

Klangkunst als Philosophie

Nicola L. Hein

Inhaltsverzeichnis:

1. Philosophisches Konzept	1
1.1 Einleitung	1
1.2 Der Begriff der Klangkunst	5
1.3 Familienähnlichkeit und Klangkunst	10
1.4 Was ist Philosophie?	17
1.5 Alva Noë, Georg Bertram, Richard Rorty: Philosophie und Kunst	21
1.6 Was ist Klangkunst?	27
1.7 Cox: Klangkunst als Gestaltung der Frage: „Was ist Klang“?	28
1.8 Klangkunst als Diskurs	33
1.9 Klangkunst und Skepsis	38
1.10 Bestimmungen der Klangkunst in der künstlerischen Praxis	43
1.11 <i>Klangkunst als Philosophie</i>	58
2. Darstellung: „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“	65
2.1 Das Konzept	65
2.2 Die Änderungen	71
2.3 Die Durchführung	81
2.4 Wurde Anspruch der Klangkunst als Philosophie eingelöst?	95
3. Perspektiven	99
4. Quellenverzeichnis	100
4.1 Literaturverzeichnis	100
4.2 Abbildungsverzeichnis	105

1. Philosophisches Konzept

1.1 Einleitung

Die Geschichte der Kunstform, die unter dem Namen der *Klangkunst* oder der *sound art* bekannt ist, ist von unterschiedlichen definitorischen Versuchen gekennzeichnet. Die interpretatorischen und definitorischen Differenzen unterschiedlicher WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und JournalistInnen weisen dabei eine enorme Spannweite auf. Was ist Klangkunst? Welche Objekte, Handlungsformen und Prozessen fallen unter ihren Begriff und welche Merkmale weist jene Kunstform auf? Wie lässt sich Klangkunst abgrenzen von anderen Formen der Kunst, wie etwa der Neuen Musik, der Improvisierten Musik, der Performance Art, der Skulptur und der Plastik?

Gegenüber dieser Entwicklung soll gerade die Heterogenität des Entwurfs der Klangkunst dazu genutzt werden, den Versuch einer Definition zu wagen, die diese aus einem anderen Winkel heraus betrachtet und versteht, indem sie die bereits in der künstlerischen und theoretischen Praxis auffindbaren Bestandteile zusammenfügt und diese in eine spezifische Richtung weiter denkt.

Im Verlauf der Arbeit soll die der Klangkunst innewohnende Skepsis als Ausgangspunkt einer solchen Konzeption jener genutzt werden. Der Ansatzpunkt der Überlegungen liegt in der Explikation bereits vorhandener und praktizierter Potentiale, welche zu einer Betrachtung der Klangkunst ausgearbeitet werden sollen, die die Anlagen zu einem alterierten Verständnis ihres grundsätzlichen Anliegens hin ausweitet. Dieser Betrachtung ist es an der Frage gelegen, welche Verständnisebenen der Klangkunst sich eröffnen, wenn sie als Form der Philosophie verstanden und anhand dieses Aspektes untersucht wird. Darüber hinaus vermag es diese Betrachtung, neue künstlerisch-praktische Arbeitsweisen zu inspirieren. Dieses Potential wird auch anhand der Arbeit „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“ verdeutlicht.

Die im Folgenden präsentierten Überlegungen sind im Kontext der mit ihnen verbundenen Arbeiten zu verstehen und müssen ihrem pragmatischen Anspruch nach verstanden werden. Die Überlegungen gelten der Klangkunst und werden vollzogen von einem Autor, der nicht nur Betrachter, sondern wesentlich Künstler ist. Dabei bieten die Theoriekonzeptionen des Neopragmatismus einen wichtigen Hintergrund für die Bestimmung der Ausrichtung des Denkens über die Klangkunst. Es sind Überlegungen eines Künstlers über die Kunst, über das dem künstlerischen Arbeiten zu Grunde liegende mögliche Denken. Dieses verdient eine besondere Beachtung, wenn über Klangkunst gesprochen wird. Durch eine Veränderung des Denkens über Klangkunst und einen Fokus der Betrachtung der philosophischen Aspekte derselben, ist es möglich, die bereits geschehene und geschehende Kunst anders zu verstehen und dem künstlerischen Handeln neue Räume zu erschließen.

Ausgehend vom Standpunkt des Pragmatismus und des Neopragmatismus kann die vorliegende Arbeit in Anlehnung an das dort entwickelte Wahrheitskriterium betrachtet werden. John Dewey, Charles Sanders Pierce und William James entwickelten in ihren Arbeiten, in Abgrenzung zu den die europäische Philosophie des ausgehenden 19ten Jahrhunderts dominierenden neokantianischen und neohegelianischen Diskursen, unterschiedliche Theorien eines pragmatischen Kriteriums der Wahrheit. Dabei besetzen alle drei Philosophen unterschiedliche Positionen, stimmen jedoch in der Bedeutung der empirischen Evaluation einer Theorie überein. Charles Sanders Pierce entwickelt die Theorie, dass

*"der rationale Inhalt eines Wortes oder anderen Ausdrucks ausschließlich in seiner vorstellbaren Bedeutung ("bearing") die Führung des Lebens ("conduct of life") liegt."*¹

Auch William James wendet dieses Kriterium der Wahrheit in seinen Schriften an und plädiert ebenso für eine pragmatische Wende der Theoriekonstruktion, betont jedoch, im Gegensatz zu Pierce, die Bedeutung der partikularen Erfahrung:

*"Unser letztlcher Test dessen, was eine Wahrheit bedeutet, ist in der Tat das Verhalten ("conduct"), das sie vorschreibt oder anregt. Doch regt sie dieses Verhalten an, weil sie zuerst eine besondere Wendung in unserer Erfahrung vorhersagt, die nach genau diesem Verhalten von uns verlangt. Und ich würde es vorziehen, Peirces Prinzip so auszudrücken, daß ich sage, daß die effektive Bedeutung irgendeines philosophischen Satzes immer zu einer besonderen ("particular") Konsequenz in unserer zukünftigen praktischen Erfahrung, ob aktiv oder passiv, herab geholt ("brought down") werden kann; wobei der springende Punkt eher in der Tatsache liegt, daß die Erfahrung partikular sein muß, als in dem Umstand, daß sie aktiv sein muß."*²

Der Philosoph Richard Rorty, welcher als einer der zentralen Denker des Neopragmatismus gelten kann, folgt dieser Auffassung des pragmatischen Wahrheitskriteriums, hebt dabei die poetischen Aspekte der Sprache hervor und entwickelt eine Betrachtung der Philosophie unter dem Aspekt der Literatur, wodurch die konstruktiven Potentiale der Sprache aktiviert und aktualisiert werden. Durch diese Auffassung verändert sich Rorty zu Folge nicht nur die Praxis der Betrachtung, sondern auch die des *Handelns*. Die Philosophie gewinnt somit eine Anbindung an die Praxis des denkenden Handelns, ist nicht nur in der Theorie, sondern im handelnden Vollzug verordnet³. An diese Überlegungen angelehnt muss die hier erfolgende Untersuchung als handlungsorientiertes Nachdenken eines Künstlers über seine Materie verstanden werden, das dem Ziel des Hervorhebens bereits in der Materie vorhandener Potentiale dient, damit diese einerseits das Verständnis und andererseits die künstlerische Praxis bereichern können.

1 Neubert, Stefan (1998) S.59

2 ebd. S. 61

3 Rorty, Richard (2007) S.X

Gemäß Wittgensteins an späterer Stelle in diesem Text explizierter Sprachspieltheorie kann argumentiert werden, dass ein Objekt (z.B. ein Gegenstand, eine Handlung, ein Ereignis etc.) erst vor einem Hintergrund als bedeutungstragends Objekt erscheinen kann, d.h. eine Bedeutung hat, weshalb dem reflektierende Denken einer KünstlerIn über ihre Kunst eine große Bedeutung zukommt. Der Begriff des Denkens wird hierbei nicht auf den Bereich der Sprache eingeengt, sondern umfasst auch den Bereich der „Intuition“, insofern es viele unterschiedliche Formen des reflektierenden Vollzugs von Kunst gibt, welche nicht alle der Sprache bedürfen. Diese jedoch fassen die Dinge in einen Kontext, in einen sinnhaften Betrachtungsrahmen, auch wenn dies mit anderen „Mitteln“ geschieht. Das konzeptuelle Arbeiten und Nachdenken ist besonders im 20ten Jahrhundert in den unterschiedlichsten Kunstrichtungen explizit praktiziert worden, was durch die unzähligen Manifeste unterschiedlichster Kunstrichtungen⁴, die schriftlichen Reflexionspraxen, verbalen Diskussionskulturen (z.B. bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik), Essays von KomponistInnen (Karlheinz Stockhausen⁵, Morton Feldman⁶, John Cage⁷, Gottfried Michael Koenig⁸, Pauline Oliveros⁹), ebenso von Kunstschaaffenden unterschiedlichster anderer Richtung und die wissenschaftliche Analyse der Künste in großer Breite belegt ist.

So haben sich auch prominente KlangkünstlerInnen wie Bernhard Leitner, Christina Kubisch, Max Eastley, Brandon Labelle und Peter Weibel an unterschiedlichen Stellen explizit zu Fragen der Klangkunst geäußert und damit Statusbestimmungen und Definitionen eben jener geleistet. Das konzeptuelle Denken über Klang scheint für viele KlangkünstlerInnen einen integralen Bestandteil ihrer Arbeit zu bedeuten.

Der vorliegende Text beginnt mit einer Darstellung der *Klangkunst als Philosophie* und einer Betrachtung von Arbeiten unterschiedlicher KünstlerInnen. Die Explikation der Umsetzung jenes Verständnisses in die künstlerische Praxis soll anhand der Analyse und Darstellung der Entwicklung von „*Sokratischer Versuch über politische Kontingenz*“ erfolgen. Zuletzt wird eine Betrachtung der Perspektiven dieses Projektes geschehen.

Der theoretische Ansatz ist hierbei auch ein pragmatischer, insofern er die Theorie nicht nur befragt, ob sie wahre Aussagen zu Tage fördere, sondern sie auf ihren praktischen Nutzen hin betrachtet. Die Theorie kann der künstlerischen Praxis zu neuen Ansätzen verhelfen.

Aus dieser reflektierenden Beschäftigung mit künstlerischem Handeln, kann ein anderes Bewusstsein der Möglichkeiten und Freiheiten entstehen. Es folgt dem Bewusstsein der Freiheit dabei jedoch nicht nur eine Freiheit im Denken, sondern auch eine solche im Handeln, beide sind

4 Lack, Jessica (2017)

5 Stockhausen, Karlheinz (1988)

6 Feldman, Morton (1985)

7 Cage, John (1961)

8 Koenig, Gottfried Michael (1996)

9 Oliveros, Pauline (2004)

unmittelbar miteinander verbunden und integriert. Die Bestimmung des Handelns kann ohne die Bestimmung des Denkens, welche nicht sprachlich geschehen muss, nicht erfolgen, weshalb gilt, dass das Denken der KünstlerIn über ihr Denken (im oben beschriebenen breiten, nicht an die Sprache gebundenem Sinne) ein wesentlicher Bestandteil ihres Handelns ist. Genauso sind Handeln und Erfahrung integrale Bestandteile des Denkens und Reflektierens. In einer Paraphrase von Immanuel Kants Formulierung der Grundlage des transzendentalen Idealismus ließe sich sagen: *Künstlerisches Handeln ohne Gedanken ist blind, Gedanken ohne künstlerisches Handeln sind leer.*

1.2 Der Begriff der Klangkunst

Im Folgenden soll die Frage untersucht werden, inwiefern Klangkunst als eine einheitlich definierte Kunstpraxis zu verstehen ist und ob die Rede von Klangkunst nicht eher als eine von den Klangkünsten verstanden werden muss. Folgt man den Bestimmungen, welche sich in der Literatur finden, so gelangt man zu gänzlich unterschiedlichen Ergebnissen in der Bestimmung des Begriffs der *Klangkunst* und seiner englischen Variante: *sound art*.

Die Darstellung der Sachlage, welche sich bei Engström und Stjerna (*Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art*¹⁰) findet, möchte ich im Folgenden, mit einigen Abwandlungen, rekonstruieren, um danach eine Diskussion der *Klangkunst als Philosophie* entfalten zu können.

Die deutsche Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber, die für den deutschen Diskurs sowohl als Theoretikerin als auch als Kuratorin bedeutend ist, bestimmt die *Klangkunst* in der Auseinandersetzung mit den Kategorien der *Raum-* und *Zeitkunst*, als jene Form der Kunst, welche beide Kategorien verbindet, d.h. sowohl *Raum-* als auch *Zeitkunst* ist:

*"Klangkunst meint nicht in erster Linie die zahlreichen Musikperformances, für die, durch Synthesizer und Computer angeregt, Künstler neue Instrumente entwickelten, die individuelle Spielformen erfordern. Die Musikperformance kann wohl einen Platz an den unscharfen Rändern der Klangkunst haben, und sie hat in der Nachfolge der Aktionskunst auch eine starke Erweiterung erfahren. Klangkunst im engeren Sinne ist jedoch wesentlich durch neue ästhetische Implikationen definiert, die sich in einem langwierigen historischen Prozeß herauskristallisiert haben. Dazu gehört vor allem die Preisgabe eines strengen Unterschieds zwischen räumlichen und zeitlichen Qualitäten, der schon durch die Musikalisierung der Malerei fraglich geworden war und mit der Prozessualisierung der Kunst aufgehoben wurde. Damit aber löste sich auch jener puristische Begriff des künstlerischen Materials auf, der von einer sinnlichen Trennung von Auge und Ohr ausging. Es entstand Kunst, die gleichzeitig gehört und gesehen sein wollte."*¹¹

Am Treffpunkt des Räumlichen und des Zeitlichen findet Klangkunst dieser Auffassung nach statt. Diese wird nicht nur von Motte-Haber, sondern auch von anderen Autoren im deutschsprachigen Diskurs (z.B. Christoph Metzger) vertreten. In *"Sounds Typically German – Klangkunst"*¹² definiert er diese als *Bestandteil der Installationskunst*. Diese schließt die *skulpturale* und *akustische* Arbeit mit Raum als notwendiges Kriterium in sich ein. Die Klangkunst erscheint in dieser Auffassung wesentlich auf die Kategorie der Skulptur bezogen. Diese Bestimmung ist dabei nicht nur eine ontologische, sondern auch eine historische, d.h. sie wird als wesentlich auf die Geschichte der

10 Engström, Andreas/Stjerna. Åsa

11 Motte-Haber, Helga de la (1996) S.16

12 Metzger, Christoph (2006) S. 53

Skulptur und der Installation bezogen gedacht, gewinnt eine große Nähe zur Historie der Bildenden Kunst und ist dabei gleichzeitig von den Spielarten der zeitgenössischen Musik abgerückt. Durch den starken Fokus auf die Installation als paradigmatische oder essentielle Form der Klangkunst, in welcher sich Raum- und Zeitkunst zu einer neuen Kunstform vereinigen, gelingt eine deutliche Abgrenzung gegenüber der Musik, was zu einer Engführung der Begriffe Klangkunst und Installation führt. Dieser Engführung von Klangkunst und Installation folgt auch der deutsche Musikwissenschaftler Stefan Fricke in einem Gespräch mit der Klangkünstlerin Christina Kubisch:

*"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."*¹³

Dem gegenüber steht der Diskurs im englischen Sprachraum, welcher den Begriff der *sound art* deutlich heterogener versteht, als der deutschsprachige Diskurs jenen der *Klangkunst*. Hierfür sollen einige Autoren exemplarisch genannt werden: Brandon LaBelle, Christoph Cox, David Toop, Alan Licht und Douglas Kahn.

