

Miriam Hamann

3'2,2m³

Schriftlicher Teil

zur Bachelor-Abschlussarbeit

Universität für Angewandte Kunst Wien

Studium TransArts

Juni 2014

1. 3'2,2m³

Meine für das Bachelor-Abschlussprojekt geplante Installation schließt an jene Arbeiten mit dem Material Klang an, die in den letzten Jahren meines Studiums entstanden sind. Mein Interesse an der Funktion von Klang als Baustein, der eine eigene Architektur schaffen kann, manifestierte sich vor allem in Klanginstallationen, die sowohl skulpturale als auch raumbezogene Aspekte beinhalten. An diese Form der Klanginstallationen soll auch 3'2,2m³ anknüpfen.

In 3'2,2m³ werden Lüftungsklappen mit flexiblen Lamellen mittels eines horizontalen Luftstroms in Bewegung gesetzt. Diese Überdruckklappen sind in Lüftungskanäle eingebaut. In Kombination mit runden und eckigen Formstücken entstehen Objekte, die an den täglichen Gebrauch von Lüftungsschächten angelehnt sind und auf den ersten Blick den Eindruck einer rein skulpturalen und statischen Arbeit hervorrufen.

Die Lamellen der Klappen werden jedoch durch Ventilatoren bewegt, die mittels eines digitalen Interfaces angesteuert werden. Diese Steuerung ist keine gleichmäßig intensive, sondern variiert und erzeugt eine Art musikalische Komposition. Durch den Luftstrom der Ventilatoren werden die Klappen zu Klangerzeugern und im Zusammenspiel als ein bestimmtes rhythmisches Arrangement wahrnehmbar.

Wichtig sind für mich in 3'2,2m³ sowohl die räumliche Gegebenheit der Installation als auch das Integrieren von alltäglichen Objekten und Geräuschen. Das Alltägliche aus dem gewohnten Zusammenhang zu lösen und in eine neue Form zu bringen, ist Ausgangspunkt dieser Arbeit. Dabei spielt neben dem Objekthaften auch das Immaterielle eine wichtige Rolle. Denn Klang als nicht-materieller, nicht greifbarerer „Stoff“ wird aus seiner ursprünglichen Umgebung herausgelöst und schafft – als Element der Installation – neue Raumwahrnehmungen.

Das Unsichtbare steht in 3'2,2m³ neben jenen sichtbaren Alltagsobjekten, die in ihrem Aufbau eine skulpturale Verwendung finden.

Lüftungsschächte begegnen uns überall, ob in privaten, öffentlichen Gebäuden oder Industriebauten. Meistens sind diese Vorrichtungen versteckt, manches Mal aber ragen Blechkonstrukte sowie Lüftungsgitter und Ventilatoren aus Wänden und Decken und bilden an sich schon bemerkenswerte Formen. Diese Industrieästhetik möchte ich ebenso aufgreifen wie

eben jenen Sound, der bei dieser Art des Lüftens entsteht. Im Allgemeinen versteht man unter Lüften einen Austausch von Luft. Die Luft des Innenraums soll durch frische, unverbrauchte Luft ersetzt werden. In $3'2,2m^3$ wird dieses Konzept des Luftaustauschs absurdum geführt, da die Zirkulation der Luft im Raum bleibt.

Die komponierten Geräusche der Lamellen verweisen auf jenen Luftwechsel ebenso wie auf den alltäglichen Gebrauch der Gitter und Schächte, die sich hier zu skulpturalen und rauminstallativen Elementen zusammenfügen.

Unser tägliches Agieren in unserer Umwelt lässt die Wahrnehmung jener Dinge schwinden, die sich uns nicht aufdrängen, uns aber immer umgeben. Diese Dinge wieder ins Bewusstsein zu bringen, wird in $3'2,2m^3$ angestrebt.

