

# Forschungsberichte

Helga de la Motte-Haber

## Die Ästhetisierung der Umwelt

Längst ist die Musik aus jener abgesonderten Welt herausgetreten, in der sie ein Kunstbegriff beheimatet wissen wollte, der sie zugleich als Sprache des Absoluten verstand. Für die Mehrzahl der bundesdeutschen Bürger ist sie ein emotionales Stimulans, das schöne Erinnerungen wachruft. Allensbach ermittelte in einer repräsentativen Befragung 1980, daß 66% ihr diese Funktion zuschreiben. Musik wird benutzt, um sich über Einsamkeit hinwegzutrusten (41,5%), zum geselligen Beisammensein, um sich zu entspannen und – immerhin von 26,8% – um sich in die richtige Stimmung zum Arbeiten zu bringen. Die Idee, Musik werde um ihrer selbst willen gehört, taucht in dieser Untersuchung nicht auf. Musik ist zu einem Bestand des Alltags geworden, wie auch die Schüler beweisen, die ohne sie ihre Hausaufgaben nicht machen können. Durch die Möglichkeit zur technischen Verbreitung ist ihr Ort nirgendwo und überall.

Der Einwand ist gerechtfertigt, daß Musik nicht gleich Musik ist, und die stimulierend emotionalisierende Musik, vorzugsweise Schlager und deutsche Volksmusik, bei Jugendlichen Pop und Rock, niemals beanspruchte, jenen Raum zu öffnen, der das Unendliche ahnen ließ. Wie immer die Musik in den Reservaten der Konzertsäle und Opernhäuser abzuheben ist von den Produkten in den Niederungen des Trivialen, so wird doch auch sie inzwischen gebraucht, um – Hifi-verzerrt – dem Wohnzimmer und selbst der Luxuslimousine die rechte Atmosphäre zu verleihen.

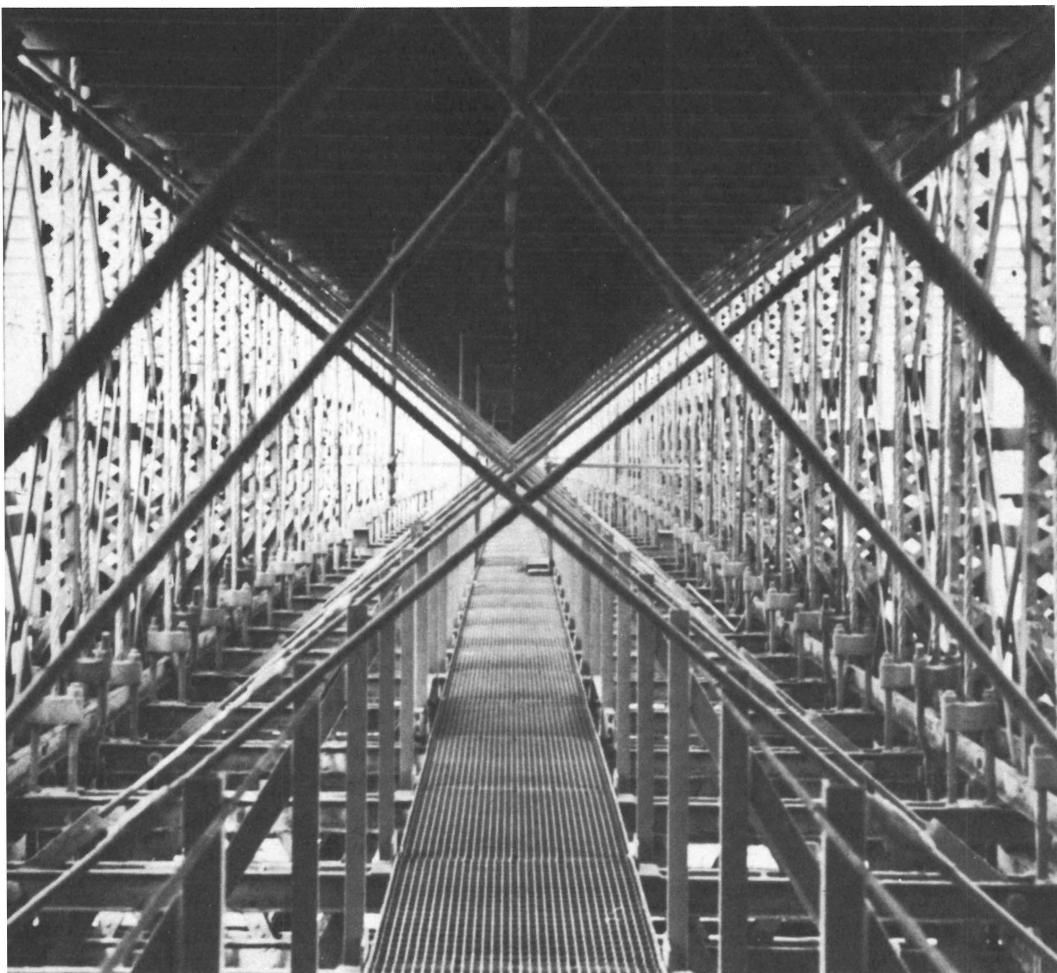
Die Entwicklung der Idee der absoluten Musik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist verknüpft mit einer Abwertung der Alltagskultur. Da Kunst und Kultur im bürgerlichen Verständnis weitgehend gleichgesetzt wurden (eine Gleichsetzung, die auch heute den Kulturämtern meist nur Förderung von Kunst zulässt), verelendete, was quasi als ästhetische Gestaltung einmal dem Werktag diente. In der Kunst und in der weitgehend auf die Kunstbetrachtung eingeschränkten Kulturphilosophie wurde der industrielle Werktag kein Gegenstand, der angemessen reflektiert wurde. Am Rande überlebten allenfalls noch Reste einer einstmaligen Volkskunst, denen die nicht hoch bewertete und ebenfalls überwiegend mit dem vorindustriellen Alltag befaßte Volkskunde an die Seite gestellt wurde. Die Entstehung des Kitschs ist eine Folge der Verengung des Kulturbegriffs auf Kunst. Sie zu betrachten hat feststellenden Charakter. Es ist keine larmoyante Kritik beabsichtigt, die nicht würdigen kann, welche Steigerung andererseits die Kunstwerke durch diese Verengung erfahren haben.