Im Gegensatz zum deutschen Diskurs ist der englischsprachige Diskurs stärker auf die Kategorie des Klangs und seiner Entwicklungsgeschichte bezogen, versucht einen Unterschied in der ontologischen Konstellation von Klängen als Kennzeichnend für die Klangkunst heraus zu arbeiten, wie Engström und Stjerna schreiben:

"Der Ausdruck 'Klang als ästhetische Kategorie' ist emblematisch für die englische Literatur über Sound Art, genauso wie die Tendenz über die Trennung zwischen Musik und Klängen zu sprechen."^{14 15}

Der in Berlin lebende, auf englisch schreibende Klangkünstler und Schriftsteller Brandon LaBelle weist in seiner Arbeit die in der englischen Literatur typische Engführung der Geschichte der Entwicklung des Klangs und Künstlern wie John Cage, Pierre Schaeffer oder Murray Schaffer auf, die graduell zum Entstehen der Klangkunst als einer über die ästhetische Kategorie des Klangs bestimmten Kunstform führte:

"Seit den frühen 1950ern hat Klang als ästhetische Kategorie kontinuierlich an Prominenz gewonnen. Zunächst durch die experimentelle Musik von John Cage und die musique concrete initiiert, stimulierten Trennungen zwischen Musik

13 Fricke, Stefan (2011) S.64

14 Engström, Andreas/Stjerna. Åsa (2009) S.13

15 Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"The expression 'sound as an aesthetic category' is emblematic for the English literature on sound art, and so is also the tendency to speak about a division between music and sounds"*

und Klang Abenteuer in der Elektronik, den Field Recordings, der spatialisierten Klangpräsentation und eine Einführung von alternativen Prozeduren.¹⁶¹⁷

Auch der später ausführlicher besprochene US-amerikanische Theoretiker Christoph Cox¹⁸ stimmt mit LaBelle in der Historisierung des Klangs und der Klangkunst überein, wobei im Vergleich zum deutschen Diskurs auffällt, dass die theoretische Dimension des Raums, der Zeit, der Installation und der Skulptur keine tragende Rolle in der Theoriekonstruktion spielen. Auch Engström und Stjerna sind der Auffassung¹⁹, dass der englischsprachige Diskurs deutlich auf die Frage des Klangs als ästhetischer Kategorie (im Gegensatz zur Musik) und seiner Entwicklung hin ausgerichtet ist, wobei die Autoren in diesem Feld sehr unterschiedliche Positionen beziehen.

Im Gegensatz zu der bei LaBelle und Cox zu findenden Konzentration auf die Frage des Klangs und einer geringeren Gewichtung der Aspekte bildender Kunst, schlägt David Toop in seinem Einführungstext zur Ausstellung Sonic Boom im Jahre 2000 vor, Klangkunst als *"sound combined with visual art practices"*²⁰ zu verstehen, wobei die Ausführungen zur Entwicklungsgeschichte des Klangs starke Bezüge zu jenen von Cox und LaBelle aufweist, jedoch ein großes Gewicht auf die technologische Entwicklung der Kommunikationsmedien und die beidseitige Integration von alltäglicher Geräuschkulisse und Musik legt. Aufgrund seiner Definition der Klangkunst integriert jener auch Noise, DJing, elektronische Klubmusik und Laptopmusik in den Begriff der Klangkunst, da jene auf dem Gedanken Collage als Ausgangspunkt des Denkens basieren, das von unterschiedlichen TheoretikerInnen auf die bildende Kunst zurückgeführt wird, wie auch Engström und Stjerna schreiben²¹.

Douglas Kahn und Dan Lander hingegen stellen die *sound art* in den Kontext des gegenwärtig verbreiteten Arbeitens von KünstlerInnen mit unterschiedlichen Medien:

"Obwohl es einen Überfluss der Aktivität in der Erforschung klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten gegeben hat, gibt es keine sound art Bewegung als solche. In Relation zur Arbeit der KünstlerInnen besetzt Klang eine Vielzahl von Funktionen, seine Anwendung ist oft verbunden mit anderen Medien, sowohl statisch als auch zeit-basiert. Als Resultat ist es nicht möglich eine distinkte Gruppe von Sound KünstlerInnen zu identifizieren, so wie dies in anderen

16 Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"Since the early 1950s, sound as an aesthetic category has continually gained prominence. Initially through the experimental music of John Cage and musique concrete, divisions between music and sound stimulated adventures in electronics, field recordings, the spatialization of sonic presentation, and the introduction of alternative procedures"*

17 LaBelle, Brandon (2006) S. xii

18 Cox, Christoph. (2011). S.80 ff.

19 Engström, Andreas/Stjerna, Åsa (2009) S.13

20 Toop, David (2000). S.107

21 Engström, Andreas/Stjerna, Åsa (2009) S.15

Kahn unterstützt diese Betrachtung und unterstreicht die Bedeutung des multimedialen Arbeitens, welches *sound* als einen der unterschiedlichen künstlerischen Parameter integriert.²⁴

In der journalistischen Verwendung des Begriffes *sound art* hingegen wird die Freiheit der Verwendung des Begriffs so stark erweitert, dass er jede Form experimenteller Musik beschreibt²⁵. Diese Erweiterung des Begriffs kann auch im Rahmen der Vermarktung von Musik verstanden werden, verdeutlicht jedoch die im Sprachgebrauch völlig verschiedene Verwendung der Begriffe *Klangkunst* und *sound art*, die nicht nur im wissenschaftlichen, sondern auch im journalistischen Bereich stark auseinander fällt.²⁶

Wie sich im Fall von Fricke und unterschiedlichen anderen Quellen zeigt, scheint die Verwendung des Begriffs *Klangkunst* durch JournalistInnen wesentlich stärker an den akademischen Bereich und die hier kultivierte Auffassung des Begriffs angekoppelt zu sein, als dies beim Begriff der *sound art* der Fall ist. Darüber hinaus ist dieser theoretisch deutlich differenzierter und schärfer entwickelt als jener der *sound art*, der deutlich heterogener konzeptualisiert wird.

Die Vielfalt der unterschiedlichen Standpunkte und Definitionen dessen, was *Klangkunst* / *sound art* ist, soll hier nicht als Mangel in der Bestimmung einer Kunstpraxis verstanden werden, sondern als imaginatives Potential in der immer wieder erfolgenden Bestimmung dessen was *Klangkunst* / *sound art* sein kann. Die Heterogenität der theoretischen und künstlerischen Strategien im Ringen um die Frage der Bestimmung der *Klangkunst* / *sound art* als spezifischer Form des künstlerischen Handelns eröffnet dem Diskurs einen Raum, der als Potential begriffen werden kann. Sicherlich ist nicht abzusehen, wie die Entwicklung von *Klangkunst* / *sound art* in der Zukunft verlaufen werden und es lassen sich auch seit den 90er Jahren Kanonisierungsprozesse im Bereich der *Klangkunst* und der *sound art* finden. Auch in der zunehmenden Akademisierung lässt sich ein Prozess der Kanonisierung sehen, insofern künstlerische Mittel und Strategien etabliert und vermittelt werden, wodurch jene eine zunehmende Verbindlichkeit entwickeln, d.h. sich eine immer klarer definierte Bestimmung der unter den jeweiligen Begriffen zu subsumierenden künstlerischen

22 Übersetzung durch N.H. Originaltext: "Although there has been an abundance of activity centred around explorations into sonic expression, there is no sound art movement, as such. In relation to artists' works, sound occupies a multitude of functions and its employment is often coupled with other media, both static and time-based. As a result, it is not possible to articulate a distinct grouping of sound artists in the way one is able to identify other art practices."

23 Lander, Dan. (1990). S.10

24 Kahn, Douglas (2005)

25 Engström, Andreas/Stjerna, Åsa (2009) S.14

26 Engström, Andreas/Stjerna, Åsa (2009) S.17

Praxen ergibt. Hiermit soll freilich nicht gegen die akademische Auffassung oder Diskussion der *Klangkunst* und *sound art* argumentiert werden. Sicherlich kann die Kanonisierung als ein Bestandteil des Erblühens einer Kunstform betrachtet werden.

Für die gegenwärtige Diskussion der *Klangkunst* und *sound art* ist jedoch zu konstatieren, dass es keinen einheitlichen Begriff der Klangkunst gibt, sondern sowohl in der Theorie als auch in der künstlerischen Praxis eine Vielzahl von unterschiedlichen Ansätzen anzutreffen sind, die zu dem Gedanken anregen, die Bestimmung der jeweiligen Kunstformen offen zu halten, um die Vielfalt der Kunstpraxen zu ermöglichen und weiterhin in den unterschiedlichen Foren aufführbar zu halten. Es soll gerade die Heterogenität und Offenheit der Begriffe *Klangkunst* / *sound art* dazu genutzt werden, einen eigenen Umgang mit diesem Begriffs- und Kunstfeld zu entwickeln. Im Folgenden soll deshalb nur noch von *Klangkunst* und nicht mehr von *Klangkunst* / *sound art* gesprochen werden, gemeint ist jedoch die Gesamtheit der Praxen, welche sich mit den Termini *Klangkunst* / *sound art* in Verbindung bringen lassen, d.h. die Gesamtheit der *Klangkünste*. Die Zuordnung sollte dabei eher im Sinne des später erläuterten wittgensteinschen Begriffes der *Familienähnlichkeit* verstanden werden und nicht dem Modell einer taxonomischen Klassifikation folgend.

Der hier entwickelte Umgang mit dem Begriff Klangkunst schlägt nicht vor, taxonomische Definition von Klangkunst vorzunehmen, sondern je individuelle Bestimmungen zu versuchen. Der Umgang besteht demnach im theoretischen und praktischen Offenhalten der Bestimmung. Jedoch soll die Betrachtung aus einem Winkel heraus geschehen, der Klangkunst auf andere Aspekte als deren technisch-ästhetische Vorgehensweisen hin bestimmt.

Der hier relevante Aspekt ist die Betrachtung und Untersuchung ihrer *philosophischen Qualitäten*. Die bereits in der künstlerischen und künstlerisch-theoretischen Praxis auffindbaren Bestandteile sollen untersucht und in die Diskussion mit eingebracht werden. Hierfür werden Arbeiten von *Bernhard Leitner*, *Christina Kubisch*, *Max Eastley*, *Christian Jendreiko*, *Pauline Oliveros* und vielen anderen KünstlerInnen heran gezogen.

Andererseits werden unterschiedliche Bestimmungen des Begriffes der Philosophie vorgestellt, welche genutzt werden, um die philosophischen Qualitäten von *Klangkunst* heraus zu stellen. Diese soll als ein konzeptuell offenes Projekt entworfen werden, welches durch die Befragung ihrer *als Philosophie* andere Dimensionen des Verstehens und Schaffens entwickelt.

Es soll die Frage formuliert werden, wie Klangkunst erscheint, wenn sie als Philosophie verstanden wird. *Was ist Klangkunst als Philosophie?*

1.3 Familienähnlichkeit und Klangkunst

Aus der mangelnden Bestimmung des Begriffs der Klangkunst, kann ein Schluss über die Natur dieses Begriffs und seine theoretischen Potentiale abgeleitet werden, anstatt die Vielheit der Entwürfe als ein Problem der Diskussion zu begreifen. Hierfür soll zunächst Wittgensteins Konzept der *Familienähnlichkeit* diskutiert werden, um den Begriff der Klangkunst unter diesem Aspekt zu erläutern und danach zu fragen, inwiefern diese Betrachtung eine theoretische Plastizität offenlegt, welche die Unbestimmtheit des Begriffs als Potential erscheinen lässt.

Der Stand der Diskussion zeigt, dass *Klangkunst* sich bis heute nicht auf einen allgemein verbindlichen Begriff bringen lässt. Vielmehr ist die Diskussion durch eine Vielzahl von Entwürfen gekennzeichnet. Die Heterologie der Begriffe und Konzepte findet sich dabei sowohl in der künstlerischen Praxis wie auch in der theoretischen Reflexion.

Hierbei stellt sich die Frage, ob die Diskussion einen Befund über die Natur des Begriffes der Klangkunst abgibt. Lässt sich unter der Beachtung dieses Spezifikums ein Verständnis entwickeln, das die Heterologie als Bestimmungsmerkmal versteht?

Der Begriff der *Familienähnlichkeit*, den Ludwig Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* entwickelt, scheint für diese Frage den Ansatz einer Antwort zu bieten:

"66. Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? - Sag nicht: »Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht »Spiele« - sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. - Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! - Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. - Sind sie alle »unterhaltend«. Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patienen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

*Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen."*²⁷

"67. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort »Familienähnlichkeiten«; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen:

Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. - Und ich werde sagen: die »Spiele« bilden eine Familie.

Und ebenso bilden z.B. die Zahlenarten eine Familie. Warum nennen wir etwas »Zahl«? Nun etwa, weil es eine - direkte -Verwandtschaft mit manchem hat, was man bisher Zahl genannt hat; und dadurch, kann man sagen, erhält es eine indirekte Verwandtschaft zu anderem, was wir auch so nennen. Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen. Wenn aber Einer sagen wollte: »Also ist allen diesen Gebilden etwas gemeinsam, - nämlich die Disjunktion aller dieser Gemeinsamkeiten« - so würde ich antworten: hier spielst du nur mit einem Wort. Ebenso könnte man sagen: es läuft ein Etwas durch den ganzen Faden, - nämlich das lückenlose Übergreifen dieser Fasern.²⁸

Ludwig Wittgenstein macht mit seinem Begriff der Familienähnlichkeit einen Vorschlag zu der Frage, wie das Verständnis und die Bedeutung von Begriffen jenseits des Konzepts einer taxonomischen Definition, die hinreichende und notwendige Bedingungen kennt, zu erläutern sei. Dabei bildet das normalsprachliche Konzept der Linguistik und Philosophie des späteren Wittgensteins einen wichtigen Hintergrund für das Auftreten der Frage nach der Definition von Begriffen in der Praxis der Sprache.

Der Begriff der Familienähnlichkeit macht dabei Folgendes verständlich: Die Suche nach einer taxonomischen Definition von Begriffen in der alltäglichen Sprache scheint wenig vielversprechend, da diese hier nach anderen Gesetzen organisiert und genutzt werden. Vielmehr scheint bei der Betrachtung der tatsächlichen Verwendung in der Sprache aufzugehen, dass die Begriffe eher wie der Begriff des Spiels verwendet werden, d.h. Begriffe sind eher als Felder zu verstehen, die eine hohe Plastizität aufweisen. Dort ist nicht jeder Punkt / jede mögliche Begriffsverwendung mit jedem/r anderen unmittelbar verbunden, nicht jede Verwendung eines Begriffs würde den gleichen definitorischen Bestimmungen genügen. Wittgenstein nutzt das Bild der Inexistenz einer Faser, welche sich, verbindend, durch alle Verwendungen des Begriffs zieht. Vielmehr ist jeder Begriff ein Komplex von unterschiedlichen Verwendungen, die sich über das gesamte Feld erstrecken.

