selbst zweimal eingeladen war, das war 1976. Hans Otte, der Komponist und ganz wichtige Festivalleiter, hatte mich zusammen mit Cage zu sich nach Hause eingeladen. Wir haben uns dabei sehr gut unterhalten und er sagte: „Besuchen Sie mich doch, wenn Sie in New York sind.“ Und das habe ich dann gemacht. Er hat mich nach Stony Point zum Pilzesuchen mitgenommen. Damals war mir noch nicht klar, wie wichtig er ist. Aber einfach seine Art, seine Haltung hat mich beeindruckt. Erst hinterher ist mir klar geworden, was diese Begegnungen bewirkt haben, nicht nur für mich, sondern für viele Künstler, die ihm begegnet sind.

Gibt es ein Cage-Stück, das du besonders wichtig findest?

Ich habe mir kürzlich die „Sonatas and Interludes“ noch einmal angehört, seine Stücke für präpariertes Klavier von 1946 bis 1948. Ich habe fünf verschiedene Interpretationen aus fünf verschiedenen Jahrzehnten gehört. Es ist einfach ganz unglaublich, wie frei und unterschiedlich diese Stücke, deren Spielweisen doch ziemlich genau definiert sind, interpretiert werden können. In den siebziger Jahren klingt das noch wie Gamelan-Musik und in den neunziger Jahren fast wie glatte Ambient Music. Ich habe an Cage immer geschätzt, dass seine Vorgaben so

gehalten sind, dass sich unterschiedliche Interpretationen ergeben können. Und trotz aller Unterschiedlichkeit bleibt Cage als Urheber immer erkennbar.

Ich sehe das schon auch als eine Bewegung. Die Leute, die in den siebziger Jahren angefangen haben, sich mit Klang und Raum zu beschäftigen, haben das Wort Klangkunst noch nicht benutzt. Aber wir trafen uns alle bei verschiedenen Festivals immer wieder. Berlin war ein Zentrum für solche Veranstaltungen. Zum Beispiel die Berliner Galerie Giannozzo. Irgendwann stand dann das Wort im Raum: „Sound Art“ beziehungsweise „Klangkunst“. Die Definition von Klangkunst war in den achtziger Jahren allerdings viel präziser als heute. Aber ich denke schon, dass es so etwas wie ein Genre „Klangkunst“ gibt.

Historische Wurzeln ... Cage ist sicherlich eine, nicht nur für die neuere neue Musik und die Klangkunst, sondern für viele andere Ismen- und „Art“-Künste oder Bewegungen der bildenden Kunst. Wo siehst du weitere Wurzeln für das Werden dieser Klangkunst? Sie sind oft gesucht und dann, wenig überraschend, auch im Futurismus gefunden worden, teilweise auch im Dadaismus. Dieser Sicht kann man sich anschließen, muss es aber nicht.

Ich sehe noch ganz andere Wurzeln, abgesehen von den ganzen historischen kulturwissenschaftlichen Aspekten. Hans Peter Kuhn, Rolf Julius und ich haben einmal festgestellt, dass wir alle aus Deutschlands Norden kommen. Da hört man nicht so viel. Da ist alles flach. Da ist der Wind, der Regen und wenig Abwechslung. Trotzdem sind das ganz tolle Klänge. Diese Gegend hat uns in dem, was wir tun, geprägt. Sicher auch die Nachkriegszeit, viel war zerstört, alles war im Aufbruch. Dann ist es natürlich auch ein bisschen die eigene Biographie, wo und wie man aufwächst. In den siebziger Jahren war es auch noch möglich, eine Gegnerschaft zu haben. Man konnte also gegen die klassische Musik sein, man konnte gegen die Musikerziehung sein. Als Frau konnte man gegen die Männer sein. Es gab eine ganze Menge, wogegen man wirklich Widerstand aufbrachte. Und Widerstand kann auch kreativ sein oder kann zu guten Ergebnissen führen. Das ist heute nicht mehr so einfach, also gerade für die jüngeren Künstler.

Du meinst, dass man die Feindbilder nicht mehr so einfach ausmachen kann?

Genau. Das zweite ist, historisch gesehen, dass man etwas anders machen wollte, aber nicht genau wusste, was oder wie das eigentlich geht. Wenn man Sänger oder Pianist war, konnte man immer auf andere frühere Interpretationen zurückblicken. In der Klangkunst gab es eigentlich sehr wenig, was uns, die Künstler meiner Generation, hätte inspirieren können. Man darf nicht vergessen, dass all das, was man heute weiß, damals noch nicht All-

gemeingut war. Cage habe ich durch einen Freund kennengelernt. Von Joseph Beuys hatte ich am Anfang meiner Ausbildung noch nichts gesehen. Ich wusste auch nichts von den Leuten, die in New York arbeiteten. Ich wusste nichts vom Futurismus. Das wurde uns ja alles nicht beigebracht. Heute denkt man, das weiß jeder, das kennt jeder und das sei Teil der Schulbildung. Weit gefehlt! Selbst heute ist das nicht so. Wir bewegen uns bei den kulturwissenschaftlichen Diskussionen immer innerhalb eines ganz engen Rahmens. Deswegen finde ich gewisse Aussagen von Theoretikern, durch den Futurismus und den Dadaismus zum Beispiel sei es folgerichtig zu der und der Kunst gekommen, oder Nam June Paik habe allein dies und das bewirkt, völlig unsinnig. Da gibt es einfach viel größere Bewegungen und nicht nur einzelne Personen. Vieles hat man auch als Künstler selbst erst hinterher kennengelernt, und dann kommen die Kritiker und Wissenschaftler und packen das in ihre Pakete und machen sich das alles hübsch zurecht. Aber so funktioniert das nicht.