Dadurch aber sind sie auch aus dem Leben der Menschen entfernt worden. Es entstand ein Vakuum, in das alles einfließen konnte, was den Traum von einem humanen, besseren Leben nährte. Um die kulturellen Defizite auszugleichen, wurden nicht nur Surrogate mit dem Schein des Angenehmen und Schönen erfunden, auch Kunstwerke wurden ihrer Aura beraubt, in Räume versetzt, in denen auch sie die Funktion eines wohnlich-warmen Hintergrunds erfüllten. Zum geschmackvollen Blumenarrangement und feinen Tafelsilber erklingt als Dekor die Mozartsymphonie.

Der langwierige Prozeß der Aushöhlung der Alltagskultur durch die Entwicklung der Kunst, der seinerseits wiederum Einbrüche der Kunst bewirkte, ist mit diesen kurzen Bemerkungen selbstverständlich unzureichend beschrieben. Aber weil sich die Zerstörung der Kultur als ein langwieriger geschichtlicher Prozeß andeuten läßt, wird die Ohnmacht verständlich, mit der die wissenschaftliche Forschung seine Folgen heute registriert. Sie beschreibt mit einfachen Prozentangaben oder statistisch ausgetüftelten Verfahren eine musikalische Umwelt, den Gebrauch von Musik, Wünsche, Bedürf-



Die Pfeile und Linien zeigen die Bewegung der Töne im Ton-Raum von Bernhard Leitner.  
Foto mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Location of live microphones on *The Brooklyn Bridge*, the service ramp located below the Bridge Promenade: © Bill Fontana, 1982.

nisse, Geschmack, auch Vorurteile. Die reine Deskription ist oft mit einem Gefühl des Unbehagens verbunden, aber es fehlt dem Wissenschaftler, der seine Fragestellungen diesem Prozeß der Aushöhlung verdankt, doch die Möglichkeit, Mittel bereitzustellen, wie Menschen mit einer Umwelt fertig werden können, von der man meint,

sie sei falsch. Wie könnte sich auch eine angewandte Wissenschaft begreifen, die doch weitgehend einem »Kultur«-Begriff verpflichtet ist, der die falsche Lebenswelt produzierte?

Umwelt ist eines, wenn nicht gar das zentrale Thema, das die Kunstproduktion im 20. Jahrhundert neu gegenüber vergangenen Kunstäußerungen erscheinen läßt. Seit die Futuristen um 1910 in die Welt der Geräusche aufbrachen, um die bedrohlichen Aspekte der technischen Entwicklung durch Verherrlichung zu bewältigen, sind unterschiedliche Bemühungen festzustellen, die Kluft zwischen Kultur und Kunst und damit zwischen Leben und Kunst zu überbrücken. Zielte die dadaistische Revolte eher auf ein Konzept von Anti-kunst, so entwickelten sich in den zwanziger Jahren Versuche, den Werktag zu gestalten. Davon zeugen die russische Produktionskunst, das Bauhaus, aber auch die Idee des musikalischen Ambiente von Satie und die Lehrstücke oder die Kinomusik von Hindemith. Die Veränderung der Umwelt als Spielwelt scheint zur Charakterisierung des Wiederauflebens dieser Thematik in den sechziger Jahren geeignet. Die 60er Jahre festigten, was ein halbes Jahrhundert zuvor begann: die Aufhebung der Hierarchie zwischen Ton und Geräusch, die für jene Künstler selbstverständlich ist, die heute neue Formen einer ästhetischen Kultur, nicht unbedingt Kunstwerke im traditionellen Sinne, produzieren. Exemplarisches aus jüngerer Zeit sei ausführlicher besprochen.