Der Begriff der Familienähnlichkeit betont folglich die Polysemi vermeintlich einheitlich definierter Begriffe, wie z.B. dem Begriff des Spiels, und problematisiert die taxonomische Auffassung der Bedeutungsbildung von Begriffen. Bei einem Begriff handelt es sich Wittgenstein zufolge um eine Anzahl unterschiedlicher Praxen der Begriffsverwendung, die eine sie verbindende Gemeinsamkeit in der Begründung ihres Auftretens aufweisen. Folglich gibt es eine Gemeinsamkeit in der Verwendung des Begriffs Spiel, die die Verwendung dieser Begriffe als verbunden erscheinen lässt. Wittgenstein leitet das Verständnis der Bedeutung von Begriffen mit der Gebrauchstheorie der Bedeutung aus ihrer Verwendung im Sprachspiel und nicht aus der Kenntnis von

Begriffsdefinitionen her.

Der Mensch lernt die Begriffe der Muttersprache dabei als Teil einer Sprechergemeinschaft, in der sozialen Konstitution seines Seins. Als Teil des Sozialisationsprozesses in einer Gemeinschaft, wird die Sprache *spielerisch* gelernt. Wittgenstein nutzt das Beispiel von Lehrer und Schüler, um diesen Gedanken zu elaborieren:

*"In der Praxis des Gebrauchs der Sprache (2) ruft der eine Teil die Wörter, der andere handelt nach ihnen; im Unterricht der Sprache aber wird sich dieser Vorgang finden: Der Lernende benennt die Gegenstände. D.h. er spricht das Wort, wenn der Lehrer auf den Stein zeigt. - Ja, es wird sich hier die noch einfachere Übung finden: der Schüler spricht die Worte nach, die der Lehrer ihm vorsagt - beides sprachähnliche Vorgänge. Wir können uns auch denken, daß der ganze Vorgang des Gebrauchs der Worte in (2) eines jener Spiele ist, mittels welcher Kinder ihre Muttersprache erlernen. Ich will diese Spiele »Sprachspiele« nennen, und von einer primitiven Sprache manchmal als einem Sprachspiel reden. Und man konnte die Vorgänge des Benennens der Steine und des Nachsprechens des vorgesagten Wortes auch Sprachspiele nennen. Denke an manchen Gebrauch, der von Worten in Reigenspielen gemacht wird. Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das »Sprachspiel« nennen."*²⁹

Um die Form des Lernens und der damit einher gehenden sozialen Verankerung der richtigen Verwendung von Begriffen zu beschreiben, nutzt Wittgenstein den Terminus der *Abrichtung*. Dieser Betrachtung folgend lernt der Mensch die Verwendung der Begriffe durch das imitierende Nachspielen von einzelnen Spielzügen. Diese sind dabei eingebettet in Kontexte der Verwendung, die vom kompetenten Sprecher verstanden, d.h. durch die richtige Verwendung referenziert werden müssen³⁰.

Die Begriffe lernen die individuellen Sprecher in den jeweiligen Sprachspielen, deren richtige Ausführung anhand des sozialen Korrektivs vermittelt wird, so wie ein Kind durch die Instruktion der Eltern lernen würde, Schach zu spielen;

*"Darum besteht eine Entsprechung zwischen den Begriffen "Bedeutung" und "Regel"."*³¹

Die Bedeutung der Begriffe ist durch ihre Funktion im Sprachspiel definiert. Die Regel der Verwendung eines Begriffes im Sprachspiel ist sein Sinn³².

Jene These über die Genese der Bedeutung von Begriffen ist im Anschluss an Wittgenstein, nicht von diesem selbst, als *Gebrauchstheorie der Bedeutung* beschrieben worden (vgl. Weiss, S. iii):

29 Wittgenstein, Ludwig (2003) §7

30 vgl. ebd. §5

31 Wittgenstein Ludwig (1970) §63

32 vgl. Wittgenstein, Ludwig (1970) §63, (2003) §23

"Führe dir die Mannigfaltigkeit der Sprachspiele an diesen Beispielen, und anderen, vor Augen: - Befehlen, und nach Befehlen handeln - Beschreiben eines Gegenstands nach dem Ansehen, oder nach Messungen - Herstellen eines Gegenstands nach einer Beschreibung (Zeichnung)

- Berichten eines Hergangs

*- Über den Hergang Vermutungen anstellen"*³³

In PU 23 verdeutlicht Wittgenstein den praktischen Bezug unterschiedlicher Sprachspiele auf die sie konstituierenden Handlungskontexte hin und erklärt die Bedeutung der Begriffe durch die Position und Verwendung im Sprachspiel. Die Sprachspiele bilden Kontexte und Räume des *Handelns*, verwenden zu diesem Zweck ein je differenziertes Vokabular, welches die handelnde Orientierung in jenen möglich macht.

Dabei bilden sie eine je eigene *Lebensform*, d.h. bestimmen auch die sozialen Umgangsformen, die Art des Lebens, die non-verbale Kommunikation, die Kleidung, den holistischen Kontext des menschlichen Lebens in jenen

*"(...)Das Wort »Sprachspiel« soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform."*³⁴

Der oben genannte Begriff Lebensform bezeichnet die Beobachtung, dass jedes Sprachspiel an eine Art des Lebens, der Kleidung, der sozialen Umgangsformen, der nonverbalen Kommunikation, an einen spezifischen Handlungsrahmen und einen Zweck gebunden ist. Das Sprachspiel ist Teil einer Art des Lebens und Handelns in konkreten Kontexten.

Diese Betrachtung ermöglicht die Beschreibung der Sprachspiele als *kontingenter Lebensform*, welche in spezifischen Zusammenhängen des Lebens ihren Sinn als Lebenspraxis entfalten. Das Sprechen ist somit ein sprechendes Handeln im sozialen Raum.

Dabei ist es entscheidend, dass Sprachspiele und damit die Lebensformen, als *kontingente soziale Praxen* verstanden werden, was unterschiedlichen Stellen immer wieder als die skeptische Dimension dieses Begriffs bezeichnet wurde.³⁵

*"Aber mein Weltbild habe ich nicht, weil ich mich von seiner Richtigkeit überzeugt habe; auch nicht weil ich von seiner Richtigkeit überzeugt bin. Sondern es ist der überkommene Hintergrund, an welchem ich zwischen wahr und falsch unterscheide."*³⁶

Jedem Sprachspiel wohnt eine ganze Reihe von Erfahrungssätzen inne, welche als gewiss

33 Wittgenstein, Ludwig (2003) §23

34 ebd.

35 vgl. Kane, Brian (2006) S.24

36 Wittgenstein, Ludwig (1970) §94

angenommen werden. Als *Gewissheiten* sind sie Teil des Sprachspiels³⁷. Wittgenstein sagt, dass jedem Sprachspiel ein *Weltbild* innewohnt³⁸, d.h. ihm Annahmen inhärieren, welche als gewiss erscheinen und den Horizont des Denkens in einem Sprachspiel bilden, mithin den Rahmen von Sinn abstecken. Das Zeichnen des Rahmens erfolgt einerseits durch die Terminologie des Sprachspiels. So kommt der Begriff Tonika in dem Sprachspiel der Quantenphysik nicht vor. Aufgrund der Terminologie wäre es in jenem Sprachspiel unmöglich, über eine Akkordfolge in der Musik zu sprechen und auf die inner-musikalischen Spannungsverhältnisse einer Kadenz abzuheben, so wie es in der Sprache der Diagnostik musikalischer Kadenzen nicht möglich ist, über Quanten zu sprechen. Jedoch ist der Rahmen des Denkbaren nicht nur in der Terminologie festgelegt, sondern in der gesamten Dynamik und damit auch in der mit dem Sprachspiel verbundenen Lebensform.

Der Mensch lernt die Sprachspiele als soziale Spiele, durch soziale Handlungen, als Teil einer Lebensform. Dies impliziert, dass die Weltbilder, welche als Hintergrundannahme den Sprachspielen inhärieren, soziale Weltbilder sind. Ein Weltbild ist damit nicht losgelöst von einer Sprechergemeinschaft vorstellbar, als dem Ort des Erlernens und Vollzugs der Sprachspiele. Unsere *Welt* weist damit ein wesentliches Maß an Kommensurabilität mit der Welt der anderen Teilnehmer unserer Sprachspiele auf. Das Weltbild definiert, da es den Hintergrund des Handlungskontexts bietet, notwendig auch die Rollen der Partizipierenden, d.h. es hat eine anthropologische Dimension, insofern es den Menschen bestimmt. Jener ist schon ein jemand, sobald er beginnt, ein Sprachspiel zu spielen. Insofern die Kunst als eine kontingente, soziale Praxis und als Sprachspiel aufzufassen ist, inhärieren jeder Form der Kunst eigene Weltbilder, womit auch der Mensch, als Bestandteil dieses Bildes bestimmt wird: Kunst ist *anthropogen*.

Die *Anthropogenität* der Kunst ist eine wesentliche Bedeutungsdimension dessen, was Kunst uns unmittelbar bedeutet, wenn wir ihr begegnen, aber auch ihrer Implementierung in und Erschaffung von Gesellschaft. Daraus erhellt, dass Kunst in ihrer Anthropogenität auch Gesellschaft erzeugt, insofern sie eine Lebensform entwickelt, vorstellt und in ihrem Vollzug bereits einfordert. So ist es nicht möglich, an einer Kunst wie der Musik Teil zu haben, ohne bereits das hier entwickelte Weltbild, zumindest intuitiv und temporär, zu teilen, d.h. bereits die Annahme zu teilen, dass es, im Rahmen einer bestimmten Musiktradition ein Konzert, eine Bühne, MusikerInnen und Publikum, Dominanten und Tonikas, Geräusche und Töne etc. gibt.

So erscheinen im Hinblick auf dieses Weltbild die Züge der Einzelnen SprecherInnen als vernünftig oder unvernünftig, klar oder opak. So ist die Annahme, dass die Welt auch vor 15 Jahren schon existiert hat, Teil von Sprachspielen³⁹. Würde diese Annahme nicht Teil des Sprachspiels "*Eine*

37 vgl. ebd. §272 f., §298, 330

38 vgl. Kolber, Michael, (1993) S. 150-158

39 vgl. Wittgenstein, Ludwig (1970) §311, 315, 411

Versicherung für alte Möbel abschließen" sein, so wären die Handlungen innerhalb jenes Sprachspiels nicht verständlich. Hinzu kommt, dass die einzelnen Züge innerhalb eines Sprachspiels an das Sprachspiel gebunden sind. So ist die Aussage "*Ist das eine Baum?*" in der Anwendung auf eine spezifische Klasse von Objekten (Bäume) in dem Sprachspiel "*Zwei Erwachsene spazieren durch einen Park*" kein gültiger Zug, wohingegen er im Sprachspiel "*Zwei Philosophen sitzen in einem Park und philosophieren*" ein gültiger Zug ist⁴⁰. So können auch Missverständnisse durch das Wechseln und Verwechseln unterschiedlicher Sprachspiele entstehen. Allerdings können Sätze in unterschiedlichen Sprachspielen vorkommen und Sinn machen. Der Sinn kann der gleiche oder ein anderer sein. Hiermit ist gesagt, dass der Sinn der einzelnen Begriffe in einzelnen Sprachspielen und der Sinn der Sprachspiele selber ein *kontextreferentieller Sinn*⁴¹ ist, da sich die Verwendung eben jener nur durch den Kontext als angemessen erweisen kann, da die Sprachspiele an spezifische Handlungsrahmen gebunden sind. Damit ist der Mensch in der Verwendung seiner Sprachspiele auf Kontexte des Handelns bezogen. So wäre es unsinnig im Fall eines Schiffbruchs über die Ergebnisse der letzten Schach- Weltmeisterschaften zu sprechen. Jedoch ist der Maßstab der Einschätzung der Angemessenheit von unterschiedlichen Sprachspielen in spezifischen Situationen durch die in diesem Moment von einer Sprechergemeinschaft gespielten Sprachspiele gegeben. Folgen wir Wittgenstein, so kann es keine sprachspiel-externen Qualitätsrichtlinien für die Angemessenheit oder Unangemessenheit eines Sprachspiels geben. Es ist nicht möglich dafür zu argumentieren, dass ein Sprachspiel wahrer sei als ein anderes, da dies einen sprachspiel-externen Standpunkt benötigen würde. Da das Sprachspiel jedoch das Paradigma des sinnvollen Sprechens ist, ist dies nicht möglich. Sprachspiele sind *unbegründet*⁴². Sie sind nicht erklärbar, sondern nur beschreibbar⁴³. Den Sätzen des Sprachspiels ist es zu eigen, dass sie unbegründet sind und vielmehr vom ganzen System der Überzeugungen mitgetragen werden⁴⁴. So kann mit der Sprachspieltheorie erklärt werden, warum es viele Erfahrungssätze gibt, die für wahr gehalten werden, obwohl der Sprecher über keine Erfahrung verfügt, die diese bestätigt oder widerlegt, so z.B. der Satz, dass Menschen keine Sägespäne in ihren Köpfen haben⁴⁵. Die Theorie der *Familienähnlichkeit*, der Kontext ihrer Entstehung im Bereich der *Gebrauchstheorie der Bedeutung* und die, die Normalsprache als Konvolut von unterschiedlichen *kontingenten, sozialen Praxen* verstehende, *Sprachspiel-Theorie* machen es somit möglich, einen anders gearteten Blick auf die Polysemi des Begriffspaares *Klangkunst / sound art* zu werfen. Aus dieser Perspektive betrachtet muss gelten, dass die unterschiedlichen Begriffe je andere soziale Praxen im Umgang mit

40 vgl. ebd. §467

41 vgl. ebd. §63, 467

42 vgl. ebd. §177, 559

43 vgl. ebd. §654

44 vgl. ebd. §248

45 vgl. ebd. §281

Klang, unterschiedlicher *Weltbilder*, *Menschenbilder* und *Lebensformen* implizieren. Es ist somit kein Unterschied, der sich nur auf der Ebene reiner Begriffsdefinitionen abspielt, sondern weitreichendere und tieferliegende Unterschiede impliziert, indem weit mehr betroffen ist, wenn die Auffassung verändert wird.

Aus der natürlichen, durch die Familienähnlichkeit entstehenden Polysemi, ergibt sich ein Möglichkeitsraum der Auffassungen, der, so er genutzt wird, weitreichende Implikationen trägt, insofern er nicht nur ein theoretisches Konzept, sondern eine ganze Lebensform betrifft. Die Diskussion um und die Veränderung von Begriffen, kann eine ganze Lebensform betreffen, insofern das gesamte Sinnkontinuum eines Sprachspiels durch diese verändert werden kann. Auch die Diskussion um einen einzelnen Begriff wie den der *Klangkunst* kann eine ganze Lebensform implizieren, insofern dieser in ein ganzes Sprachspiel eingebettet ist und in seiner Diskussion folglich weit mehr als eine simple Definition verhandelt wird.