Wie kam der Kontakt zur elektronischen oder elektroakustischen Musik zustande?

Ich muss gestehen, dass ich am Anfang meines Musikstudiums von elektronischer Musik noch nicht viel wusste. Erst als ich in Mailand Querflöte studiert habe und dort Freunde traf, die selbst mit kleinen elektronischen Geräten, Keyboards, den ersten kleinen Sprachcomputern und selbsterfundenen anderen, oft selbstgebauten Geräten, Musik machten, lernte ich mehr davon kennen. Ich war weder über Luigi Nono noch über die ersten Experimente der Musique concrète mit Tonbandmusik gut informiert. Bei den Darmstädter Ferienkursen 1974 lernte ich dann ein bisschen mehr kennen. Es war aber eher die Suche nach neuen Klängen, die mich motiviert hat, und dann auch die Zusammenarbeit mit Freunden, mit denen ich damals die Gruppe „Alea“ gebildet hatte, mit Davide Mosconi und anderen. Wir haben einfach experimentiert. Aber wir haben uns gar nicht so sehr auf, sagen wir mal, die Musique concrète bezogen. Auch die war nicht so bekannt, woher auch? Diese Dinge habe ich alle erst später kennengelernt.

Aufführung von Kagels „Exotica“, Mailand 1977?



„Liquid Piece“, Mailand 1974

Neugierde, Suchen, Tasten haben dich in diese Gedankenräume geführt?

Schon. Womit ich mich sehr intensiv beschäftigt habe, ist außereuropäische Musik. Das war immer ein Thema für mich. An der Universität Zürich habe ich eine Zeitlang auch Ethnographie-Kurse belegt. Ich habe immer gedacht, diese Art, wie Menschen gemeinsam Musik machen, ist toll, dass die Musik Teil ihres Lebens, ihrer Arbeit ist und nicht diese Kunstform. Damit habe ich mich sehr genau beschäftigt. Das war auch ein Auslöser für viele meiner Arbeiten.

Man geht seinen Weg. Wie entstanden die ersten Arbeiten, die Auge und Ohr als gleichberechtigte Sinnesorgane ansprechen wollten? Ich vermute, es gibt so etwas wie ein Opus 1, deine erste Installation.

Es gab einen Übergang von den Videoperformances, die ich mit Fabrizio Plessi viele Jahre lang gemacht habe, zu den späteren Installationen. Er war bildender Künstler, ich Musikerin, und wir wollten keine Trennung von Bild und Klang. Die Grundidee der Performances war, dass wir Klänge live erzeugt und gespielt haben. Zwei Videokameras haben das in Echtzeit übertragen, was damals technisch noch ein bisschen schwierig war. Es gab Wände von Monitoren, auf denen Details von dem, was wir machten, zu sehen waren. Diese Bilder erschienen fast abstrakt. Das Publikum konnte nun vergleichen, was es auf dem Bildschirm sah und was es tatsächlich sah, also das, was wir real machten. Und dieses Spiel, was echt und was falsch ist, was ich sehe und wie ich es wahrnehme, war im visuellen Bereich sozusagen ein Erkennungs-



spiel, aber auch im akustischen. Ich habe zum Beispiel die Flöte auf merkwürdige Arten und Weisen gespielt, wir haben einen Ventilator mit einem Kontaktmikrofon bearbeitet, eine Steeldrum mit einem Wasserstrahl. Man sah, wie die Klänge erzeugt wurden und hörte sie auch live. Gleichzeitig wurden sie über Lautsprecher in den Raum übertragen, so dass noch eine Art Raumklang entstand. Also das gleiche Spiel: Live-Klang, Direkt-Klang, verstärkter Klang. Ein Doppelspiel zwischen dem, was ich sehe und dem, was ich höre, und wie ich das wahrnehme, und was die Technik dazwischen bewirkt. Das war eine ganz wichtige Erfahrung.

Christina, du hast eben Joseph Beuys ganz kurz erwähnt, dass du seine Arbeiten erst sehr spät wahrgenommen hast. Erinnerst du dich noch an dein erstes Beuys-Erlebnis?

Das erste Beuys-Erlebnis hatte ich mit meinem Lehrer, dem Maler K. R. H. Sonderborg, als ich in Stuttgart Malerei studierte. Er hat uns in eine Ausstellung geführt, und wir waren entsetzt. Da waren all diese glitschigen Fettecken, wir haben das überhaupt nicht verstanden und gesagt: „Was ist denn das?“ Aber es hat nachgewirkt und viele Fragen ausgelöst. Generell hat mich Beuys aber nie besonders interessiert. Ich fand Cage viel spannender und habe mich mit Beuys erst in den letzten Jahren wieder ein bisschen mehr angefreundet und auch beschäftigt. Unter anderem durch eine Arbeit, die ich im Beuys-Museum auf Schloss Moyland machen konnte.

Was ist das für eine Arbeit, die du da gemacht hast?

Die Ausstellung hieß „Im Auge des Klanges“, das war 2007, und mehrere Klangkünstler wurden eingeladen, sich mit der Beuys-Sammlung auseinanderzusetzen. Meine Installation war in einem kleinen Raum des Museums aufgebaut, in dem vierzig kleine Zeichnungen und Gemälde von Beuys hingen. Diese Arbeiten habe ich abgenommen und durch Flachlautsprecher ersetzt. Das akustische Material bestand aus den Titeln und Angaben zur Technik der Bilder, die von der Direktorin, Bettina Paust, gesprochen und aufgenommen wurden. Aus den vierzig Lautsprechern kamen also vierzig Stimmen, jeweils als Platzhalter der verschwundenen Bilder. Ein Wort hat sich ständig wiederholt, nämlich „Joseph Beuys“. Auch Wörter wie Pappe oder Öl kamen sehr oft vor, aber auch ganz merkwürdige Einzeltitel. So wurde das Ganze eine vierzigkanalige Installation, eine Art Gespräch, ein Murmeln, ein leiser vielstimmiger Chor. Man hörte immer wieder das „sssss“ von Joseph Beuys, also das scharfe „s“. Man hörte die Beschreibung der Bilder oder die Titel der Bilder, die nicht mehr anwesend waren, und dadurch entstand ein ganz neues, inneres Bild in einem fast aseptischen, weißen Raum.