Durch die gleichzeitige Präsenz von skulpturalen Elementen und Klang wird ein polyästhetisches Erlebnis geschaffen, das Wahrnehmungsprozesse steuern, verändern und beeinflussen kann. Denn der Aufbau der Installation soll die BetrachterInnen dazu auffordern, die frontale Rezeption aufzugeben. Durch das Durchschreiten der Arbeit werden die Klänge der sich bewegenden Lamellen je nach eingenommener Position im Raum unterschiedlich wahrgenommen, werden Luftzüge spürbar und die Objekte aus mehreren Perspektiven betrachtbar. Indem sich die RezipientInnen durch den Raum bewegen und die Installation durchschreiten, wird ihnen die Möglichkeit gegeben, ihre Körper sowie ihre visuellen und akustischen Wahrnehmungen in Bezug zu den Objekten und gehörten Klängen zu setzen.

Im Folgenden möchte ich einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Klangkunst geben, deren Vielfalt an Ausdrucksformen mich inspiriert und wohl auch zu einem gewissen Grad meine eigene Arbeit prägt.

Aufgrund der Tatsache, dass eine detaillierte Ausführung zur Entstehung der Klangkunst den Rahmen dieser schriftlichen Arbeit sprengen würde, habe ich mich vor allem auf jene Aspekte konzentriert, die ich in Zusammenhang mit meiner eigenen künstlerischen Arbeit besonders relevant finde. Dies betrifft die Veränderung des Materialbegriffs ebenso wie das Einbeziehen des Immateriellen in künstlerische Prozesse. Ein weiterer Punkt, dem sich diese Arbeit widmet, ist die Frage der Raumerfahrung innerhalb der Klangkunst.

Am Ende wird der Versuch unternommen, die beschriebenen Aspekte in Beziehung zu meinen bisherigen Arbeiten zu stellen.

2. Das Immaterielle in der Kunst

Im folgenden Abschnitt möchte ich kurz auf jene Entwicklungen der Kunst der letzten Jahrzehnte eingehen, in denen Klang als bildnerisch-plastisches Material immer mehr an Bedeutung gewann.

Die ersten Tendenzen, den Paragone¹ der Künste sowie existierende Gattungsgrenzen etwa zwischen Malerei, Musik oder Literatur aufzulösen, finden sich schon im 19. Jahrhundert. Nachdem die Musik aufgrund ihres ephemeren Charakters lange Zeit als untergeordnet galt, vollzog sich um 1800 – vor allem durch die Schriften Arthur Schopenhauers – eine Aufwertung. Das Immaterielle wurde nun als Symbol des Absoluten betrachtet und die Musik „als wahre allgemeine Sprache“² der bildenden Kunst hierarchisch vorangestellt.

Doch schon bald sollte sich diese Trennung mehr und mehr auflösen. Vor allem zwischen der Malerei und der Musik wurde eine Brücke geschlagen – etwa bei Caspar David Friedrich, der zur Betrachtung seiner Gemälde eine musikalische Begleitung wünschte. Auch sprach er im Zusammenhang mit seinen Werken von Kompositionen – eine Begrifflichkeit, die ursprünglich der Musik zu eigen war.

Ein Zusammenspiel der Künste wurde auch später weiterverfolgt. Versuche, sich von der Gattungstrennung und vom traditionellen Kunstverständnis zu lösen, kamen Anfang des letzten Jahrhunderts auf. So kam es etwa in der abstrakten Malerei zunehmend zu einer „Musikalalisierung“. Paul Klee widersprach der immer noch vorherrschenden Differenzierung von zeitlicher und räumlicher Kunst und integrierte – ebenso wie Wassily Kandinsky, der eine „Kunst im Ganzen“ zu entwickeln suchte – Bewegungsabläufe und musikalische Studien in sein Werk.