Um die Betrachtung der *Klangkunst als Philosophie* und die hier angedeuteten Bedeutungsdimensionen zu entwickeln, soll zunächst die Frage "Was ist Philosophie?" betrachtet werden, um anhand ihrer ein weitergehendes Verständnis des Begriffes der *Klangkunst* zu diskutieren. Hierfür jedoch sollen in einem Zwischenschritt einige Konzeptionen der Philosophie vorgestellt werden, welche es ermöglichen, Analogien und Berührungspunkte zwischen Kunst und Philosophie zu eröffnen, wodurch die Frage der *Klangkunst als Philosophie* erst fruchtbar wird.

1.4 Was ist Philosophie?

Die Frage danach, was Philosophie sei, ist eine in ihrer Geschichte immer wieder auftretende und wiederholte, von Beginn an diskutierte Frage. Eine negative Interpretation könnte nahe legen, sie sei eine solche Frage, welche von den PhilosophInnen aus Verlegenheit über den Inhalt ihrer eigenen Tätigkeit formuliert wird, als Begründung für den Aufwand der Zeit, die den schweren Gedanken geopfert wird, als Versuch, ihre eigene Praxis zu verstehen, oder als verzweifelter Versuch, die Sicherheit ihres universitären Arbeitsplatzes mit spannenden Erzählungen weiterhin zu gewährleisten. Wirft man einen genaueren Blick auf das Prozedere der Philosophie und die Geschichte dieser Frage, so scheint dieses Erklärungsmuster nicht zu überzeugen. Es geben bereits Philosophen wie Aristoteles⁴⁶ und Platon⁴⁷ unterschiedliche Antworten auf diese Frage, wohingegen auch Philosophen wie Pyrrhon von Elis⁴⁸ oder Epikur⁴⁹ gänzlich anders geartete Antworten auf jene Frage geben. Vergleicht man dieses mit den Bestimmungen, welche beispielsweise Karl Raimund Popper, Immanuel Kant, Karl Marx, Ludwig Wittgenstein, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, John Dewey, Richard Rorty, Pierre Hadot, Gilles Deleuze, Martin Heidegger oder Alva Noë im Versuch der Beantwortung gegeben wurden, so wird die Bedeutung der Frage offenbar: Es ist die Bestimmung einer Disziplin des Denkens. Nun lässt sich fragen, warum sich die PhilosophInnen innerhalb der letzten 2500 Jahre in dieser vermeintlich einfachen Frage nicht einig geworden sind. Wieso fällt es den Gitarristen anscheinend einfacher, sich darauf zu einigen, was eine Gitarre sei, oder Falschgelddruckern, was Falschgeld sei? Ist darauf zu hoffen, dass sich die PhilosophInnen innerhalb der nächsten 1000 Jahre einigen können, was Philosophie sei? Diese Fragen jedoch scheinen, wenn man die Vielzahl der Antworten und den Zusammenhang jener mit den sie betreffenden Philosophien bedenkt, falsch gestellt. Um die Vielzahl der unterschiedlichen Entwürfe greifbarer zu machen, sollen einige prominente, jedoch kontingente Beispiele gegeben werden, welche auch dem Zweck dienen die weitreichenden Implikationen dieser Fragestellung zu verdeutlichen. Die hier genutzten kontingenten Beispiele vereint darüber hinaus, dass sie den Versuch einer Definition von Philosophie auf eine explizite Weise unternehmen. In dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari geschriebenen Text "*What is Philosophy?*" heißt es:

"Die Frage was ist Philosophie? kann vielleicht erst spät im Leben gestellt werden, mit dem hohen Alter und der Zeit dafür, die Dinge direkt anzusprechen.(...) Sie wurde vorher bereits gestellt; sie wurde immer gestellt..."^{50/51}

46 vgl. Platon (2012)

47 vgl. Aristoteles (1994)

48 vgl. Empiricus, Sextus (1985)

49 vgl. Bartling, Heinz-Michael (1994)

50 Übersetzung durch N.H. Originaltext: „*The question what is philosophy? can perhaps be posed only late in life, with the arrival of old age and the time for speaking concretely.(...) It was asked before; it was always being asked ...*“

51 Guattari Felix/Deleuze, Gilles (1994) S.1

Ausgehend von der Bestimmung „*philosophy is the art of forming, inventing, and fabricating concepts*“⁵² (*Philosophie ist die Kunst des Formens, Erfindens und Fabrizierens von Begriffen*) entwickeln sie in einer längeren Diskussion die Gegenüberstellung und Verzahnung von Philosophie, Naturwissenschaft und Kunst:

*"Die drei Ebenen, analog zu ihren Elementen, sind irreduzibel: Die Ebene der Immanenz der Philosophie, die Ebene der Komposition der Kunst, die Ebene der Referenz und Koordination der Wissenschaften; Form und Konzept, Kraft und Wahrnehmung, die Funktion des Wissens; Konzepte und konzeptuelle Personae, Wahrnehmung und ästhetische Figuren, Figuren und Teilbeobachter."*⁵³⁵⁴

Pierre Hadot schreibt in „*Philosophy as a way of life*“ folgende Zeilen über die Definition der Philosophie, an der er sich besonders in der späteren Phase seines Schaffens abgearbeitet hat:

*"Die Antike Philosophie schlug der Menschheit eine Kunst des Lebens vor. Im Gegensatz dazu erscheint die moderne Philosophie zu allererst als die Konstruktion eines technischen Jargons, reserviert für Spezialisten. Jeder ist frei, die Philosophie zu definieren, so wie er mag, jede Philosophie zu wählen die er möchte oder - wenn er es vermag- jede Form von Philosophie zu erfinden, welche er für gültig hält."*⁵⁵⁵⁶

Die Diskussion der Frage „Was ist Philosophie?“ ist eine der Fragen, die in der Philosophie fortlaufend diskutiert werden, an der sie sich ebenso abarbeitet wie an den Fragen nach dem Wissen, der Wahrheit, dem guten Leben, der Wissenschaft, der Religion, der Ästhetik etc. Sie bildet eine Konstante in der Geschichte dieser Disziplin des Denkens. Die Bedeutung der fortlaufend ereignenden *Selbstbestimmung* darf bei der in der Literatur erwiesenen fortlaufenden Diskussion eben jener nicht unterschätzt werden. Unklar ist aber, ob sie durch diese Frage im Unterschied zu den anderen Disziplinen ausgezeichnet wird. Fragen die Physik oder die Chemie nach ihrer eigenen Bestimmung?

Sicher ist: Physik und Chemie verändern ihre Bestimmung in der Zeit, entwickeln neue Forschungszweige: Biochemie, Polymerchemie, Teilchenphysik, Quantenphysik, Astrophysik, Hadronenphysik etc. Auch Spiele sind vor der Veränderung in der Zeit nicht sicher. Ständig werden

52 Guattari Felix; Deleuze, Gilles (1994) S.2

53 Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"The three planes, along with their elements, are irreducible: plane of immanence of philosophy, plane of composition of art, plane of reference or coordination of science; form of concept, force of sensation, function of knowledge; concepts and conceptual personae, sensations and aesthetic figures, figures and partial observers."*

54 ebd, S.216

55 Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"Ancient philosophy proposed to mankind an art of living. By contrast, modern philosophy appears above all as the construction of a technical jargon reserved for specialists. Everyone is free to define philosophy as he likes, to choose whatever philosophy he wishes, or to invent - if he can - whatever philosophy he may think valid."*

56 Hadot, Pierre (1995) S.272

Regelsysteme abgeändert und neue Varianten erfunden. Vielmehr scheint es der Fall zu sein, dass sich *Praktiken* (hierunter fallen auch die Wissenschaften) im Laufe der Zeit verändern. Die Aufführungspraxis der Musik Johann Sebastian Bachs hat sich in den letzten 200 Jahren ebenso oft gewandelt, wie es die Biologie oder die Mathematik getan haben. Genauso kann im Jahr 2017 kein Mensch in Berlin eine Straße auf die gleiche Art überqueren, wie es im Jahr 1917 der Fall war, auch würden die Menschen anders über das Beschreiten der Straße sprechen, als sie es damals taten, weil sich die Praktiken der Sprache grundlegend geändert haben.

Für die Offenheit von Praktiken und ihre Veränderbarkeit in der Zeit soll in der Folge der Begriff der *Plastizität* verwendet werden. Er beschreibt die Veränderbarkeit einer Praxis im Laufe der Zeit auf einer allgemeinen Ebene, wobei die unterschiedlichen Formen der Plastizität nicht berücksichtigt werden. Jene gilt folglich für alle Praktiken: Es gibt keine Praxis, die sich im Lauf der Zeit nicht verändert.

An dieser Stelle jedoch stellt sich die Frage, ob es unterschiedliche Formen der Plastizität gibt, d.h. ob diese in allen Praktiken auf die gleiche Art und Weise implementiert ist. PoetenInnen fragen immer wieder nach der Neudefinition der Lyrik, jedoch diskutieren PilotInnen beim Start ihres Flugzeugs nicht, was es heißt, ein Flugzeug zu fliegen. Sicherlich wäre diese Frage auch gefährlicher.

Worin aber besteht der Unterschied in der Plastizität? Betrachtet man unterschiedliche Praktiken, so wird klar, dass einige nach ihrem eigenen Status fragen, während andere diese Frage nicht explizit formulieren. Der kalifornische Philosoph Alva Noë⁵⁷ spricht an dieser Stelle von den reflexiven Qualitäten der Philosophie. In der reflexiven Frage nach dem Status der Praktik bezieht sich die Praktik auf sich selbst, etabliert eine *rekursive* Struktur des Bezugs, welche einen *konstitutiven* Bestandteil jener ausmacht. Für die Philosophie ist es konstitutiv, nach ihrer eigenen Bestimmung zu fragen, sich ihre eigene Plastizität reflexiv bewusst zu machen und den hierdurch entstehenden Raum zu gestalten, sie verfügt über eine *konstitutive Plastizität*. Andere Praktiken hingegen tun dies nicht, sie sind nicht konstitutiv, sondern nur *akzidentiell plastisch*. Philosophie muss die Frage nach ihrer Selbst stellen, um als Philosophie sich allererst vollziehen zu können, sie ist konstitutiv plastisch.

Eine weitere Gruppe von Praxen von der gelten muss, dass sie durch die Frage nach ihrer Selbst gekennzeichnet ist, ist die Kunst. Besonders im ausgehenden 19ten, 20ten und beginnenden 21ten Jahrhundert wird das selbstreflexive Fragen der Kunst nach ihrer selbst virulent, was sich an der Vielzahl der künstlerischen Manifeste und Bewegungen zeigt, welche den Inhalt der Kunst zu bestimmen suchen⁵⁸. Die Reflexion bekommt hierbei einen auffällig verbalen und konzeptuellen Charakter. Wenn auch von der Kunst gesagt werden kann, dass sie *konstitutiv plastisch* ist, so ist

⁵⁷ Noë, Alva (2015) S.258

⁵⁸ vgl. Lack, Jessica (2017)

gesagt, dass sie die Frage nach ihrer eigenen Bestimmung als Teil ihrer Praxis stellt, sich somit die Kontingenz ihrer eigenen Form selbstreflexiv bewusst und zum (ästhetischen) Gestaltungsspielraum macht. In dieser Eigenschaft weißt sie eine große Nähe zur Philosophie auf. Beide Gewinnen ihre Dynamik daraus, dass sie ihren Status, ihre Begriffe, Annahmen und Ziele fortgesetzt besprechen und von neuem bestimmen. Hierbei jedoch treten auch Konzepte auf, welche innere Bezüge zwischen Philosophie und Kunst herstellen, diese in großer Nähe zueinander positionieren. Besonders in den letzten Jahren gibt es eine große Menge unterschiedlicher Bewegungen in der Kunst, welche sich in einer Nähe zur Philosophie und den Wissenschaften verstehen: Performance Philosophy, Artistic Research (in all seinen unterschiedlichen Ausprägungen und mit ihm verbundenen Institutionen), die unterschiedlichen kürzlich in ihrer Zahl zunehmenden Dissertationsstudiengänge im Bereich der Kunst, die Verbindung von Philosophie und Kunst in unterschiedlichen Institutionen (Kunsthochschule für Medien Köln, Universität Künste Berlin (DFG Graduiertenkolleg "Das Wissen der Künste"), Goldsmith University London etc.) und viele weitere mehr. Andererseits lässt sich auch in der Philosophie eine größer werdende Zahl an Publikationen zur Begegnung oder Verbindung mit unterschiedlichen Kunstformen beobachten. Hier werden innere Verbindung von Philosophie mit Literatur, Film, Musik, Tanz, bildender Kunst usw. diskutiert. Darüber hinaus wächst die Landschaft interdisziplinärer Tagungen und Forschungscluster stetig, welche WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen zusammen arbeiten lassen.

Einige Konzepte der jüngeren Zeit, die versuchen den Bezug von Philosophie und Kunst fruchtbar zu machen, werden im Folgenden kurz dargestellt, um eine Diskussion der *Klangkunst als Philosophie* zu ermöglichen und die Bedeutung ihrer konstitutiven Plastizität heraus zu heben.

1.5 Alva Noë, Georg Bertram, Richard Rorty: Philosophie und Kunst

Seit der Philosophie der Frühromantik (z.B. Arthur Schopenhauer, Friedrich Schlegel und Georg Wilhelm Friedrich Hegel) wird die Idee einer Verbindung von Philosophie und Kunst, einer Fortführung der ersteren mit den Mitteln der zweiten diskutiert. Diese Ideen wurden bei Philosophen wie Friedrich Nietzsche wieder aufgegriffen und fanden auch in der angloamerikanischen Philosophie des 20ten und 21ten Jahrhunderts sowie in der deutschsprachigen Philosophie dieser Zeit Beachtung. Die aus der jüngeren Zeit stammenden Entwürfe von Alva Noë, Georg Bertram und Richard Rorty können dazu dienen, ein Panorama der Frage zu entwerfen, wie Kunst jenseits ihrer ästhetischen Strukturen als Vollzugsbereich der Philosophie mit anderen Mitteln dienen kann, um eine Diskussion *Klangkunst als Philosophie* zu ermöglichen.