Viele Klangkünstler waren und/oder sind zugleich als Performer unterwegs. Sie arbeiten zeitweise auch radiophon. Manchmal arbeiten sie sogar überraschenderweise traditionell kompositorisch oder graphisch. Wie kommt es zu dieser Vielfalt? Ist das der ökonomischen Situation geschuldet – das

ist es sicherlich auch – oder ist das Spektrum so intermedial weit gespannt, dass man sich tatsächlich in derart vielen Genres ausdrücken kann?

Das mag auch finanzielle Gründe haben, aber die sind nicht ausschlaggebend. Manchmal hat man es einfach satt, ständig mit dem Koffer herumzureisen, jede Woche woanders zu sein, Kabel oder Strippen zu ziehen, hier was zu kleben, da was zu hämmern. Das kann man, und es ist immer noch spannend, aber manchmal möchte man auch etwas anderes machen. Gerade für mich ist es so, dass ich einfach Lust habe, musikalisch-kompositorisch andere Dinge auszuprobieren, die außerhalb der Installation liegen. Nachdem ich in den siebziger Jahren viel aufgetreten bin, auch als Jazzmusikerin, habe ich jetzt wieder angefangen, Live-Mixes zu machen. Ich finde es schön, mit anderen Leuten zusammenzuarbeiten. Vielleicht sind wir alle doch immer noch Idealisten. Es geht uns schon auch darum, wie viel Spaß wir an der Sache haben. Ein Auftritt ist etwas anderes als eine Installation und hat andere Ergebnisse. Ich möchte die Performance, nachdem ich lange bewusst darauf verzichtet habe, jetzt nicht missen. Mit der Komposition ist es auch so. Es ist ja einfacher geworden, Stücke zu realisieren. Man braucht keine großen Studios mehr, sondern kann das zuhause machen. Ich habe die ganze Software und bin viel unabhängiger. Ich kann mit dem Computer elektroakustische Stücke machen, die vor einigen Jahren noch sehr kompliziert zu realisieren gewesen wären.

Und man hätte natürlich auch immer jemanden gebraucht, der einen dazu einlädt. Ohne die Rundfunkanstalten wäre das natürlich vor zwanzig Jahren alles nicht möglich gewesen.

Richtig.

Und wenn dir jemand heute einen Auftrag für ein Orchesterstück anböte ...

Das würde ich wohl nicht machen. Etwas für hundert Lautsprecher zu komponieren, das fände ich super. Aber für Orchester ... soweit bin ich noch nicht. Frag mich in zwanzig Jahren noch einmal.

Klangkunst ist eine besondere Spezies der Installationskunst. Bei ihr ist der Klang kein Accessoire des zu Sehenden, und das zu Sehende ist kein Accessoire des zu Hörenden. Beides funktioniert gleichberechtigt und muss auch kompositorisch so zusammengestellt sein, dass sich dann etwas, wie auch immer zu Nennendes Neues, Seiendes konstituiert. Wir haben den Begriff des Raums, wir haben den Begriff des Klangs, wir haben den Begriff des Materials, wir haben den Begriff der Zeit. Ihre Gefäße werden alle im Diskurs emsig gefüllt. Welche Begriffe, Aspekte, Phänomene müssten zudem in diesen Kontexten diskutiert werden?

Ein ganz wichtiger Aspekt ist der des Publikums, der des Hörers, Betrachters, seine Verhaltensweise und seine Wahrnehmung. Denn Klangkunst verändert natürlich die Wahrnehmung und erfordert eine ganz andere Beteiligung am Ereignis, als wenn man im Konzertsaal sitzt.

Wenn man eine Installation realisiert, muss man sich immer auch überlegen, wie bewegt sich der Besucher, wie hört er, wie nimmt er den Raum wahr? Die Zeitlichkeit ist ja auch eine andere. Klangkunst-Arbeiten haben in der Regel nicht diese Folge von Thema und Variationen, wie ein klassisches Musikstück, sondern alles ist immer vorhanden und alles kann zu einer beliebigen Zeit gehört werden. Dadurch ergibt sich natürlich ein ganz anderes kompositorisches Geflecht, als wenn man ein Stück für eine strukturierte, begrenzte Zeit schreibt.

Der Begrenzung der Zeit versucht man ja zu entkommen durch den Loop, durch eine zweiminütige Klangschleife, die auch zwanzig Minuten lang sein kann oder zwei Stunden. Ich kenne aber nur ganz wenige Installationsarbeiten, deren Klangschicht über eine längere Zeitstrecke durchkomponiert ist, was ja auch heißt, dramaturgisch zu arbeiten, sich von einer gewissen Statik zu befreien.