Für den 37jährigen amerikanischen Komponisten Bill Fontana ist die reale Umwelt vergleichbar einem Konzertsaal, in dem ein Orchester stimmt. Bei seinen Klangskulpturen, die er seit der Mitte der 70er Jahre schafft, werden vorhandene Klänge benutzt, die aber räumlich versetzt in subtiler Weise der Transformation vorhandener Wirklichkeit dienen. Fontana hüllte 1980 in New York das World Trade Center in die von der Brooklyn-Bridge übertragenen, durch nicht sichtbare Lautsprecher wiedergegebenen Klänge ein und machte aus diesem Gebäude eine riesige Klangskulptur. Dabei verloren das Summen und Brausen der Brücke ihre Bedeutung, die bei Geräuschen durch ihre Herkunft bestimmt wird. Es blieb der reine Klang mit hoher affektiver Valenz, offen für den zuhörenden Betrachter für

eine Vielzahl von Interpretationen. Die neue Umgebung veränderte die Klänge, und gleichzeitig wurde sie selber verändert. Wahrnehmungssillusionen entstehen nicht nur durch die neue Semantik der Geräusche, sondern auch, weil durch die Fähigkeit des Ohres zu »orten« die Größenverhältnisse von Räumen akustisch gestaltet werden. Die Installation des Kölner Hauptbahnhofs von 1984 auf dem Feld hinter der Ruine des Berliner Anhalter Bahnhofs wirkt wie eine virtuelle Rekonstruktion. Manche von Fontanas Installationen »verwirren« das Drinnen und Draußen, versetzen den, der sich darauf einläßt, in einen entgrenzten Raum, der dennoch sichtbare Wände hat. Die Nebelhörner aus der Bucht von San Francisco, die eigentlich die Aufgabe haben, den Verkehr zu regeln, machen einen anderen Ort zu einer imaginären Landschaft mit Sphärenmusik. Die Verfügung über Raum und Zeit signalisiert durch die Aufhebung von Begrenzungen die Möglichkeit zur Veränderung, und sie schafft jene Überraschung, die Voraussetzung für das nicht willentlich herbeizuführende Gefühl der Freude ist. Zart, heiter und unerwartet klang das World Trade Center, als eine Parade die Brooklyn-Bridge überquerte. Ein Besucher, der nach einem mittelpächtigen Konzert etwas gelangweilt auf dem Nachhauseweg ganz plötzlich mitten in eine der Installationen Fontanas geriet und punkt Mitternacht von einem Kirchturm einen Hund bellen hörte, lachte voll Vergnügen. Fontana meinte, das sei die schönste Reaktion, die er je erfahren habe. Eigne Dir die Umwelt an, aber verwandle, was Dir alltäglich scheint, zu ästhetischem Vergnügen.

Zeit-Räume, Bewegung durch Klänge, die architektonische Funktion erhalten, wären in Begriffe gefaßt Kennzeichen der Arbeiten des österreichischen Architekten Bernhard Leitner. Lautsprecher, aus denen verfremdete Töne einer Tabla kommen, in ihrer zeitlichen und dynamischen Aktivität, geregelt von einem Computer, schaffen in einem realen Raum einen immateriellen Hör-Raum, vielleicht ein sich zwischen sechs Lautsprechern vor- und zurückbewegendes Gewölbe. Durch Verspannungen, Verschlingungen, Tonlinien, Ton-Tore bewegt sich, wer den in der Technischen Universität Berlin von Leitner geschaffenen Raum betritt. Ein realer Raum, der

durch schallschluckendes Material andere Geräusche dämpft, wurde zu einem imaginären Ort umkonstruiert, der aus Zeitpunkten und Zeitstrecken besteht. Leitner schafft auch »körpernahe« Gebrauchsgegenstände, zum Beispiel Liegen, die einen auf dem wohligh dunklen Klang von Cellotönen ruhen lassen. Wichtig ist nicht die Hörerfahrung im engeren Sinne, wichtig ist, daß neue Beziehungen erfahrbar werden: bei den Ton-Liegen auch die zu den realen und metaphorischen Qualitäten des eigenen Körpers.

Die Utopie der Künstler von der Veränderbarkeit der alltäglichen Umwelt ist ein künstlerisches Forschungsprogramm. »I explore« ist eine der beliebtesten Äußerungen von Bill Fontana. Leitners Ton-Liegen sind inzwischen Anlaß zu psychologischen Untersuchungen geworden über die Erlebnisse, die sie auslösen. Forschung ist ein viel weitergehender Begriff als Wissenschaft. Vielleicht kann die künstlerische Exploration und Neugestaltung der Umwelt die auf die Deskription eingeengte Wissenschaft wenigstens zur Frage veranlassen, wie es um die von Entwicklungspsychologen den Erwachsenen zugeschriebenen Möglichkeiten bestellt ist, die Welt unter anderen Aspekten anzusehen, als denen, die dem Beschauer unmittelbar zugekehrt sind.

## Summary

European music and arts have been continually moving towards higher degrees of sophistication and refinement leaving behind them the cultural waste-land of every-day life. In the 20th century we find an enormous gap between those two poles which to bridge should be the task of musicians as well as musicologists.