Der US-amerikanische Philosoph *Richard Rorty* hat in der späteren Periode seines Schaffens⁵⁹ eine Theorie der Philosophie entwickelt, die jene unter dem Aspekt der Literatur denkt, d.h. einer traditionellen Auffassung, die die Suche nach Wahrheit, Erkenntnis oder Weisheit in den Mittelpunkt eben jener setzt, die Theorie der Philosophie als am Kontingenzbewusstsein des Romans orientierten Schaffen von Vokabularen und Betrachtungen entgegensetzt. Der Ausgangspunkt dieses Entwurfs der Philosophie liegt dabei im pragmatischen Wahrheitskriterium der Nützlichkeit, einem von unterschiedlichen Formen der Sprachkritik gespeisten linguistischen Konstruktivismus, welcher die Suche nach abschließenden Vokabularen, d.h. richtigen/wahren Beschreibungen der Welt, zur einem unmöglichen theoretischen Desiderat erklärt. Die durch die Philosophie zu entwerfenden Vokabulare dienen der Erschaffung vielfältiger, praktisch nützlicher Betrachtungen und sind am *Vorbild* der Literatur orientiert. Beide dienen letztlich dem gleichen *telós*, der Erschaffung neuer Vokabulare. Durch die gleichgerichtete Auffassung von Philosophie und Literatur (insbesondere des Romans und nicht der Lyrik oder des Dramas) entsteht eine Übersetzbarkeit ihrer Verfahren, welche den traditionellen Auffassungen ihrer Aufgaben und Arbeitsmittel deutlich widerspricht. Diese Betrachtung der Literatur jedoch gibt ihr auch philosophische Bedeutung, insofern die RomanschreiberIn bereits praktiziert, was die PhilosophIn erst noch von dieser lernen muss: Die Erschaffung neuer Beschreibungen und Vokabular jenseits der Suche nach einer Wahrheit oder einem abschließenden Vokabular. Hiermit aber hat die Literatur bereits Teil an der eigentlichen Arbeit der Philosophie und ist dieser sogar voraus. Unter dem Aspekt dieser Betrachtung ist das Kriterium der Evaluation philosophischer Theorien / Vokabulare nicht ihre Wahrheit, sondern die praktische Nützlichkeit der durch sie erbrachten Beschreibungen und die Bereicherung des Denkens über die Sache. Für Rorty ist die Philosophie

⁵⁹ vgl. Rorty, Richard (2007, 1979, 1991)

der Diversität des Denkens und nicht der Wahrheit verschrieben, da diese aufgrund ihrer kontingenten linguistischen Konstruktion als nicht abschließbares Projekt gelten muss. Für die Anwendung auf das Gemeinwesen folgt, dass die Arbeit des Philosophen in der linguistisch-kulturellen Politik zur Gestaltung der Sozietät und nicht in der Suche nach Wahrheit besteht und hierin dem Beispiel der Kunst des Romans folgt. Dabei ist es aber nicht nur der Entwurf des Gemeinwesens, sondern auch der einzelnen Personen, der durch die Arbeit am Vokabular erfolgt. Die Figur der privaten Ironikerin wird von Rorty genutzt, um diese Arbeit zu beschreiben und auf den Begriff einer *Persona* zu bringen, deren linguistisches Handeln, d.h. Erschaffung von Vokabularen, die literarische, auf dem Kontingenzbewusstsein beruhende, Imagination verwirklicht und in die Struktur ihrer selbst integriert, ein Leben jenseits der Metaphysik führt, in der Vielheit der Vokabulare fortlaufend Narrative erschafft, durch welche sie sich prozessual gestaltet. Rorty schreibt:

*"Wir beschreiben uns, unsere Situation, unsere Vergangenheit, in jener Terminologie und vergleichen das Ergebnis dann mit alternativen Neubeschreibungen, die das Vokabular anderer Gestalten benutzen. Wir Ironiker hoffen, daß wir uns mit dieser ständigen Neubeschreibung das beste Selbst, das uns möglich ist, erschaffen."*⁶⁰

Auch Richard Rorty beantwortet die Frage „Was ist Philosophie?“, gibt ihr dabei einen Ausdruck mit den Mitteln seiner Philosophie, die stark durch die Begriffe der Neubeschreibung, des Vokabulars, des linguistischen Verhaltens und der Politik geprägt ist, nimmt damit eine Weichenstellung der weiteren Überlegungen und der im Anschluss an diese Frage etablierten Philosophie vor.

Der kalifornische Philosoph *Alva Noë* entwickelt in „Strange Tools“⁶¹ eine Theorie der Philosophie und der Kunst, die diese ihrer Eigentlichkeit nach ineinander übersetzbar macht. Als Ausgangspunkt entwirft Noë ein Bild des menschlichen Seins, als in organisierten Praxen sich vollziehend. Organisierte Praxen sind dabei durch unterschiedliche Charakteristika gekennzeichnet. Sie sind primitiv und in der Biologie des Menschen basiert, erfordern kognitive Fähigkeiten, sind strukturiert und funktional, bereiten eine gewisse Form der Lust, sind habituell verankert, sind ziellos und zirkulär. Der Mensch ist in ihnen und durch sie organisiert, insofern sein Leben aus der Ausübung einer Vielzahl dieser besteht. Die Technologie wird dabei aufgefasst als ein natürlicher Bestandteil des menschlichen Lebens, der genutzt wird, um die organisierten Praxen auszuführen und selbst schon Teil jener ist. So gäbe es das Schreiben der Bücher nicht ohne die Erfindung des Schreibzeugs, welches somit bereits Teil der Aktivität ist und als Teil ihres Daseinsgrundes

60 Rorty, Richard (1991) S. 137

61 Noë, Alva (2015)

verstanden werden muss. Insofern sind die Technologie und die je einzelnen Technologien ein integraler Teil des menschlichen Lebens, so dass dieses nicht ohne jene begriffen werden kann. Im für Noës Untersuchung bedeutendem Maße gilt dies auch für die Technologie des Schreibens, die sowohl für die Philosophie, wie auch für die Kunst notwendige Bedingung ist. Über die Situierung des menschlichen Seins in organisierten Praxen zu reflektieren gehört laut Noë zur *conditio humana*. Die Praxis der Reflexion beschreibt Noë als Praxis zweiter Ordnung, insofern diese dazu dient, die Organisation der Organisation (die Praxis des Lebens in organisierten Praxen) offen zu legen oder zu ordnen. Hierfür nutzt er das Beispiel der Choreographie, die als Praxis zweiter Ordnung über die Praxis des Tanzens verstanden wird. Die Praxis der Reflexion über die Organisation des menschlichen Lebens jedoch wird von der Philosophie ausgeführt. Es führen auch die Künste diese Aufgabe durch, weshalb Noë sie als „*Strange Tools*“ auffasst, Technologien, die nicht der Ausführung einer Praxis dienen, sondern der Reflexion über das Verfasst-Sein in Praxen dienen. Durch diese Auffassung der Eigentlichkeit von Kunst und Philosophie ist es Noë möglich, die These zu vertreten, dass beide der gleichen Aufgabe dienen. Wie Noë schreibt:

*"Kunst ist nicht beschäftigt mit Selbst und uns selbst. Kunst ist nicht Manufaktur, Kunst ist nicht Performanz. Kunst ist nicht Unterhaltung. Kunst ist nicht Schönheit. Kunst ist nicht Genuss. Kunst ist nicht die Teilnahme an der Kunstwelt. Und Kunst ist mit Sicherheit nicht Kommerz. Kunst ist Philosophie. Kunst bedeutet, unsere wahre Natur vor uns danieder zu legen, weil wir es müssen. Kunst bedeutet, uns selbst zu schreiben."*⁶² ¹⁶³

Der Berliner Philosoph Georg Bertram formuliert in *Kunst als menschliche Praxis*⁶⁴ eine Theorie der Kunst und ihrer Aufgabe, welche einige Ähnlichkeiten zu den Entwürfen Noës und Rortys im Bezug auf das Verständnis der Kunst und ihrer Aufgabe aufweist, jedoch *keine gegenseitige Übersetzbarkeit* von Philosophie und Kunst vorschlägt. Vielmehr werden die reflexiven Qualitäten der Kunst und die durch sie präsentierte Herausforderung deutlich hervor- und von der der Philosophie abgehoben. Darüber hinaus plädiert er dafür, die Philosophie mit in den Begriff der Kunst zu integrieren, was eine große Nähe erschafft, aber keine Bi-Direktionalität oder Orientierung der Philosophie an der Kunst bewirkt. Zwei Besonderheiten der Kunst und ihres Wirkens als Praxis verdeutlicht Bertram dabei durch die *Spezifik-These* und die *Wert-These*.

"Spezifik-These: Kunstwerke sind Teil dynamischer Interaktionen, mittels deren Neuaushandlungen von Bestimmungen menschlicher Praktiken angestoßen werden. Dieses Aushandlungsgeschehen ist nicht nur mit interpretativen, sondern auch mit normativ-evaluativen Praktiken verbunden, mit denen Kunstwerke im Lichte der durch sie angestoßenen

62 Übersetzung durch N.H. Originaltext: "Art is concerned with self and ourselves. Art is not manufacture. Art is not performance. Art is not entertainment. Art is not beauty. Art is not pleasure. Art is not participation in the art world. And art is definitely not commerce. Art is philosophy. Art is putting our true nature on display before ourselves. Because we need to. Art is writing ourselves."

63 Noë, Alva (2015) S.373

64 Bertram, Georg (2014)

Bestimmungen kritisch reflektiert werden."⁶⁵

*"Wert-These: Im Zuge der normativ-evaluativen Praktiken, die im Rahmen ästhetischer Aushandlungsgeschehnisse zustande kommen, wird Kunst als ein Geschehen bestimmt, das als eine spezifische Aushandlung von Bestimmungen menschlicher Praktiken wertvoll ist. Der Wert dieses Geschehens ist konstitutiv damit verbunden, dass dieses Geschehen zu **scheitern**⁶⁶ vermag."*⁶⁷

Bertram versucht sich an einem Verständnis der Kunst, das ihre reflexiven Potentiale betont, sie in einer Diskussion der Ästhetiken Kants und Hegels und des Autonomie-Paradigmas herausarbeitet. Kunst wird hier als eine reflexive Praxis verstanden, die sich durch die Objekte der Kunst vollzieht, somit als eine durch jene vermittelte reflexive Praxis wirkt. Bei dieser Betrachtung fällt besonders die, bei den beiden anderen genannten Philosophen nicht erfolgende, Betonung der Bedeutung des *Scheiterns* auf, die erst die Offenheit der Kunst und damit auch ihr Potential als eine besondere reflexive Praxis konstituiert.

Bertram versteht Kunst – hier findet sich eine Ähnlichkeit zur Theorie Noës – als eine auf einer höher gelagerten logischen Ebene verordnete Praxis, insofern sie die Reflexion über Praxisformen in sich einschließt, „eine Selbstbestimmung von Praktiken weit über im engeren Sinn sprachliche oder begriffliche Praktiken hinaus“⁶⁸ anstößt. Die dabei an den Gegenständen der Kunst sich vollziehende Arbeit, erfolgt „nicht um der Gegenstände, sondern um unserer selbst willen“⁶⁹, wobei die Objekte „auf menschliche Praktiken bezogen“⁷⁰ sind, das heißt als reflexives Medium und Widerstand dienen. Durch ihre fortdauernde Bewährung als Gegenstände theoretischer sowie praktischer Herausforderung geben sie Raum zur Arbeit an der Form und Praxis der menschlichen Freiheit. Die Kunst ist somit Reflexionsorgan, ist Übung in der Möglichkeit des Konstellierens jener, dient damit als eine Praxis der Erforschung und Schau der Möglichkeitsräume, als Praxis der Verunsicherung. Kunst wirkt als normativ-evaluatives Aushandlungsgeschehen, ist wertvoll als spezifische Aushandlung von Bestimmungen menschlicher Praktiken. In dieser Funktion als gleichermaßen kritische und konstruktive Praxis hat sie starke innere Bezüge zu anderen Reflexionspraktiken, wie etwa der Philosophie, wobei sie, anders als jene, der ästhetischen Objekte, Prozesse und Praktiken bedarf, um im Vollzug des Menschen an ihnen kritisch zu wirken.

Bertram hebt hervor, dass *die Offenheit und die kritische Reflexion des Begriffes der Kunst*⁷¹ ein zentraler Aspekt der Möglichkeit der Herausforderung durch eben jene konstatieren. Die Reflexion über ihren Seinsstatus und ihre Funktionsweise, damit auch das philosophische Nachdenken über

65 Bertram, Georg (2014) S.218

66 Hervorhebung durch N.H.

67 ebd. S.218

68 ebd. S.219

69 ebd. S.219

70 ebd. S.219

71 vgl. Bertram (2014) S.219

jene, formen dabei einen integralen Bestandteil, damit jene, eine Herausforderung präsentierend, als Praxis der Freiheit wirken kann. Somit muss die philosophische Reflexion als *Bestandteil der Kunst*⁷² betrachtet werden, wobei auch die Kunst selber in ihren Werken immer wieder nach sich fragt. Das *unabgesicherte Geschehen der Kunst*⁷³ und damit die Frage nach ihrem Status, ihrem Gelingen und ihrer Definition muss mitbedacht werden, damit Kunst als Kunst praktiziert werden und wirken kann. *Kunst bedarf der Frage: Was ist Kunst?*⁷⁴

Alle drei hier diskutierten Philosophen stimmen darin überein, dass Kunst der Reflexion über ihren eigenen Status und einer weitreichenden Selbstreflexion bedarf, um ihr Potential zu entfalten, das zu tun, was der Kunst wesentlich zu eigen ist. Erst in der Reflexion der Kunst über ihre eigene Bestimmung, kann sie ihr Werk vollbringen. Hierfür jedoch nehmen die genannten Philosophen an, dass die Selbstbestimmung der Kunst Teil ihrer Praxis ist, welches im Begriff der *konstitutiven Plastizität* formuliert wurde. Der Kunst ist es zu eigen, sich selbst je neu zu bestimmen, d.h. in ihrem Prozess ihren eigenen Begriff je neu zu diskutieren.

Darüber hinaus stimmen sie darin überein, dass Kunst Bedeutungsstrukturen aufweist, die weit über die ästhetischen Strukturen hinaus weisen, deren Verständnis notwendig ist, um das Eigentliche der Kunst zu begreifen. Die ästhetischen Strukturen bilden damit nur die Oberflächenstruktur, während sich die Kunst auf einer höher gelegenen Ebene vollzieht. Sie ist eine Form der Bedenkens der Praxen und Schreibens unserer Selbst (Noë), des vorbildlichen Erschaffens neuer Erzählungen und Vokabulare, die andere Formen des Seins, mithin ein solidarisch-libertäres Gemeinwesen (Rorty) ermöglicht und ein Geschehen, das spezifische Aushandlungen von Bestimmungen menschlicher Praktiken leistet, dessen Wert konstitutiv mit seiner Möglichkeit des Scheiterns verbunden ist (Bertram).

Es ist der Kunst zu eigen Objekte zu besprechen und betreffen, welche sich nicht mit ihrer ästhetischen Oberflächenstruktur gleichsetzen lassen oder in dieser vorkommen. Die Gesamtheit des Seins steht in der Klangkunst als Verhandlungsgegenstand zur Disposition.