Ich glaube, dass so etwas im Grunde kaum geht. Die meisten Installationen sind absichtlich offen angelegt. Hingegen ein Stück zu machen, es über Lautsprecher verteilt abzuspielen, ist nichts anderes, als von der Bühne wegzugehen in den Raum. Aber es bedeutet doch, dass man sich hinsetzt und sich das Stück von vorn bis hinten anhören muss, sonst hat man nichts davon. Bei meiner Komposition „Brunnenlieder“, die ich 2009 für die Wiltener Tage für neue Kammermusik gemacht habe, gab es so eine Situation. Man saß um einen Brunnen herum, man war eingeladen, sich zum Hören zu setzen, und da war diese Zeitlichkeit auch logisch. Ein Stück zu komponieren und dann umzufunktionieren als Klangkunst, das finde ich relativ uninteressant. Das wird ja manchmal gemacht und auch Klangkunst genannt. Aber im Grunde ist es einfach nur eine lange Schleife, eine mehrmalige Wiederholung eines Stücks. Eine raumbezogene Installation hat einfach andere Kriterien als ein Stück, das wieder von vorn anfängt. Das kann auch funktionieren, aber es funktioniert selten, weil die Gegebenheiten ganz andere sind.



Abgesehen von simplen, langweiligen medialen Transformationsstrategien entstehen derzeit auch Präsentationsformate, die die Spielorte und die vorgefundenen wie mitgebrachten Materialien anders aufschlüsseln als gewohnt.

Es gibt momentan dauernd Entwicklungen, die sowohl mit der Technik zu tun haben als auch mit der Ausweitung des Interesses an Klangkunst klassisch ausgebildeter Musiker, die sich heute viel mehr für Klanginstallationen interessieren als vorher. Und da diese eine andere Ausbildung haben als die meisten Klangkünstler, die meist von der bildenden Kunst kommen, sind solche neuen Formen sehr spannend. Sie entstehen wirklich aus den verschiedenen Ausbildungsweisen, aus der Herkunft, aus dem, wie man Musik sieht. Und da passiert sehr viel, was früher gar nicht passiert ist.

Natur und ökologische Fragen spielen in deinen Arbeiten eine Rolle. Und sehr viele von ihnen brauchen Strom, um in Gang zu kommen und zu bleiben ...

Strom an und für sich ist ja weder gut oder schlecht, sondern es kommt darauf an, wie man ihn einsetzt. Manchmal gibt es Situationen, in denen es mir gar nicht gut geht, wenn ich mit den von mir entwickelten elektromagnetischen Kopfhörern herumgehe und dann Klänge höre, die normalerweise nicht hörbar sind, wie versteckte elektromagnetische Felder. Zum Beispiel gehe ich in einen Park, und es wummert und brummt und tickt die ganze Zeit. Ich denke, die Menschen, die hier jetzt auf dem Rasen sitzen und ihre Picknicks machen, wissen gar nicht, was unter oder über ihnen passiert. Bei der Reihe der „Electrical Walks“, die ich 2003 angefangen habe, in der das Publikum mit speziellen Kopfhörern in den Stadtraum gehen und elektromagnetische Felder wahrnehmen kann, kommen die Leute oft zurück, sind sehr erschrocken, auch verwirrt und sagen: Ich wusste ja gar nicht, dass es das alles auch noch gibt.

Magst du die technischen Voraussetzungen dieser „Electrical Walks“ ein bisschen ausführlicher darstellen?

Jedes Stromfeld bildet auch elektromagnetische Felder. Diese Felder können durch die Luft, also ohne Kabel, übertragen werden. Im Grunde hat Nikola Tesla, der große Erfinder, das schon im neunzehnten Jahrhundert erforscht. Er wollte ja auch Strom schon „wireless“, also ohne Kabel, übertragen. Mit meiner Technik kann man diese elektromagnetischen Felder hörbar machen, so wie man jeden Strom, der fließt, hörbar machen kann. Dafür habe ich spezielle Kopfhörer mit kleinen Spulen entwickelt, die die magnetischen Felder auffangen, und diese Klänge werden durch ein kleines Lautsprechersystem sofort hörbar gemacht. Wenn man herumgeht, ist man sozusagen ein Empfänger, der sich inmitten einer fremden akustischen Welt bewegt. Und je nachdem, wie man sich bewegt, ob man schnell oder langsam geht, den Kopf dreht oder stehen bleibt, hört man ganz andere Dinge. Und da sieht die Umwelt plötzlich auch anders aus.



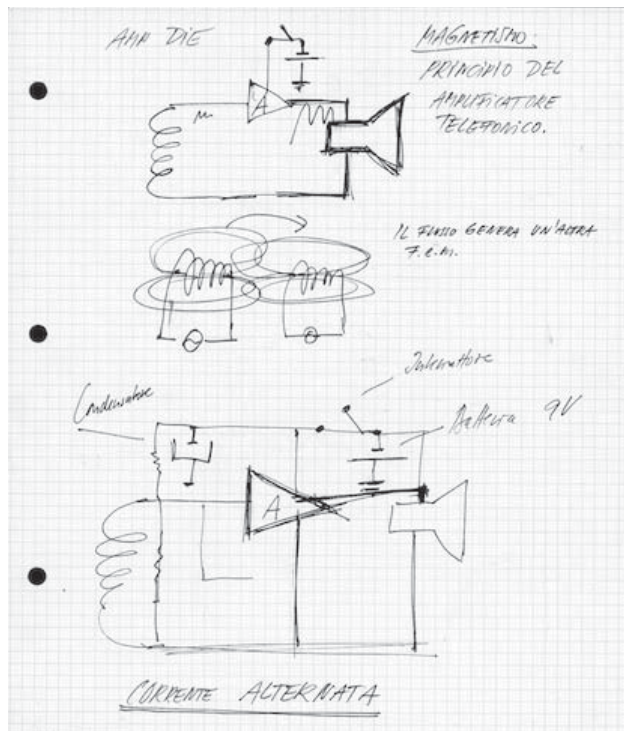
„Electrical Walks“, Birmingham, 2006

Du hast die „Electrical Walks“ weltweit in den unterschiedlichsten Städten realisiert.