Diese Idee des Gesamtkunstwerks griff auch Kurt Schwitters auf, der jegliche Materialgrenzen sprengte und in seinen dadaistischen Arbeiten collageartige Verbindungen von Bild, Sprache und Ton schuf. Die 1932 aufgezeichnete *Ursonate*, eine dadaistische Sprechoper, macht diese Form der Verbindung deutlich. Indem Schwitters Sprachmaterial zerteilt und Buchstaben entgegen der bekannten Strukturen der deutschen Sprache aneinanderreih, entstehen Formationen wie:

1 Vgl. La Motte-Haber, Helga de (Hg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999, S. 16.

2 Zit. Nach Arthur Schopenhauer: *Paralipomena* § 218,

http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/das_klingende_bild/8/#ftn14, [Stand: 20.03.2014].

Rinnzekete bee bee nnz krr müü?
ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrrmüü,
rakete bee bee³

Experimente wie diese – mit Verschmelzungen und dem Integrieren „nicht-künstlerischer“ Materialien und Techniken – erweiterten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die klassischen Kunstformen.

Um 1910 entwickelten die Futuristen in Italien den Materialbegriff weiter. Bekannt für ihre Faszination für Technik, Bewegung, Dynamik und Krieg, konzentrierten sie sich jedoch weniger auf die materielle Zusammensetzung verschiedener Gegenstände, sondern schufen synästhetische Werke, in denen Bewegung, Farbe und Musik in Malerei oder Skulptur Ausdruck verliehen wurde. Dies macht folgende Notiz Luigi Russolos zu seinem Gemälde *Poesia* deutlich: „Diese verschiedenartig kolorierten Masken bilden unter sich malerische Akkorde als Reflexe von Akkord-Resonanzen und musikalischen Klangfarben.“⁴

Neben der Malerei konzentrierte sich Russolo auch auf die Musik, im Jahr 1913 veröffentlichte er seine Schrift *L'arte dei rumori* – ein Manifest über Geräuschkunst, in der er sich gegen tradierte Kunstformen aussprach und für die bewusste Wahrnehmung von Geräuschen plädierte:

„Wir nähern uns (...) immer mehr dem *Geräusch-Ton*. Die Evolution der Musik äuft parallel zur Zunahme der Maschinen, die überall mit dem Menschen zusammenarbeiten. (...) Durchqueren wir eine grosse moderne Hauptstadt, die Ohren aufmerksamer als die Augen, und wir werden daran Vergnügen finden, die Wirbel von Wasser, Luft und Gas in den Metallrohren zu unterscheiden, das Gemurmel der Motoren, die unbestreitbar tierisch schnaufen und pulsieren, das Klopfen der Ventile, das Hin-und-her-Lauf der Kolben, das Kreischen der mechanischen Sägen, das Holpern der Tramwagen auf ihren Schienen, die Schnalzer der Peitschen, das Knistern der Vorhänge und Fahnen.“⁵

3 Zit. Nach Schwitter, Kurt: *Ursonate*, <http://www.merzmail.net/ursonate.htm>, [Stand: 19.03.2014].

4 Zit. Nach Russolo, in: Maur, Karin v.: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985, korrigierte Ausgabe 1994/1996, S. 121.

5 Zit. Nach Russolo, Luigi: *L'Arte dei rumori*, In der Übersetzung von Winkler, Justin/Mayr, Albert, Basel 1999, S. 10-12, http://www.iacsa.eu/jw/russolo_1916_geraeuschkunst_06-12-20.pdf, [Stand: 18.03.2014].

Russolo entwickelte außerdem die so genannte futuristische Geräuschmusik – die *Intonarumori*. Er unterteilte seine eigens dafür hergestellten Instrumente in sechs Gruppen (darunter etwa die Rauscher, Summer oder Zischer) und das Orchester in sechs Geräuschfamilien. Auch Giacomo Balla und Fortunato Depero beschäftigten sich mit bruitistischen Experimenten. Der Bruitsismus beschreibt jene Musikrichtung, bei der die Kompositionen auch außermusikalische Geräusche (vor allem der technisierten Welt) beinhalten. Hierfür schuf Fortunato Depero etwa eigene lärmende, kinetische Maschinen und plastische Komplexe, „die sich gleichzeitig zerlegen, sprechen, lärmend, klingen...“⁶

Umwelteinflüsse und deren klangliche Erfahrungen wurden auch später immer wieder Teil künstlerischer Werke. So etwa bei Pierre Schaeffer, der mit seinen *études de bruit* (Geräuschstudien) die um 1948 entstandene so genannte *Musique concrète* beeinflusste. Wichtige Voraussetzung seiner Klangarbeiten waren die neuen technischen Möglichkeiten der Klangaufzeichnung und -wiedergabe. Klangbausteine wurden – ähnlich dem Prinzip der *objets trouvés* der Surrealisten – aufgefunden, aus dem Zusammenhang gelöst und neu montiert.