Damit aber weist Kunst, wie weiter oben mit Wittgenstein schon angedeutet, eine *anthropologische Dimension* auf, insofern es sich um eine Praxis handelt, in der Menschen sich bestimmen, sie ist *anthropogen*. Durch die Entwicklung neuer Vokabulare (Rorty) entwickelt sich ebenso neue Bestimmungen des Menschen und neue Verständnisse der Welt. Als Praxis zweiter Ordnung, kann an dieser Stelle eine erneute Betrachtung von Praxen entstehen (Noë) und eine besondere Aushandlung menschlicher Praktiken vollzogen werden (Bertram). Jenseits der ästhetischen Formen handelt es sich um einen Bestimmungsvorgang mit weitreichenden Konsequenzen, welcher

72 vgl. Bertram, Georg (2014) S.219

73 vgl. ebd. S.217

74 vgl. ebd. S.219

eine enge Bindung zur Philosophie aufweist, von Noë und Rorty in seiner Eigentlichkeit dieser sogar gleichgesetzt wird. Kunst und Philosophie vollbringen in ihrem Verständnis die gleiche Arbeit, sind konstruktive Formen des Denkens (im weiten Sinne), welche unterschiedliche Mittel der Bestimmung bereitstellen und wesentlich mit dem fortwährenden Vorgang eben jener befasst sind. Rorty etabliert im Vergleich der unterschiedlichen Formen des Denkens keine Horizontalachse, es handelt sich um nebeneinander angeordnete, stellenweise überlappende Praktiken. Aus Rortys Perspektive gewinnt die Philosophie hierbei eine nahezu ästhetische Bedeutung, insofern sie selbst genügende logische Flächen generiert, welche in ihrer Divergenz und Differenz zur Bereicherung der Bestimmungs- und Verständnisvielfalt beitragen, wobei sie von der Kunst lernen und aus der ästhetischen Arbeit ein Verständnis ihrer eigenen Potentiale und Ausrichtung gewinnen sollte. Noë hingegen etabliert ein zweistufiges System, welches organisierte Praxen und Praxen über Praxen kennt, wobei die Philosophie und die Kunst auf der zweiten, höhergelegenen Ebene verordnet sind. Beide vollbringen die gleiche reflexive und konstruktive Arbeit. Bertram hingegen lässt ihre Inhalte und Aufgaben nicht konvergieren.

Rorty, Noë und Bertram zeigen in ihren Theorien Bestimmungen der Philosophie und der Kunst, entwickeln Gedanken darüber, wie sich mögliche Berührungspunkte und Überschneidungen von Kunst und Philosophie konzeptualisieren lassen und eröffnen damit ein Verständnis, welches die Kunst mit der Philosophie in ein Gespräch bringt. Gleichsam ist besonders den Unifikationstendenzen bei Rorty und Noë gegenüber Vorsicht geboten, da diese die Gefahr birgt, die Eigenständigkeit der Disziplinen zu ignorieren und auch die Verschiedenheit ihrer Mittel und Traditionen zu nivellieren. Darüber hinaus legen sich diese Denker auf eine Definition der Kunst und der Philosophie fest, was für ihre Analysen notwendig erscheint, jedoch für die hier verfolgte Betrachtung dem Ziel widersprechen würde, eine Betrachtung der *Klangkunst als Philosophie* zu entwickeln, welche *konstitutiv plastisch* ist und darauf bedacht ist diese Eigenschaft global und lokal zu wahren, d.h. die Plastizität der Praxis und Analyse zu wahren und zu inspirieren, anstatt sie durch Bestimmungen fest zu legen.

Nach der Betrachtung der Bestimmung der philosophischen Potentiale der Kunst aus der Perspektive der Philosophie, sollen im Folgenden einige Überlegungen zur Bestimmung von Klang, Klangkunst und ihrer philosophischen Bedeutung im Wirken eben jener elaboriert werden, damit die Fragen "Was ist Philosophie?", "Was ist Klangkunst?" in eine produktive Beziehung zueinander treten können. Durch diese Interaktion der Begriffe wird die philosophische Bedeutung der Klangkunst verdeutlicht werden können.

1.6 Was ist Klangkunst?

Folgend auf die Frage „Was ist Philosophie?“, soll die These entwickelt werden, dass Klangkunst ebenso mit der Diskussion ihrer eigenen Bestimmung, ihres ontologischen und ontischen Status befasst ist. Genauso wie die Bestimmung ihrer Selbst für die Philosophie ausschlaggebend ist und bereits grundlegende Entscheidungen über den Verlauf des Denkweges präjudiziert, Ansätze oder bedeutende Bestandteile einer philosophischen Sprache definiert, das jeweilige Projekt im Rahmen der Philosophie verordnet und ihr *Telos* bestimmt, gilt dies auch für die Frage "Was ist Klangkunst?". Jene ist, ebenso wie die Philosophie, *konstitutiv plastisch*. In der rekursiven Bestimmung besteht bereits ein wichtiger Bestandteil der Arbeit, insofern die Grundzüge der Klangkunst durch axiomatische Entscheidungen definiert werden. Diese Setzungen werden jedoch nicht nur singulär vorgenommen, sondern bleiben beständig Teil der künstlerischen Arbeit. Die Klangkunst deutet darauf hin, dass jene Frage mit jedem Werk einer KünstlerIn von Neuem gestellt und beantwortet werden muss, da sich im Prozess Veränderungen einstellen, neue Perspektiven gewonnen oder Wege eingeschlagen werden, auch wenn dieser Anspruch empirisch schwer einzulösen ist, d.h. KünstlerInnen spezifischen Arbeitsweisen und damit Bestimmungen der Klangkunst für längere Zeiträume folgen. Für die Bestimmung der Klangkunst ist es dabei konstitutiv, dass sie nicht nur (oder in vielen Fällen in einem sehr geringen Maße) mit den Mitteln der Sprache erfolgt, sondern mit denen der Kunst durchgeführt wird. Die künstlerische Arbeit wirkt als Diskussionsbeitrag. Es handelt sich nicht um eine auf linguistische Mittel beschränkte Diskussion, sie hat folglich unterschiedliche Facetten und logische Ebenen, wird über die Grenze unterschiedlicher Medien hinweg geführt: Was ist Klang? Was ist Klangkunst? Welche Gewissheiten haben wir über Klang und wie sind sie begründet? Wie verstehen wir Klang? Wie ist Klang in unserer Welt verankert? Welche Bedeutung hat Klang? Wie sind wir im Klang verankert? Ein ganzer Fragenkatalog wird von den einzelnen KünstlerInnen und der Diskussionsgemeinschaft an unterschiedlichen Punkten berührt und sowohl verbal wie künstlerisch-ästhetisch diskutiert.

Um die Frage nach der *Klangkunst als Philosophie* anhand der Werke unterschiedlicher KünstlerInnen diskutieren zu können, werden zunächst Christoph Cox' Überlegungen zur Klangkunst diskutiert, welche die Klangkunst in ihren Werken als epistemologisches und ontologisches Projekt verständlich macht. Hierdurch wird sich ein erweitertes Verständnis der durch die Klangkunst evozierten Bedeutungsebenen und Implikationen ergeben. Danach sollen einige Überlegungen zur Diskursivität und Skepsis in der Klangkunst folgen, um uns zu helfen, mit den Arbeiten der KünstlerInnen ins Gespräch zu kommen, zu sehen, wie sie sich als Diskussionsbeiträge lesen lassen und sich ihre Bedeutung dadurch verändert darstellt.

1.7 Christoph Cox: Klangkunst als Gestaltung der Frage: „Was ist Klang?“

Christoph Cox entwickelt in „Sound Art and the Sonic Unconscious“⁷⁵ eine Darstellung der Klangkunst, der die Diskussion ihres eigenen Status in den Begriff der Klangkunst mit einbindet. „Sound Art and the Sonic Unconscious“ argumentiert für die ontologische Bedeutung der Klangkunst im Bezug auf die Frage „Was ist Klang?“, insofern diese Frage hier formuliert und in der Praxis der Kunst je individuell, sich selber stets aktualisierend beantwortet wird. Cox beginnt mit dem von Leibniz entwickelten Begriff der *petit perceptions*⁷⁶, von Cox auch als *minute perceptions*⁷⁷ (kleine Wahrnehmungen) beschrieben, welcher den Bestandteil der Wahrnehmung beschreibt, der die Schwelle zu Bewusstsein nicht passiert, da es sich bei jenen um zahlreiche kleine Wahrnehmungen handelt, die in ihrer Signifikanz zu gering sind, um die Schwelle zum Bewusstsein zu überschreiten. Das von Leibniz verwendete Bild des beständig rauschenden Wasserfalls, welcher den in seiner Nähe lebenden Menschen jedoch nicht zu jeder Zeit im Bewusstsein präsent ist, wird von Cox als Beispiel verwendet, um diesen Begriff zu verdeutlichen. Der ständig präsente Klang, dessen sonischer Fluss ein Faktum der akustischen Beschaffenheit des Seins bildet, wird hier als *sonic flux*⁷⁸ beschrieben. Dieser bildet jedoch nicht nur ein Faktum, sondern auch ein ästhetisches Potential, so es vom Menschen als solches erkannt und genutzt wird. Wesentlich für die Nutzung dieses Potentials ist dabei seine ontische Bestimmung. Die ontische Bestimmung eines Klanges meint hier: Die Bestimmung eines Phänomens, eines sich dem Bewusstsein zeigendem Seins, durch das Bewusstsein. Zu diesem Zweck nutzt Cox die Unterscheidung von *signal* und *noise*⁷⁹, um zwei kommunikationstheoretische und akustische Kategorien zu öffnen, die den Klang seiner intentionalen Struktur nach unterteilen. Diese beiden Kategorien sind in der Akustik und Kommunikationstheorie gebräuchliche Unterscheidungen. In die Kategorie des *noise* fallen dabei solche Klänge, deren Erzeugung nicht vom Sender als Bestandteil einer Nachricht (des *signal*) intendiert ist. Sie sind somit kein essentieller, sondern nur akzidentieller Bestandteil einer Nachricht, dessen Entstehung sich aus praktischen Gründen nicht vermeiden lässt, vom Sender jedoch nicht *gewollt* ist. Cox nutzt den hier entwickelten Verständnisrahmen, um die künstlerischen Strategien der Klangkunst im Anschluss an die Arbeiten von KünstlerInnen wie John Cage, Pierre Schaeffer oder Luigi Russolo als Untersuchung des Verhältnisses von *noise* und *signal* zu beschreiben. Die Klangkunst, so Cox, kehre das Verhältnis von *noise* und *signal* um. Die Umkehrung ist folglich ästhetische Bestimmungsgrundlage der sich von jenen Komponisten aus entspinne Arbeitsweise mit Klang und Bedingung ihres

⁷⁵ Cox, Christoph (2009)

⁷⁶ ebd. S.21

⁷⁷ ebd. S.21

⁷⁸ ebd. S.22

⁷⁹ ebd. S.20

Arbeitsprozesses. Klangkunst betrachtet *noise* im Zustand des *signal*, d.h. jeder sich im Sonic Flux ereignende Klang wird potentieller Gegenstand ästhetischen Handelns und damit in seiner kommunikationstheoretischen und ontischen Position rekonfiguriert. Der *sonic flux* wird somit zu einem totalen ästhetischen Potential, welches durch die KünstlerInnen in ihrer Arbeit genutzt werden kann. Die KünstlerIn begegnet dem *Klang-als-Klang*⁸⁰, d.h. begegnet ihm in seinem Sein, welches der Strukturierung durch die Mittel der Musiktheorie vorhergeht.

Diese Form des Denkens über Klang unterscheidet sich dabei wesentlich von älteren Musik- und Klangkonzeptionen, die dem Klang nicht als Klang, d.h. als in sich bereits ästhetischem Ereignis begegnen, welches eine künstlerische Utilisierung des *sonic flux* erst ermöglicht, sondern diesen bereits unter dem Richtmaß einer Musiktheorie ordnen, die eine dichotomische Trennung von *signal* und *noise* kennt. Im Denken einer solchen Musikontologie ist die Welt nicht bereits Ort von ästhetischen Klängen und Potentialen, sondern steht als Ereignishorizont von *noise* dem Ereignis ästhetischer, musiktheoretisch geordneter Klänge entgegen. Dieses Axiom und seine Neubewertungen stellen einen wesentlichen Bruch im Umgang mit Klang im 20. Jahrhundert da.

Cox zu Folge ist die von John Cage durchgeführte *Dekonstruktion der Musik* dabei ein bedeutendes Ereignis im Prozess der Veränderung des Denkens über Klang. Cox fasst die von Cage durchgeführte Dekonstruktion der *sonischen Ontologie*, d.h. der ontologischen Ordnung der Klänge, als Veränderung der unterliegenden philosophischen Ontologie auf. Diese ist als Dekonstruktion der Kategorie des Seienden zu verstehen, die zur einer Dissolution eben jener führt, indem die Unterscheidung zwischen Seiendem (*signal*) und Nicht-Seiendem (*noise*) im ästhetischen Prozess der von Cage angestoßenen Rekalibrierung dieser Ordnung aufgehoben wird. Das Verständnis des *Klang-als-Klang* führt dabei zu einer Ontologie des „Werdens“, insofern die aufgehobene Distinktion von Sein und Nicht-Sein eine Begegnung mit dem Klang nur als Vermittelt durch eine dualistische musiktheoretische Ordnung möglich macht, die bei ihrer Aufhebung den Blick auf das Werden der Klänge und der Perzeption eröffnet, die ästhetische Utilisierung durch die KünstlerIn ermöglicht. Die Bestimmung der Klänge jenseits einer dualistischen Ordnung lässt diese und die Welt als im Werden begriffen erscheinen, da der Blick auf ihr Sein (in phänomenologischer Perspektive), auf das sich beständig verändernde Rauschen der Welt freigegeben wird.

"Sound Art, so habe ich argumentiert, wendet sich vollkommen der virtuellen Dimension von Klang zu und macht diesen zum Subjekt seiner Befragung. Sie erweitert den Bereich des Hörbaren und enthüllt eine genuine Metaphysik von Klang."^{81 n82}

80 Cox, Christoph (2011/1) S.87

81 Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"Sound art, I have argued, turns fully towards this virtual dimension of sound and makes it the subject of its inquiry. As such, it broadens the domain of the audible and discloses a genuine metaphysics of sound."*

82 Cox, Christoph (2009) S.25

Cox zu Folge ist es nicht nur das Verständnis des Seins, das hier verändert wird, sondern auch das Verständnis der Zeit⁸³, insofern die Begegnung mit dem Klang-als-Klang eine gänzlich andere, auf den Moment hin zentrierte Konzeption der Zeit offeriert, als dies im Modell der symphonischen Form geschieht. Im Fokus auf den Klang-als-Klang wird die Zeit in den Moment gestaucht und gewinnt eine andere Perspektive. Dies schließt auch Klänge ein, welche über längere Zeit erklingen, insofern sie in der hier vorgeschlagenen materialistischen Auffassung (Cox spricht auch von *sonic materialism*) die Klänge in ihrer Gegenwärtigkeit begreift und erforscht, sie nicht zu Repräsentanten einer überzeitlichen logischen Struktur macht, wie dies oft von instrumentell erzeugten Klängen im Rahmen einer funktionsharmonischen Ordnung behauptet worden ist.