Es sind über zwanzig Städte, und die nächsten sind schon geplant. Ich muss sagen, dass es weiterhin total spannend bleibt. Jede Stadt hat wirklich ihre eigene Charakteristik und ein eigenes akustisches Porträt. Es gibt Städte, die sind langweiliger, es gibt Städte, die sind aufregender, es gibt Städte, die sind anstrengender. New York zum Beispiel dröhnt ganz wahnsinnig, Paris ist sehr komplex und London ist voller unerwarteter Überraschungen. Die großen asiatischen Städte haben ganz andere Klangwelten durch neue Untergrundbahnen und andere digitale Geräte, viele Autos mit GPS-Empfängern, sehr viele Antennen überall im Stadtraum, sehr viel Internet, Bluetooth und so weiter. Die europäischen Städte sind ein bisschen altmodischer im Klang und haben oft noch Straßenbahnen, die wunderbar klingen. Jede Stadt hat den Klang, der zu ihr passt. Die Innenstadt von Bottrop zum Beispiel klingt einfach nur dumpf und langweilig, man merkt richtig, da ist lange nichts passiert, und sie dröhnt einfach nur so vor sich hin.

Das sind Hörerfahrungen, die jeder, der die Chance hat, sich solch einen Kopfhörer leihen zu können, während einer deiner „Electrical Walks“ an einem Ort weilt, machen kann. Aber du gehst in zweifacher Weise mit diesen Klängen um. Du hast dir selbst einen Kopfhörer bauen lassen, mit dem du die elektromagnetischen Felder auch akustisch aufzeichnen kannst. Und mit diesen erwanderten, atmosphärischen Klangfundstücken komponierst du radiophone Hörstücke oder auch Materialien für Installationen.

Ich habe 1980 die erste Induktionsinstallation realisiert. Ich hatte dicke elektrische Kabel im Raum gespannt und kleine Hörwürfel benutzt, die eigentlich für die Übertragung von Telefongesprächen gedacht waren. Später habe ich Kopfhörer bauen lassen. Die Kabelverflechtungen wurden immer komplexer und vielseitiger; sie überschneiden sich oft, was dann eben auch wirkliche kompositorische Überlagerungen ergab. Mit diesem System habe ich sehr intensiv in den achtziger Jahren gearbeitet. Ende der neunziger Jahre habe ich gemerkt, dass ich immer mehr Störgeräusche in meinen Installationen



Skizze zu Hörwürfeln mit Induktion, 1980

hatte. Ich stellte fest, dass die elektrischen Felder der Umwelt immer stärker wurden und einfach auch in meine Arbeiten eindringen. Das war dann der Auslöser für einen neuen Zyklus, in dem die Stadt selbst mein Instrument und mein Arbeitsfeld wurde. In Tokio habe ich mir zum ersten Mal ganz intensiv mit einem magnetischen Kopfhörer ohne jegliche Filter die Stadt angehört. Ich war begeistert. Ich weiß noch, dass Alvin Lucier auch da war, und sagte zu ihm: „Alvin, geh mal herum, hör dir das bitte mal an.“ Und er kam überhaupt nicht mehr wieder ... Am Ende meinte er: „That’s music“. Da war die Idee zu den „Electrical Walks“ geboren.

Klangkunst geht nicht ohne Technik. Lautsprecher, Verstärker, Kabel und in deinem Fall muss man fast immer auch Kopfhörer dabei haben. Alle diese Sachen baut man sich ja meistens nicht selbst, sondern greift auf industrielle Produkte zurück, mehr oder minder Massenware. Ist das ein Dilemma oder eher ein Spaß oder beides, damit zu arbeiten?

Beides. Ich habe sehr viel für mich bauen lassen, viel auf eigene Kosten investiert und Geräte umbauen lassen. Bei den ersten CD-Playern gab es zum Beispiel noch eine eingebaute Funktion, die das Gerät automatisch abschaltete, wenn ein Stück mehr als dreimal wiederholt wurde. Heute sind die Geräte vielmehr auf ständige Beschallung aus, was es sehr viel leichter macht, sie für Installationen einzusetzen. Aber mir geht es bei der Entwicklung eher darum, etwas realisieren zu können, für das es keine vorgefertigten Produkte gibt. Ich denke auch, dass es eine Chance ist, wenn man sich etwas selbst baut oder bauen lässt. So wie ein Maler bestimmte Techniken hat, bestimmte Farben, Leinwände und so weiter verwendet, so verwenden wir verschiedene Lautsprecher, Verstärker, Kabel und so weiter.

Manche handelsüblichen Geräte mit einem Fehler, weil sie hingefallen waren oder sonst wie teilkaputt geworden sind, bekommen so schöne Effekte, taugten so erst richtig für ästhetische Fragestellungen oder evozierten sie durch den Defekt. Du hast da auch so manche hübsche Entdeckung gemacht.