In den 1950er Jahren wurde die Idee von Materialerweiterung und -entgrenzung intensiviert und weiter entwickelt. Dabei kam es vermehrt zu Versuchen mit unterschiedlichsten Medien und Gattungen, die interdisziplinär miteinander verbunden wurden und auch nebeneinander Bestand haben konnten.

Der Begriff *Happening* wurde geboren. Er beschreibt eine bestimmte Form der Aktionskunst, die das Publikum miteinbezieht. Durch das Integrieren des Publikums wurden die einzelnen Aktionen nicht mehr gänzlich planbar und bekamen somit offene Formen und Strukturen. Des Weiteren wurde Multimedialität hoch gehalten. Dabei spielte neben dem Visuellen das Auditive eine immer größere Rolle. Auch das Alltägliche war weiterhin Bestandteil künstlerischer Schaffensprozesse. Somit ergaben sich immer mehr künstlerische Positionen, die Wahrnehmungsvorgänge erlebbar machten und die RezipientInnen als partizipierende BetrachterInnen miteinbezogen.

Eine diese Entwicklung stark prägende Kunstform war die Fluxus-Bewegung. Der für diese Kunstrichtung charakteristische Begriff „Intermedia“ beschreibt, dass und wie sehr Fluxuskünstler wie Nam June Paik oder John Cage versuchten, verschiedene Medien und künstlerische Ausdrucksformen miteinander zu verbinden und in einzelne Werke zusammenzuführen. Vor allem am Black Mountain College wurde die Intermediakunst

⁶ Zit. Nach Depero, Fortunato, in: Balla und Depero: *Futuristische Neuschaffung des Universums*, 1915, in: Maur, Karin, a.a.O, S. 123.

vorangetrieben. Sie lag zwischen Musik, Skulptur, Konzert und Aktion. Die Verschränkung der Medien bedeutete auch, dass Klang in allen Dingen zu finden ist und sich meist erst durch eine unübliche Handhabung dieser Dinge erschließen lässt. Diese Handlungen wurden in konzertähnlichen Vorführungen zum Ausdruck gebracht, wobei Klang nicht ausschließlich im Mittelpunkt stehen musste. Denn den Fluxus-KünstlerInnen ging es vor allem darum, Wahrnehmungsprozesse zu initiieren und zu provozieren.

Durch den Einfluss des Immateriellen wurde auch der Raumbegriff erweitert; sichtbar etwa in Yves Kleins Arbeit *le vide*, bei der der Künstler nichts als den leeren weißen Raum einer Pariser Galerie zeigte. Auch musikalische Elemente waren Teil von Kleins Arbeiten. In *Symphonie Monoton-Silence* sollten ein Orchester und Sänger einen einzigen D-Dur Akkord für einige Minuten halten, gefolgt von einigen Minuten absoluter Stille.⁷

Viele der eben genannten Beispiele der Klangkunst zeigen, dass ihr etwas Ereignishaftes innewohnt. Denn akustisch wahrnehmbare Eindrücke beziehen die RezipientInnen meist in ein Geschehen mit ein. So entstand und entwickelte sich das Prinzip des flexiblen und nicht fixierten Betrachtens. Dieses integriert aktive RezipientInnen, die an Klangobjekten vorbeigehen und sich durch Installationen bewegen ebenso wie jene BetrachterInnen, die eine Arbeit durch ihre Position im Raum steuern und somit interaktiv auf das Geschehen einwirken.