Die Klangkunst wendet sich Cox zufolge vollkommen der Dimension des Virtuellen, der unendlichen Möglichkeiten des Klangs im *sonic flux* zu und verwandelt diese in den Hauptgegenstand ihrer künstlerischen Arbeit. Dadurch verbreitert und untersucht sie den Bereich und das Konzept des Hörbaren, schlägt eine genuine Metaphysik des Klangs vor, welche eine für die Philosophie insgesamt bedeutsame Ontologie zur Debatte stellt, insofern ein Wandel von einer Ontologie des *Seins* zu einer des *Werdens* vollzogen wird. Das zentrale Argument dafür den Wandel der Metaphysik der Klänge als einen Wandel der impliziten philosophischen Metaphysik zu verstehen, besteht in der Anbindung an das Geschehen der Klänge (und Welt) im Konzept des *Klang-als-Klang*, welches diese somit nicht mehr dem Richtmaß einer dualistisch operierenden Ordnung der Klänge unterordnet.⁸⁴

Wenn von der Klangkunst als künstlerischer Disziplin gilt, dass sie eine sonische Ontologie entwickelt, damit einen Entwurf des Seins vorlegt und diesen in ihren Arbeiten kommuniziert und entwickelt, so kann dies nicht nur von der Klangkunst als künstlerischer Disziplin gelten, sondern muss auch von den einzelnen Werken ausgesagt werden können.

In Bezug auf Ramon Lopez Arbeit "clouds" schreibt Cox:

"Tatsächlich, Lopez' Projekt arbeitet daran die Natur des Klangs, des Hörens und der Tonaufnahme zu enthüllen. Das Stück als ganzes zielt auf das Medium der Klangtransportation - Luft - und akzentuiert das Faktum, dass Klang das Resultat von Druckveränderung in diesem Medium ist. (...) Sich auf dieses zu fokussieren bedeutet, die Grenzen der gewöhnlichen Ontologie zu überschreiten, welche aus (relativ) stabilen, sichtbaren Objekten besteht. Wind ist reines Werden, reiner Fluss. (...) Hier hören wir nicht nur empirischen Lärm - Hintergrundlärm - sondern kommen dem Gewahren der unhörbaren Bedingungen der Möglichkeit nahe, den differentiellen Kräften, aus denen Klang und Hören entstehen. Wenn, wie oben angemerkt, Schaeffers Musique Concrete die Aufmerksamkeit auf den Prozess der Aktualisation gelenkt hat, wodurch Hintergrundlärm Musik wurde, so kehrt Lopez' Wind (Patagonia) diese Bewegung

83 Cox, Christoph (2011/1) S. 87

84 ebd. S.86f.

um, wodurch eine Deaktualisation oder Virtualisierung des Klangmaterials angeboten wird.⁸⁵ ⁸⁶

Für unser Unterfangen lassen sich zwei wesentliche Implikationen ableiten:

1. Die Klangkunst kann, so sie in ihrer philosophischen Dimension verstanden wird, als Werkzeug der Philosophie dienen, insofern bedeutende Fragen der Theoriebildung innerhalb der Philosophie im Bereich der Klangkunst ihrerseits bedacht und von dort aus im Rahmen eben jener reflektiert werden können. Dabei ist es einerseits die Ontologie, zu der sich die Klangkunst explizit äussert. Cox schreibt hierzu:

*"(...)Musik ist ein ontologisches Echo, welches uns eine auralen Repräsentation der Natur der Dinge bietet: Was Musik uns zeigt, so habe ich argumentiert, ist, dass der Bereich der individuierten, aktualisierten, vollkommen konstituierten, empirischen Subjekte und Objekte auf dem Bereich des Werdens ruht: Ein virtueller, transzendentaler Bereich der differentiellen Kräfte."*⁸⁷ ⁸⁸

Musik und Klangkunst sind somit aufzufassen als Teilnehmer einer Diskussion um Fragen der Ontologie. Cox' zahlreiche Arbeiten über die ontologischen Implikationen der Musik und den Versuch einer Ontologie, die sich aus dem Klang ableitet, zeigt, wie eine solche Diskussion geführt werden kann und wie auch die Klangkunst, durch die Explikation in ihrer Gestalt, einen Beitrag im philosophischen Verständnis der Ontologie leisten kann.

2. Die Diskussion muss jedoch nicht nur auf den Bereich der Ontologie beschränkt werden, sondern kann auch den Bereich der Theoriebildung betreffen. Wie Cox in *„Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism“*⁸⁹ vorschlägt, können der Klang und seine Betrachtung im Modus des Klang-als-Klang dazu dienen, Theoriemodelle und Theoriebildung für die Interpretation und das Verständnis ästhetischer Strukturen zu überdenken. Die Diskussion der Theorie der Klangkunst ergibt sich dabei einerseits aus der Logik des Mediums selbst und andererseits aus der jeweiligen ästhetischen Position des künstlerischen Arbeitens. In der

⁸⁵ Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"Indeed, Lopez's project works to disclose the very nature of sound, hearing and sound recording. The piece as a whole focuses on the very medium of sonic transport – air – and highlights the fact that sound is simply the result of pressure changes in that medium. (...) To focus on it is to transcend the limits of our ordinary ontology, composed as it is of relatively stable visible objects. For wind is pure becoming, pure flow. (...) Here again we hear not only empirical noise – background noise – but come close to grasping its inaudible conditions of possibility, the differential forces from which sound and hearing spring. If, as I noted above, Schaeffer's musique concrete called attention to the process of actualisation whereby background noise becomes music, Lopez's Wind (Patagonia) reverses this movement, offering a sort of deactualisation or virtualisation of sonic material."*

⁸⁶ Cox, Christoph (2009) S.25

⁸⁷ Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"(...) music is an ontological echo that provides us with an aural representation of the very nature of things. What music shows us, I have argued, is that the domain of individuated, actualized, fully constituted, empirical subjects and objects is premised on the domain of becoming: a virtual, transcendental realm of differential forces."*

⁸⁸ Cox, Christoph (2006) S.510

⁸⁹ vgl. Cox, Christoph (2011/2)

Explikation des Klang-als-Klang und der Dekonstruktion sonischer Ontologie erfolgt somit eine andere Stellungnahme des Klangs zu seinem Status und seiner Theoretisierung, als dies in anderen Musiken der Fall ist. Durch eine gesteigerte Rekursivität der ästhetischen Strukturen wird einem Diskurs über jene ein anderer Widerstand entgegengesetzt, wodurch die Theoriebildung in einem anderen Maß herausgefordert wird⁹⁰. Klangkunst gibt uns Auskunft über Dinge die "jenseits" ihrer liegen, insofern sie Gegenstandsbereiche jenseits ihrer ästhetischen Oberflächenerscheinung betrifft. Die ästhetischen Mittel und das klangkünstlerische Arbeiten verweisen folglich nicht nur auf sich selbst, sondern besprechen weit mehr. Es ist allerdings fraglich, wie diese Form des Sprechens erfolgt, d.h. wie die Klangkunst es vermag über diese Dinge zu sprechen, wie sie Bezüge herstellt und unterschiedliche Themen im Rahmen ihrer Strukturen verhandelt. Diese Frage scheint wesentlich, damit ein Verständnis dafür entstehen kann, wie die Klangkunst Themen der Philosophie besprechen und philosophisch arbeiten kann. Im Folgenden soll deshalb versucht werden, unterschiedliche Formen der Diskursivität herauszuarbeiten, damit ein Verständnis der *Klangkunst als Philosophie* gelingen kann.

90 vgl. ebd. S.158

1.8 Klangkunst als Diskurs

Insofern die Klangkunst als eine Praxis der Philosophie verstanden wird, stellt sich die Frage des Sprechens, des Diskurses. Der Diskurs ist der Philosophie als wesentliches Moment ihres Vollzugs mitgegeben, erst im Gespräch denkt die Philosophie, zumindest wenn in der Auffassung dessen, was Philosophie tut und wie sie geschieht, den Konzeptionen Sokrates, Martin Heideggers, Hans-Georg Gadamer und Ludwig Wittgensteins gefolgt wird.

Wenn wir dieser Annahme folgen, so gilt, dass alles, was Philosophie heißt, auch mit dem Gespräch innerlich verbunden und Gespräch sein muss. So es gesagt wird, dass die Klangkunst als Form der Philosophie zu verstehen sei oder ein Verständnis jener als solcher angestrebt werde, insofern analytische und praxeologische Erwägungen uns dahin führen, dieses zu versuchen, muss von der Klangkunst gelten, dass sie auch Gespräch und Diskurs sei. Diese Einschätzung jedoch gilt es analytisch zu erhärten.

Verfolgen wir eine analytischen Betrachtung der Klangkunst als Diskurs, so gibt es einige KünstlerInnen sowie TheoretikerInnen, die diese Interpretation durch ihre eigene Arbeit stärken und als GesprächspartnerInnen in der Darstellung dieser Betrachtung dienen können. Um einen weitreichenden Begriff der Diskursivität zu entwickeln, sollen nun unterschiedliche Formen der Diskursivität untersucht werden.

Alva Noë entwickelt in seinen oben besprochenen Untersuchungen eine Perspektive, welche die Diskursivität der Künste als eine Form des höherstufigen Bestimmens versteht. Hier bekommt die Denkende sich selbst in den Blick, gewinnt durch die Betrachtung der eigenen Organisation in komplexen Praxen einen gestalterischen Zugriff (*writing ourselves*⁹¹). Dieser Zugriff erfolgt dabei nicht nur in der Philosophie, sondern genauso auch in der Kunst. In diesem Punkt erfüllen sie die gleiche Funktion, insofern beide dazu dienen, sich selbst zu schreiben und zu entwerfen. Jene Form des Bestimmens in der Kunst, kann dabei in mehrerlei Sinne als Diskursiv aufgefasst werden: Einerseits beruht die Funktion der Kunst auf der *Kulturtechnik des Schreibens*⁹², wodurch Diskurs implizit ist, andererseits ist es ein autoreflexiver Diskurs, der in diesem Prozess eingegangen werden muss, insofern sich die KünstlerIn und PhilosophIn mit sich selbst und anderen über den Prozess der Gestaltung austauscht und auch im Prozess der Gestaltung mit jenen durch das künstlerische Medium kommuniziert. Darüber hinaus ist es auch die Einbettung des eigenen Entwerfens in einen Korpus unterschiedlicher Schriften (z.B. eine Musiktradition, die einen Diskurs zwischen Individuum und Tradition, unterschiedlichen Bestimmungen innerhalb jener etc. eröffnet),

91 Noë, Alva (2015) S.373

92 vgl. ebd. S.87ff.

der eine Form des Diskurses *im Ästhetischen* mit sich bringt.

Wenn, so wie Noë sagt, die Eigentlichkeit der künstlerischen Praxis im Sich-Selbst-Schreiben (*writing ourselves*) besteht, so muss diese als diskursive Praxis verstanden werden. Folglich wäre ein diskursives Moment der Kunst der Akt des Sich-Selbst-Schreibens:

Diskursivität im Sich-Selbst-Schreiben: Die Diskursivität der Kunst besteht im Sich-Selbst-Schreiben der Agierenden und Rezipierenden, insofern diese sich selbst über ihre Organisation verständigen und eine konstruktive Neuordnung vornehmen.

Ein anderes Verständnis von *Diskursivität* der Kunst beschreibt der italienische Semiotiker und Philosoph *Umberto Eco* mit dem Begriff des *Gestaltungsmodus*. Dieser wird im Zusammenhang mit der Theorie des offenen Kunstwerks entwickelt. Ecco beschreibt solche Kunstwerke als offene Kunstwerke, welche *mehrdeutige Strukturen* und *nicht festgelegte Interpretationen*⁹³ aufweisen, versucht unter diesem Begriff die sich seit der klassischen Avantgarde der 1910er und 1920er entwickelnden Kunstströmungen zu theoretisieren. Diese operieren mit jenen ästhetischen Strategien, da

*„die Formen sich auf diese Weise einer ganz neuen Anschauung der physischen Welt und der psychologischen Beziehungen, wie die moderne Wissenschaft sie vor uns stellt, angleichen; es [das offene Kunstwerk⁹⁴] macht darauf aufmerksam, daß man von dieser Welt nicht mehr in den formalen Termini sprechen kann, durch die der geordnete Kosmos, der nicht mehr der unsere ist, sich darstellen⁹⁵ ließ.“*⁹⁶

Dabei *spricht* die Kunst *„eben durch die Art, wie sie sich strukturiert, vom heutigen Menschen“*⁹⁷. So wendet sich auch die Musik vom bis dato geltenden harmonischen System ab, das nach Eco als eine Entwicklung verstanden werden muss, die nicht nur durch den Materialfortschritt, d.h. die Entwicklung musikalisch-technischer Mittel wie neuen Maschinen, Instrumenten, Harmonieschemata etc., zu erklären ist; sie entwickelt sich aus der ganzen *„Entrüstung einer Zeit und einer Kultur“*⁹⁸, der es nicht möglich blieb, die konventionellen, festgelegt interpretierbaren Mittel weiter zu verwenden, da sich in jenen eine Art zeigt, *„musikalisch die Welt zu sehen“*⁹⁹, mit der die Avantgarde (nach den Weltkriegen) nicht mehr übereinstimmen konnte.

„Der Komponist weigert sich, das tonale System zu akzeptieren, weil er sich in ihm nicht nur an eine konventionelle

93 Eco, Umberto (2012) S.266

94 Anmerkung durch N.H.

95 Hervorhebung durch N.H.

96 ebd. S.266 ff.

97 ebd. S.268

98 ebd. S.269

99 ebd. S.269

Struktur entfremdet fühlt; er fühlt sich entfremdet an eine ganze Moral, eine soziale Ethik, ein theoretisches Weltbild der Art, wie es in diesem System sich ausdrückt. ¹⁰⁰

Die ganzheitliche Verbundenheit des Kosmos, die sich in den Mitteln der tonalen Tonorganisation ausdrückt, konnte als Weltbild nicht mehr weiter reproduziert, geteilt und affirmiert werden. Deshalb ergab sich die Notwendigkeit die *Form* der Kunst zu verändern, um ihren *Inhalt* zu verändern.

„Der eigentliche *Inhalt* des Kunstwerkes wird somit *seine Art, die Welt zu sehen* und zu beurteilen, ausgedrückt in seinem **Gestaltungsmodus**“¹⁰¹.¹⁰²

In dieser Weise jedoch bezieht sich die Kunst auf die Welt als ihren *Diskussionsgegenstand*, der sogar bis in ihre *Form* und *Gestalt* hinein wirkt. Es ist die diskursive Auseinandersetzung mit der Welt, die in der Gestalt der Kunst ästhetische Form gewinnt und notwendig ist, um diese allererst hervor zu bringen, wodurch ästhetische Entscheidungen unmittelbar an die Welt, in der sie sich ereignen, rückgebunden werden, selber eine *Welt/ein Weltbild* und, gesprochen mit Wittgenstein, *eine Lebensform* vorstellen, diese in ihrer Form diskutieren. Auch in dieser Hinsicht ist Kunst somit als diskursiv zu bewerten. Ohne jene würden sich die Formen des Ästhetischen gar nicht erst ergeben. Diskursivität und Ästhetik sind, da jene in einem Weltbild und einer Lebensform verankert und situiert sind, gleichursprünglich. Der Mensch kann nicht anders, als sich in der Kunst selber zu bestimmen. Dieses wurde unter 1.3 und an anderer Stelle als die *Anthropogenität* der Kunst beschrieben¹⁰³. Diese Bestimmung ist jedoch notwendig *diskursiv*.