Ich bin ein großer Fan von Elektronik-Katalogen. Eine Entdeckung, die ich gemacht habe, waren kleine Ultraschallgeräte, die dazu da waren, Tiere fortzujagen. Die elektrische Spannung war so hoch, dass das menschliche Ohr sie nicht mehr hören kann. Aber die armen Tiere hören das. Auf der Verpackung war ein wunderbares Bild: Ein Hirsch, der ganz erschreckt vor einem Auto wegläuft, auf dessen Dach zwei Ultraschallgeräte montiert waren. Diese Geräte habe ich gekauft und dachte, wenn ich denen weniger Strom gebe, was passiert dann? Ich habe das mit einem regelbaren Trafo ausprobiert, und die Ultraschallmodule fingen an, ganz interessante Geräusche zu machen. Je weniger Strom sie bekamen, umso interessanter wurden sie eigentlich. Sie wirkten manchmal wie Insektenklänge, manchmal fast wie Frösche. Ich habe mir verschiedene Modelle gekauft, sie ausprobiert und später daraus Klangmodule bauen lassen, die mit diesem Stromwechsel spielen. Dann überlegte ich, wie kann ich den Strom unterschiedlich machen, ohne dass ich das alles vorher programmieren muss. Da bin ich auf die handelsüblichen Solarzellen gekommen. Solarzellen erzeugen ja Strommengen nach Lichtstärke. Das Resultat war eine ganze Batterie von Ultraschallgeräten, die im Außenraum an Solarzellen angedockt waren, und je nach Lichtintensität, nach Tageszeit, mit oder ohne dichte Wolken, immer anders klangen. Die Idee war, Licht hörbar zu machen. Das ist nur ein Beispiel, wie Geräte in ihrer Funktion umgewandelt werden können. Allerdings sind diese heute meist nur noch ein Gehäuse mit irgendwelchen kleinen Öffnungen, in die man irgendein Kabel steckt. Es ist leider nicht mehr so leicht, sie zu überlisten. Schade!

Ist der Katalog das richtige Medium, das zu dokumentieren, was du tust?

Klangkunst zu dokumentieren, ist schwierig, das Sinnliche, das Räumliche, die Erfahrung, das kann man kaum dokumentieren. Kataloge sind immer noch eine von mir

„loop“, Galerie e/static, Turin 2006



sehr geschätzte Dokumentationsform, auch wenn mir ganz klar ist, dass das nur ein Teil dessen widerspiegeln kann, was ich tue, selbst wenn der Katalog eine CD oder DVD enthält. Aber damit muss man leben, man kann nicht alles dokumentieren und sollte es auch nicht.

Sinnvoll wäre es aber schon, dass es Videodokumentationen gäbe, die anderen erlauben würden, deine Arbeiten aufbauen zu können. Wir haben, anders als beim Tafelbild, anders als bei einer Partitur, die Situation, dass ohne den Klangkünstler vor Ort nahezu nichts geht, dass der Aufbau der Installation fast unmöglich ist.

Das ist richtig, und daher habe ich auch angefangen, wichtige Arbeiten in ihren verschiedenen Stadien zu dokumentieren. Es gibt zum Beispiel eine Arbeit von mir, die auch ohne mich aufgebaut werden kann, der „Vogelbaum“. Das ist eine große Wandarbeit, vierzehnkanalig, mit echten Vogelklängen, die aber so ungewöhnlich sind, dass sie fast elektronisch wirken. Die Arbeit habe ich mehrfach aufgebaut und gemerkt, dass ich die einzelnen Schritte gut dokumentieren kann. Meist ist die Person, der Künstler vor Ort ja deshalb wichtig, weil es immer um neue Arbeiten geht. Aber im Grunde wäre es ganz schön, wenn man für gewisse Arbeiten Assistenten hätte und nicht immer selbst hinfahren müsste. Es ist vor allem ein Zeitproblem. Wir sind ja oft überfordert als Klangkünstler, weil wir so viel gleichzeitig selbst machen müssen. Wir müssen organisieren, wir müssen die Technik bereitstellen, wir müssen den Transport machen, wir sind meist beim Aufbau und beim Abbau dabei. Wir komponieren die Klänge, wir streiten uns mit den Veranstaltern herum. Wir müssen ganz viel gleichzeitig machen, was andere Künstler gar nicht nötig haben, weil sie eben ihre Galeristen und ihre Kuratoren haben. Da bleibt oft wenig Zeit, und wir verdienen im Vergleich zur den bildenden Künstlern auch relativ wenig.

In zwanzig Jahren wird wohl keiner mehr wissen, wie die Geräte, mit denen du dieses oder jenes entwickelt hast und die man vielleicht sogar für die Installation weiterhin braucht, zu bedienen sind. Muss man deshalb nicht alles, was man künstlerisch tut, stets der neusten Technologie anpassen?

Vieles von dem, was man tut, kann man heute akustisch auf einer Festplatte speichern. Außerdem mache ich mir sehr viele schriftliche Notizen. Das muss man in zwanzig Jahren aber nicht alles lesen können. Man wird in zwanzig Jahren sowieso ganz wenig überhaupt wieder aufrufen können, weil sich keiner um das Problem kümmert, das du angesprochen hast. In der Akademie der Künste zum Beispiel, wo es ein umfassendes Musikarchiv gibt, kann ich mir alle alten Tonbänder jederzeit anhören. Aber schon, wenn es um die letzten zehn Jahre geht, fehlen die Computer, um bestimmte Disketten abzuspielen. Die Technik holt sich da selbst ein. Es gibt soviel schnelle Entwicklungen, dass man gar nicht so viele Geräte horten kann, wie man bräuchte, um das alles wieder zu rekonstruieren. Das finde ich sehr interessant. Die

Digitalisierung der Welt ist ja auch eines meiner Themen, nicht nur der Arbeit mit den „Electrical Walks“, sondern auch in anderen Arbeiten. Fast kann man sich dann so ein bisschen zurücklehnen und sagen: Ist ja sowieso alles nicht so wichtig.

Du hast in den siebziger, achtziger Jahren viel mit Kassettenrekordern gearbeitet. Wie gehst du damit um? Du hast alle diese Kassetten und Kassettenrekorder noch?

Ja und nein. Ich habe einen guten Kassettenrecorder, und ich habe die Kassetten. Die sind alle im Bestzustand. Die überspiele ich mir gerade alle.

Ich meinte die Eigentümlichkeit des Kassettenrekorders, der Monolautsprecher, die Zeitverzögerung, wenn du in der Installation zum Beispiel mit zwei oder mehreren Kassettenrekordern arbeitest – die implizierte Imperfektion. Das müsstest du ja digital simulieren beziehungsweise neu komponieren.