Die Erweiterung und Verschränkung der Kunstformen bedeuten eine Transformation von Räumen, von Situationen und gewohnten Strukturen. Wie oben beschrieben, haben sich auch die Grenzen innerhalb der Kunst verschoben, ja teils sogar aufgelöst. Und genau diese Veränderung der Kunst- und Materialauffassung machte es möglich, das Immaterielle als Teil künstlerischer Prozesse mit-einzubeziehen oder gar – wie in vielen Beispielen der Klangkunst hörbar – als eigenständiges Material zu betrachten.

⁷ Vgl. Tittel, Claudia: a.a.O., S. 225-230,
La Motte-Haber, Helga de (Hg.): a.a.O., S. 13-65 und
Kellein, Thomas: *Intermediäre Tendenzen nach 1945*, in: Maur, Karin v. (Hg.), a.a.O., S. 438-443.

3. Klang und Raumerfahrung

Neben dem Auge ist das Ohr ein wichtiges Sinnesorgan für die Wahrnehmungsfähigkeit von Raum. Denn nicht nur visuell tasten wir einen Raum ab, um Größe oder Form zu erkennen, auch akustisch werden Räume „abgehört“, werden Grenzen und Entgrenzungen, Stimmungen und Dynamiken wahrgenommen.

Räume neu zu bilden, sie zu erweitern oder einzuspannen, ist auch Thema der Klangkunst. Betrachtet man Klang als Baustein, dann lassen sich durch das Einbeziehen des Hörsinns neue Architekturen schaffen.

Ein impulsgebender Denker hinsichtlich der Raum erschließenden Kraft von Klang und Musik war der Komponist Edgard Varèse, der sich sowohl theoretisch als auch praktisch mit der räumlichen Entfaltung von Klang beschäftigte. Hörbar wurde seine Konzeption etwa in dem Werk *Poème Electronique*, das 1958 im Zuge der Weltausstellung in Brüssel präsentiert wurde. Hierfür bestückte Varèse den von Le Corbusier entworfenen Philips Pavillon mit rund 350 Lautsprechern, die in den Räumlichkeiten verteilt wurden und dem Klang die Möglichkeit geben sollten, sich über die Boxen zu bewegen.

Erweitert wurde der freie, offene Raumbegriff von John Cage, der in seinem Stück 4'33" die Geräusche des Raumes und seiner AkteurInnen zur eigentlichen Musik deklarierte, indem er während der gesamten Darstellung keinen Ton auf dem vor ihm stehenden Klavier spielte.

Klangkunst kreist also um die Motive Ton-, Raum- und Körperwahrnehmung und geht sehr unterschiedlich damit um. Mal werden Räume extra für Installationen adaptiert, mal werden die Soundarbeiten an den Raum angepasst. Wichtig sind letztlich auch immer die RezipientInnen, die zu AkteurInnen werden, wenn sie sich im Raum bewegen und somit die eigene Wahrnehmung oder auch die der anderen beeinflussen.

Feststellbar ist jedoch, dass eine vom Visuellen geprägte Gesellschaft akustische Ebenen oft ausblendet oder nicht in der gleichen Intensität wahrnimmt wie das Sichtbare. Daher fordern viele TheoretikerInnen die Bewusstmachung einer Gleichwertigkeit der Sinne – auch von Auge und Ohr.⁸

⁸ Vgl. Rüth, Uwe: *Die Vermittlung von Klangkunst. Präsentation als Raumerfahrung*. In: *Sonambiente*, a.a.O., S. 234 – 241.

Zahlreiche KünstlerInnen versuchen diese bewusste Rezeption mit ihren Installationen herbeizuführen, indem sie die BesucherInnen involvieren. Durch eine Interaktion mit bestimmten Objekten, die berührt werden können, oder durch eine Bewegung im Raum bewirken die BesucherInnen eine Veränderung des Akustischen und werden so zu aktiven TeilnehmerInnen der künstlerischen Arbeit.⁹

9 Vgl. Reiss, Julie H.: *Soundaffekte. Die auditive Erfahrung in der Installationskunst*. In: *Sonambiente*, a.a.O., S. 288 - 294.