Da sprichst du so ein bisschen die Nostalgie an, die ich gar nicht habe. Kassettenrekorder waren für mich einfach die Mittel, die ich damals hatte. Aber ich fand das nicht besonders toll. Ich hätte eigentlich gern etwas gehabt, was einfacher zu bedienen gewesen wäre als diese Drei-Minuten-Bänder, die nach einer Woche so abgenudelt waren, dass man nur noch die Hälfte von dem hörte, was eigentlich aufgenommen war. Da meine ersten Installationen bereits über Induktion liefen und nicht über offene Klänge – dazu bin ich erst später gekommen –, habe ich die Monolautsprecher-Ästhetik eigentlich nie angewandt. Die Digitalisierungen, die das Material glätten, sind natürlich ein Thema. Es ist aber auch ein Thema, wenn jetzt künstlich versucht wird, dieses Knirschen und die Clicks und Cuts künstlich einzubauen. Diese Nostalgie-Debatte finde ich zwar interessant, sie ist für mich aber nicht das Wichtigste.

Was ist denn „das Wichtigste“?

Das Wichtigste ist einfach, dass Arbeiten, die in einer bestimmten Zeit entstanden sind, vielleicht nochmal wieder so aufgebaut werden können, wie sie konzipiert wurden.

Was ist Stille für dich?

Was ist Stille? Die klassische Stille ist natürlich die Abwesenheit von jeglichem Klang, die es aber gar nicht gibt. Das weiß man ja längst. Stille ist für mich ein immerwährendes Thema, sowohl visuell als auch akustisch. Ich habe zum Beispiel eine Forschung gemacht, wie das Wort „Stille“ in der klassisch-romantischen Dichtung definiert wird. Meist beschreibt die Stille nämlich einen Klang: zum Beispiel hört man im tiefen Tal plötzlich von weitem das Posthorn, man hört die sprudelnden Bächelein. Man hört Klänge, die eben nicht zu hören sind, wenn es lauter ist. Die Romantiker waren ja eigentlich voraussehend in einer Zeit, als die Industrialisierung begann, das heißt, als sich auch die akustische Umwelt ganz stark veränderte, als es immer lauter wurde. Nicht umsonst kommt das Wort „Stille“ gerade in der Romantik so oft vor. Mit solchen Zitaten habe ich gearbeitet, ha-



„Über die Stille“, Somnambiente, Berlin 1996

be akustische Stücke und visuelle Installationen gemacht. Dann bin ich auch weitergegangen ins zwanzigste Jahrhundert. Da steht die Stille manchmal stellvertretend für Tod, für Abwesenheit, für existenzielle Ängste. Und dann Cage, der sagt: Stille ist Klang und Klang ist Stille. Momentan setze ich die Stille-Serie mit einem neuen Projekt fort. Ich lasse Menschen aus verschiedenen Ländern das Wort „Stille“ in ihrer Muttersprache sagen und nehme das auf. Das ist spannend, weil das Wort „Stille“ immer ein ganz besonderes Wort ist, auch wie es ausgesprochen wird. Einerseits möchte ich diese Stimmaufnahmen visualisieren, andererseits auch eine Komposition damit machen. Viele Worte sind sehr ähnlich, wie „silenzio“, „silence“, „stillness“. In Korea gibt es vier Worte für Stille, andere Sprachen haben auch verschiedene Worte. In dem Sinne ist „Stille“ für mich auch ein Thema, das mich immer wieder fasziniert, weil die Abwesenheit von Klang ja auch Anwesenheit ist.¹

„Ich habe eine Forschung gemacht.“ Die Formulierung ist dir so rausgerutscht. Man hätte auch sagen können, ich habe eine Arbeit gemacht, aber das Wort Forschung passt sehr gut. Bist du eine Forscherin?

Forscherin, Erfinderin, finde ich schon ganz gut. Einer meiner Großväter war übrigens Erfinder und Ingenieur und der andere Modellbauer. Das Forschen gehört zu meiner unbändigen Neugier. Ich glaube, manchmal fange ich einfach Dinge an und überlege mir nicht schon, was als Resultat herauskommen wird. Jetzt habe ich von Cage gehört – ich muss nochmal auf ihn zurückkommen –, dass er gesagt hat: Ich als Komponist habe nie so schreiben können, dass ich wusste, wie das klingt, wenn ich etwas aufschreibe. Das mussten die anderen erst einmal für mich ausprobieren. Deswegen habe ich vielleicht auch so viel experimentiert, weil ich mir nichts vorher vorstellen kann. Dieses Etwas-wissen-wollen, ohne genau zu wissen, wo es hinget, ist ja der Grundbestand jeder experimentellen Arbeit. Und ich sehe mich schon als einen experimentellen Klangarbeiter.

Forschen heißt auch systematisch arbeiten.

Ich kann unheimlich pedantisch und systematisch sein, wenn es darauf ankommt, gerade bei den Dingen, die ich sammle. Die werden in Schubladen abgelegt und zusammengeführt. Ich versuche, Bezüge zwischen ihnen zu finden. Natürlich ist das keine wissenschaftliche, sondern eine empirische Forschung. Ein „Sammelgebiet“ sind zum Beispiel elektromagnetische Klänge. Ich sammle zum Beispiel die verschiedenen Klänge von Security Gates, das sind sehr harte, pochende Klänge von verschiedenen elektronischen Sicherheitssystemen an den Eingangstüren der Läden. Sie klingen oft gleich, ob ich jetzt in Berlin bin oder in Chicago oder in Taipeh. Es gibt aber auch ganz ausgesuchte Klänge: je billiger die Ware ist, umso lauter sind meist die Klänge. Ich versuche, viele Aufnahmen zu machen und danach eine Systematik reinzubringen. Was ich dann damit mache, weiß ich in dem Moment noch nicht genau.

Was also ist Klangkunst?

Klangkunst ist all das, über das wir jetzt gesprochen haben. Sie ist viel mehr, als ich dachte. Sie ist mein Leben. Sie ist das, was mich weiterhin fasziniert.

Handwerk und Kunst, Industrie, Fabrikräume und Kunst, Vorgefundenes, Gekauftes, Natur und Kunst sowie Klang – oft greifen diese Aspekte in deiner Arbeit ineinander. Manchmal auch permanent, wie beim „Clocktower“-Projekt von 1997 bis 1999.

Ja. Eine meiner frühesten permanenten Arbeiten, die eine Auftragsarbeit war und an der ich zwei Jahre gearbeitet habe, befindet sich im MASS MoCA, dem Museum von Massachusetts of Modern Art. Das war früher eine riesige Fabrik, eine Spinnerei. In den vierziger Jahren wurde es eine Elektrofabrik, die dann auch zugrunde ging. Heute beherbergt es unter anderem viel Installationskunst. Man hatte mich gefragt, ob ich zur Eröffnung des Museums eine Installation machen könnte. Es war damals einfach eine heruntergekommene Fabrik, und interessanterweise hatte sie in der Mitte einen großen Kirchturm. Der Turm hatte zwei elektrische Glocken und eine Uhr und war nicht als religiöser Ort gemeint, sondern als Signalgeber für das tägliche Nine-to-Five [von neun bis siebzehn Uhr] der Arbeiter. Wenn es läutete, wussten die Arbeiter, wie spät es war. Da der Ort nicht so groß war, konnte man die Glocken überall hören. Als ich dort hinkam, waren die Glocken alle verrostet. Sie funktionierten nicht mehr. Ich habe mit alten Leuten im Ort gesprochen, die sagten: Irgendwann hat die Fabrik zugemacht, und dann hat uns die „Zeit“ gefehlt. Dieses jetzt fehlende Läuten hatte früher den Tag strukturiert. Zuerst hatte ich die Idee, die Glocken wieder aufzunehmen, sie irgendwie in Gang zu bringen. Das ging gar nicht. Da ich in dieser Zeit sehr intensiv mit Solarzellen gearbeitet habe, habe ich mir überlegt, eine andere Art von Uhr für die Leute dort zu installieren. Wir haben ungefähr tausend Klänge dieser Glocken aufgenommen, indem wir sie mit Hämmern geklopft, sie mit den Händen zum Schwingen gebracht

haben und in sie hineingesungen haben. Mit Studenten vom Konservatorium haben wir viele verschiedene Klangschichten produziert. Der so entstandene Pool von Klangsamples wird immer zur vollen Stunde, viertel nach, halb und viertel vor, abgerufen. Ein Fries von Solarzellen, der errechnet, wie viel Energie lichtmäßig gerade da ist, sucht dann dementsprechend Kombinationen aus diesen Klängen aus. Wenn also ganz wenig Licht da ist oder es noch ganz früh morgens ist, dann sind es meist sehr weiche Klänge, ohne festen Anschlag, schwebende Klänge. Wenn das Wetter schön ist und die Sonne richtig scheint, dann sind es relativ klare, auch rhythmische Klänge. Die Leute im Ort erfahren so, wie spät es ist oder wie das Wetter ist. Wenn man gar nichts hört, dann ist es eben ganz dunkel oder Nacht. Und später hängt es von den Wolken und dem Tagesablauf ab, was man hört. So habe ich dem Ort wieder eine Zeit zurückgegeben, die aber keine Arbeiterzeit mehr ist, sondern eine Naturzeit. Es gibt auch ein kleines Klangspiel über die Nine-to-Five-Vergangenheit: Um neun und um fünf Uhr erklingt ein kleiner Jingle. Das ist eine Minikomposition, die aus diesen Glockenklängen komponiert wurde. Das funktioniert jetzt schon viele Jahre.

Die Programmierung habt ihr im Team entwickelt?

Die Programmierung habe ich mit dem Berliner Ingenieur Manfred Fox entwickelt, der für viele Klangkünstler ein wichtiger Partner geworden ist. Wir sind deswegen mehrmals zusammen in die USA geflogen. Die Klänge sind auf einem Computer gespeichert. Die Arbeit funktioniert sehr zuverlässig, und die Solarzellen sollten auch eine Weile halten. So eine komplexe Installation könnte man kaum als Künstler ganz allein realisieren.

Und die Bevölkerung bekommt jetzt die Klänge zurück?

Ja, denn da, wo die Glocken waren, habe ich vier spezielle Außenlautsprecher montiert, einen in jeder Himmelsrichtung. Die Klänge sind im gesamten Ort hörbar, alle Viertelstunde, und dauern ein bis zwei Minuten. Sie sind so laut wie früher die Glocken. Diese permanente Installation heißt „Dreaming of a Major Third“ und bezieht sich darauf, dass die beiden Glocken nie die reine Terz erreichen. Es gibt viele Schwebungen und keine reinen Intervalle. Als die „Glocken“ wegen einer technischen Störung einmal ausfielen, haben die Einwohner sich sofort gemeldet und „ihre“ Klänge zurückverlangt.

Das Gespräch wurde am 21. November 2009 in Frankfurt geführt.

Anmerkungen

- 1 Das von Christina Kubisch beschriebene Projekt ist die Vorarbeit zu ihrer zweiteiligen audiovisuellen Installation „Silent Exercises“, die bei den Donaueschinger Musiktagen 2011 in der Christuskirche aufgebaut war.