4. Bezug zur eigenen künstlerischen Arbeit

In seinem Text *Klangräume - Denkräume* beschreibt Peter Kiefer mehrere Formen der Klangkunst. Neben der Klangkunst als Nichtort – also Klängen, die keine direkte örtliche Verbindung aufweisen – führt er etwa auch die „Klangkunst als Raumklang“ sowie die „Klangkunst als Skulptur“ an. Beide Formen möchte ich heranziehen, um meine Arbeiten der letzten Jahre zu beschreiben. Denn erstere deutet auf einen direkten Raumbezug hin, zweitens versteht Klangkunst als Objekt, das für sich selber und (relativ) unabhängig von räumlichen Bedingungen stehen kann.¹⁰

In den letzten drei Jahren hat sich mein Fokus von vorrangig fotografischen und filmischen Arbeiten auf einen immer bedeutender werdenden Raumbezug gerichtet. Dabei kommt klanglichen Ereignissen eine wichtige Rolle zu.

Ausschlaggebend dafür war eine Arbeit an einem Video, die nicht und nicht zu meiner Zufriedenheit gelingen wollte. Also beschloss ich eines Tages, auf das Bild zu verzichten und mich rein dem Klang des gefilmten Objekts zu widmen. So entstand die erste Soundarbeit, die viele weitere folgten.

Nach diesen ersten Soundarbeiten, die noch keinen besonderen Raumbezug aufwiesen, stellte ich mir zunehmend die Frage nach der Einbindung von Klang in spezifische Orte und Räumlichkeiten. Denn Klang vermag Räume zu kreieren, Grenzen zu setzen oder zu erweitern. Wie der Klangkünstler Bernhard Leitner dies so passend zum Ausdruck brachte, kann Klang architektonisch als Bau-Material eingesetzt werden.¹¹

Klang kann eine Einheit mit dem Raum bilden, er kann aber auch im Kontrast zu diesem stehen. Er wird sowohl räumlich wie zeitlich auf eine bestimmte Art in den Ort eingebettet und somit erlebbar.

Neben dem allgemeinen Raumbezug ist es für mich aber vor allem wichtig, Rauminstallationen zu schaffen, die an sich schon skulpturale Elemente enthalten und durch Sound entweder ergänzt oder verändert werden. In diesem Spannungsfeld von bildhauerischen und medialen

10 Vgl. Kiefer, Peter: *Klangräume - Denkräume*, in: Kiefer, Peter (Hg.): *Klangräume der Kunst*, Heidelberg 2010, S. 36-37.

11 Vgl. *Klang als Baumaterial*, Eugen Blume im Gespräch mit Bernhard Leitner, Zur Ausstellung TONRAUMSKULPTUR im Hamburger Bahnhof, Berlin 2008,
<http://bernhardleitner.com/texts/indexLoadItem/22>, [Stand: 21.03.2014].

Arbeiten schaffe ich oft begehbarer Arbeiten, in denen Geräusche des Alltags in Klangkompositionen übersetzt werden, indem sie durch Dekonstruktion aus dem Funktionszusammenhang gelöst und in eine neue Form gebracht werden. Das Heranziehen vorwiegend alltäglicher Geräusche ist für mich insofern relevant, als eben viele dieser Töne in der Alltagswelt meist nicht mehr bewusst wahrgenommen werden. Dies passiert mit dem Starten von Neonröhren ebenso wie mit sich aus Steckverbindungen ergebenden Klängen.

In meiner Arbeit *Pendulum* geht es sowohl um die Verwendung eines alltäglichen Geräusches – nämlich dem des Schaukelns – als auch um das Erzeugen einer Illusion der Bewegung im statischen Raum. Dabei wird Klang als immaterieller Baustoff eingesetzt. Der Sound des Schwingens wandert von Lautsprecher zu Lautsprecher, modelliert einen neuen Raum und lässt die RezipientInnen das visuell nicht wahrnehmbare Schaukeln erleben.

Zum Einsatz immaterieller „Stoffe“ kommt es auch in der 2014 entstandenen Arbeit *initial*. Dabei wird dem Starten von Neonröhren besondere Aufmerksamkeit geschenkt, indem eben jener Vorgang des Zündens sowohl durch Licht sichtbar, als auch durch eine verstärkte Aufmerksamkeit auf das Geräusch des Startens bewusst hörbar gemacht wird.

Ein uns im Alltag umgebender Beleuchtungskörper und seine visuellen und akustischen Erscheinungsformen werden hier Ausgangspunkt einer Installation, die sich fast unbemerkt in den Raum integriert, indem vorhandene Leuchtstoffröhren so angesteuert werden, dass ein ständiges Ein- und Ausschalten die Aufmerksamkeit der RezipientInnen auf das durch elektrische Spannung hervorgebrachte auditive Ereignis lenkt.

Viele Beispiele der Kunstgeschichte zeigen eine Faszination an der körperlosen Materie, sei es an Licht, Elektrizität oder drahtlosem Informationsaustausch. Diesem Körperlosen wohnt meist etwas inne, das sich einer Sichtbarkeit entzieht.

Mir geht es in meinen Arbeiten und speziell in $3'2,2m^3$ jedoch nicht primär um das Körperlose, vielmehr beschäftige ich mich mit der Medialität von Materialien – allem voran von Sound – und gebe dem Unsichtbaren eine Form, in der es sich bewegen kann. Dies geschieht in rauminstallativen Elementen bei *initial* oder *Pendulum* ebenso wie in meiner Abschlussarbeit. $3'2,2m^3$ integriert dem Alltag entnommene Objekte, deren Verwendung sich auf die ursprüngliche Herkunft des eingesetzten Klangs begründet. Der Klang generiert somit selbst jene Objekte, die ihm eine Form und einen Körper verleihen.

„Sound performs with and through space (...), escapes rooms, expands and contracts space.“¹², schreibt der Künstler und Autor Brendon LaBelle. Und eben jenes Vermögen von Klang, Räume zu kreieren, zu erweitern oder zu begrenzen, war Ausgangspunkt von 3'2,2m³. Denn der Klang der sich im Luftstrom bewegenden Lamellen wurde in den künstlerischen Prozess nicht nur mit einbezogen, sondern war ausschlaggebend für die gesamte Form der Arbeit. Der spezifische, dem Alltag entnommene Sound, ist hier eben jenes immaterielle Material, das – für mich gleichwertig – neben dem Visuellen steht und neue Wahrnehmungsprozesse und -formen entstehen lässt.

12 Zit. Nach LaBelle, Brendon: *Background Noise – Perspective on Sound Art*. Continuum Books, New York/London 2006, S.11.

Quellenangaben

Literatur:

- Kiefer, Peter (Hg.): *Klangräume der Kunst*, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2010
- LaBelle, Brendon: *Background Noise – Perspective on Sound Art*. Continuum Books, New York/London, 2006
- La Motte-Haber, Helga de (Hg.): *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber Verlag, Laaber, 1999
- La Motte-Haber, Helga de/ Osterwold, Matthias/ Weckwerth, Georg (Hg.): *Sonambiente, Berlin 2006. Klang Kunst Sound Art*, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2006
- Maur, Karin v.: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, München, 1985, korrigierte Ausgabe 1994/1996
- Russolo, Luigi: *L'Arte dei rumori*, In der Übersetzung von Winkler, Justin/Mayr, Albert, Akroama, Basel, 1999, S. 10-12
http://www.iacsa.eu/jw/russolo_1916_geraeuschkunst_06-12-20.pdf

Internet:

- <http://bernhardleitner.com/texts/indexLoadItem/22>
- http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/das_klingende_bild/8/#ftn14
- <http://www.merzmail.net/ursonate.htm>

Ein besonderer Dank gilt der Firma BerlinerLuft für ihre großzügige Materialunterstützung.