Diskursivität als Gestaltungsmodus: In seiner Form spricht das Kunstwerk, gibt Auskunft über den Menschen und die Welt, entwickelt und expliziert ein Weltbild und eine Lebensform.

Ein weiterer Aspekt der Diskursivität von Kunst und Klangkunst ist durch die von Christoph Cox vertretene These der Arbeit an der Metaphysik des Klangs erfasst worden. Der Prozess der Alteration der die Klänge fundierenden Ontologie, der von Cox als der der Klangkunst zu Grunde liegende historische und ästhetische Wandlungsprozess beschrieben wurde, lässt diese als rekursiv und damit diskursiv erscheinen.

Die *Rekursivität* besteht auf der einen Seite in den ontologischen Annahmen einer Ästhetik, die in ihrer Diskussion als kontingent erfasst werden, wobei sich die ästhetische Praxis auf sich in der

100ebd. S.263

101Hervorhebung durch N.H.

102ebd. S.271

103Hein, Nicola L. Hein (2016)

Form der Vergangenheit bezieht und in der Reflexion und Revision das Futurum erst hervor bringt. Hierdurch jedoch entsteht eine Rekursion der Praxis, in welcher sie sich selbst begegnet und ereignet, sich selbst im Anschein des Anwesenden anblickt. „Kunst ist immer mit dem Nachdenken über Kunst verbunden“¹⁰⁴. Hiermit stellt sie eine Form der historischen Rekursion her, die die Diskussion der sonischen Ontologie zum Inhalt hat. Diese beschäftigt sich einerseits mit der sonischen Ontologie der Klänge, d.h. dem oben skizzierten Dekonstruktionsprozess der Einteilung von Klängen, Tönen und Geräuschen, der gleichsam auch die De- und Rekonstruktion der Kunstform beinhaltet. Damit ist jene anhand der sonischen Ontologie bereits bestimmt, kann ohne diese Definition nicht ihre Identität gewinnen und konstituieren. Darüber hinaus muss auch der Diskurs über die Materialien und Mittel der Kunst in diesen Prozess eingefügt sein, insofern dieser bereits ontologische Vorentscheidungen voraussetzt und andererseits, wie am Beispiel elektronischer Musik ersichtlich, zu stimulieren vermag. Sonische Ontologie und Mittel sind hierbei eng aufeinander bezogen, entwickeln sich je wechselseitig. Der Prozess musikalisch-ontologischer Veränderung jedoch ist wesentlich historischer Natur und erweist in der Rekonstruktion der Axiome die Kontingenz der Kunst. Das Ringen um die Axiome jedoch, kann mit guten Gründen als Diskurs verstanden werden, insofern unterschiedliche GesprächsteilnehmerInnen am Austausch über eben jene teilnehmen und ihre Standpunkt mit- und aneinander entwickeln.

Rekursive Diskursivität: In der ästhetischen und historischen Rekursion der Klangkunst bezüglich ihrer Axiome ereignet sich diese als Diskurs.

Im Anschluss an diese unterschiedlichen Begriffe der Diskursivität kann gesagt werden, dass sich der Diskurs in der Klangkunst auf vielen unterschiedlichen Ebenen zugleich ereignet. Es bietet sich folglich an, nicht von einer Form der Diskursivität zu sprechen, sondern von vielen unterschiedlichen Formen, einer multiplen Diskursivität:

Multiple Diskursivität: Klangkunst funktioniert auf den Ebenen des Sich-Selbst-Schreibens, der Rekursivität und des Gestaltungsmodus als Diskurs.

Für die hier dargestellten Formen des Diskurses scheint es wesentlich, dass sie Fragen über Klang, seine Bedeutung, die Konstitution der mit ihm verfahrenen Kunstformen, die Arbeitsweisen, die Klangkunst und die philosophische Bedeutung jener Dinge stellen. Diese Art des Fragens lässt sich im etymologischen Sinne des Wortes als "skeptisches" Befragen verstehen, insofern sie in die Tiefe der verhandelten Dinge versucht vorzudringen, sie genauer zu verstehen, neue Verständnisse,

104 Bertram, Georg (2005) S.20

Umgangsformen und ästhetische sowohl als auch philosophische Strategien zu entwickeln. Hierbei stellt sich jedoch die bis hierhin nicht besprochene Frage, welche unterschiedlichen Formen der Skepsis sich in der Klangkunst ausmachen lassen, ob gesagt werden könne, dass sie eine eigene Form der Skepsis aufweise. Ist die Klangkunst eine besonders skeptische Kunstform, insofern sie der systematischen Befragung ihrer Mittel in einem anderen Ausmaß bedarf, als dies von anderen Kunstformen gesagt werden kann? Wird die Skepsis in der Klangkunst hyperbolisch und hat die Skepsis selbst hier einen ästhetischen Wert? Bedarf die Klangkunst der Skepsis? Würde sich diese Frage bejahen lassen, so ließe sich ein weiteres Merkmal an der Klangkunst finden, von dem gesagt werden kann, dass sich eine parallele zur Philosophie zeige, insofern auch jene der Skepsis in einem besonderen Maße, als Teil ihrer Motivationsstruktur bedarf. Es soll gezeigt werden, dass dies auch für die Klangkunst gilt. Darüber hinaus zeigt ein Verständnis der Klangkunst als von Skepsis bestimmter Tätigkeit wesentliche Implikationen für die Lesart ihrer philosophischen Dimension.

1.9 Klangkunst und Skepsis

Anhand des Begriffes der *Skepsis* sollen die Besonderheit im Umgang mit dem möglichen sonischen Material herausgearbeitet werden, welche sich der Klangkunst attribuieren lassen. Dabei soll nicht nur verständlich gemacht werden, dass Klangkunst als eine im gesteigerten Sinn skeptische Kunstform verstanden werden kann, was schon anhand des Texts von Christoph Cox und der Darstellung unterschiedlicher künstlerischer Arbeiten begonnen wurde, sondern die spezifischen Formen der Skepsis in der Klangkunst herausgearbeitet werden, wodurch auch die Formen ihrer Diskursivität besser verstanden werden können.

Basierend auf dem Vorhergegangenen lässt sich argumentieren, dass Klangkunst ohne den Begriff der *Skepsis* nicht verständlich ist. Der Begriff der *Skepsis* wird hier im etymologischen Sinn verstanden, d.h. kommend von σκέψις - *sképsis* („Betrachtung, Untersuchung, Prüfung“) und σκέπτεσθαι - *sképtesthai* („schauen, spähen, betrachten, untersuchen“)¹⁰⁵. Jene galt bereits in der platonisch-stoischen Tradition als Bestandteil der spirituellen Praxen¹⁰⁶, ist jedoch für die Kunst der Moderne und Postmoderne als eine zentrale Praxis zu verstehen. Besonders in der Kunst wird die Praxis der Skepsis fruchtbar gemacht, insofern sie explizit skeptisch verfahren muss, um zuallererst zu ihren Werken, Prozessen, Darstellungen, zu dem gesamten ihrer Praxen zu gelangen. Dabei ist es, entgegen einem traditionellen epistemologischen Verständnis der Skepsis¹⁰⁷, nicht der Fall einer globalen Skepsis, die den Ausgangspunkt des künstlerischen Arbeitens bildet, sondern die Vielheit der unterschiedlichen Formen der Skepsis, welche gleichsam in einem Moment wirken, die die Bedingungen der Kunst und der Klangkunst im Besonderen bilden.

Hierfür sollen die folgenden Ebenen der Skepsis unterschieden werden. Diese Festsetzung muss dabei als kontingent verstanden werden, die unterschiedlichen Ebenen könnten auch anders gezogen werden:

1. *Material / Instrument*
2. *Material -> KünstlerIn*
3. *Das Sprachspiel als bestimmendes Regulativ der Skepsis*
4. *Das Sprachspiel als Objekt der Skepsis*
5. *Die sonische Ontologie*
6. *Die Lebensform*

1. Einen wichtigen Bestandteil der Betrachtung der Praxis der Klangkunst bildet die Frage nach der Entwicklung des Materials. Der skeptische, fragende Bezug zum Material bildet dabei eine Basis

¹⁰⁵ vgl. Sandkühler, Hans Jörg (2010)

¹⁰⁶ Hadot, Pierre (1995) S. 84

¹⁰⁷ Descartes, René (2009)

des künstlerischen Handelns. Erst in diesem Bezug erscheint das Instrument, erst durch die Erforschung wird der differenzierte Bezug möglich. Die Interrogation des Materials ist dabei eine bestimmende Größe in der Formation der Relation von KünstlerIn und Material. Das Objekt der skeptischen Interrogation wird hierbei als Material oder Instrument bezeichnet. Das Material wird auf seine Qualitäten hin befragt. Was bedeutet es, dass einzelne Eigenschaften von Materialien entwickelt und akzentuiert werden? Das Beispiel einer Gitarrensaite soll zur Erläuterung dienen: Objekte der Klasse Gitarrensaite existieren, da die Eigenheiten der Materialien, die genutzt werden, um eine Saite zu konstruieren und das physikalische Phänomen der Saite isoliert werden, um die Saite zu einem kontrollierbaren Objekt und Prozess zu machen. Dabei superveniert der Klang der Saite auf den Eigenschaften des Materials, ohne jedoch alle Eigenschaften des Materials zu benötigen, um dem Zweck des Klingens als Saite gerecht zu werden – und dies im vielfachen Sinne, da es sich nicht um das Material, sondern um die Materialien handelt. Wer Gitarre spielt brauchte die Skepsis gegenüber dem Plektrum genauso wie jene gegenüber dem 11ten Bund der G Saite, des AbmMaj7#9#11#5-Akkordes etc. Erst im skeptischen Bezug auf das Material entsteht der Zugriff.

2. Die Generativität und Aktivität des Materials, seine innere Dynamik und die *Agency* des Materials im dialogischen Prozess mit der KünstlerIn bilden einen weiteren Pol skeptischen Potentials. Ausgehend von Bruno Latours Theorie der Agency des Materials (*Actor Network Theory*)¹⁰⁸ stellt sich die Bedeutung des Materials im Prozess der skeptischen Interrogation durch die KünstlerIn und in der Formung der Kunst anders da: Die Materialien formen das Handeln der KünstlerInnen ebenso, wie sie durch jene geformt werden. Die KünstlerIn formt in ihrer Verfügung über die Klänge, formt im Bauen von Installationen das Material etc. Das als Akteur verstandene Material hingegen formt das Handeln der KünstlerIn und ihr Denken. Instrument und Material dürfen hier nicht als Exekutivobjekt des menschlichen Willens verstanden werden, sondern weisen eine eigene Form der *Agency* auf, d.h. sind kausal wirksame Bestandteile von Handlungen und Ereignissen. Das an individuelle Personen und den Menschen gebundene Konzept der Kausalität wird durch dieses Verständnis konterkariert.

Dieser Vorgang wurde von der britischen Jazz-Ikone Evan Parker auch als *Bio-Feedback* beschrieben:

"All die technischen Bedenken, welche oben benannt wurden, sind Teil einer globalen Entwicklung eines Verständnisses des Instrumentes als Kanal der Imagination und zur gleichen Zeit als ein form- und grenzgebender Faktor der Imagination. Letztlich war das Saxophon für mich ein spezialisiertes Bio-Feedback Instrument für die Studie und Erweiterung der Kontrolle über mein Hören und die Motor-Mechaniken von Teilen meines skeleto-muskulären Systems und ihr fortschreitendes Funktionieren hat mir mehr Stoff zum nachdenken gegeben. Manchmal leitet der Körper die

108 vgl. Latour, Bruno (2005)

Der Terminus Bio-Feedback beschreibt die Dialektik von Körper („body“) (hier jedoch muss das Saxophon als Teil von Body verstanden werden) und Vorstellungskraft („imagination“). Diese beeinflussen sich gegenseitig und geben einander Form. Im Sinne Latours müssen beide gemeinsam als komplexer Akteur verstanden werden. Keiner von beiden kann eine isolierte Form der Agency für sich beanspruchen, sondern teilt diese mit seinem Interaktionspartner. Daraus folgt jedoch, dass auch das Material im Zusammenspiel mit der KünstlerIn ein skeptisches Potential aufweist und dies nicht nur ihr allein zukommt. *Die KünstlerIn wird vom Material befragt.*

3. Die Entwicklung und Befragung des Materials und der Praxen geschehen im Rahmen künstlerischer Traditionen. So ist die Neue Musik ein traditioneller Rahmen, der eine Präfiguration des Handlungsraums der je individuellen MusikerInnen evoziert. Die Orte, Kontexte, Kleidungen, Sprechweisen, Notenschriften, Historien, Ideologien und Mythen sind präsent im Handeln der individuellen Personen, welche ihr Handeln in diesem Kontext verordnen. Ausgehend von Ludwig Wittgensteins Begriff des *Sprachspiels*¹¹¹ können diese Kontexte des Handelns als Rahmen der an das Material gerichteten Fragen verstanden werden. Sie bilden den Hintergrund und die Bedingung der Möglichkeit der formulierbaren Ansprüche. Das Spielen der Sprachspiele ist ein bedeutender Bestandteil des künstlerischen Handelns und gibt die Richtung der Befragung des Materials durch die individuelle KünstlerIn vor. Dieses gilt auch für die künstlerischen Praxen, welche unter den Begriffen der *Klangkunst* und *sound art* subsumiert werden, sie finden statt im Kontext kontingenter sozialer Praxen, welche sich mit dem Begriff des Sprachspiels beschreiben lassen.

Mithin definieren diese den Sinn der sonischen/ästhetischen Ereignisse: Die Bedeutung eines Klangs ist erst im Kontext der musikalischen Tradition gegeben, somit auch der Sinn der Handlungen individueller MusikerInnen. Wittgenstein zufolge definiert das Sprachspiel den Raum des Fraglichen und der Fragen, gibt der Skepsis einen Ort, führt einen Katalog von Möglichen Fragen ein. So sind in unterschiedlichen künstlerischen Traditionen differente Fragen als legitime Fragen verstanden, insofern sie zur Ausübung und Reproduktion der Sprachspiele ermächtigen. Wittgenstein führt jedoch aus, dass der Raum der Skepsis durch das Sprachspiel bereits definiert ist: *Das Sprachspiel präfiguriert den Rahmen der Skepsis. Der Zweifel basiert auf einer ganzen Reihe*

109 Übersetzung durch N.H. Originaltext: "All the technical considerations mentioned above are part of a total developing awareness of the instrument as a channel for the imagination but at the same time as a shaper and perhaps limiter of the imagination. In the end the saxophone has been for me a rather specialised bio-feedback instrument for studying and expanding my control over my hearing and the motor mechanics of parts of my skeletal-muscular system and their improved functioning has given me more to think about. Sometimes the body leads the imagination sometimes the imagination (Rascher's "active mind") leads the body."

110 Parker, Evan (1992)

111 Wittgenstein, Ludwig (2003) §66

von Gewissheiten¹¹².

4. Auch die Sprachspiele selber können zum Material, zum Gegenstand des Arbeitens und damit zum Gegenstand der Skepsis werden. Es ist möglich, sich auf diese als Material zu beziehen, die Sprache, Symbol- und Zeichensysteme zu formen. Diese ist in vielen Bereichen der Fall, so z.B. in der Literatur, aber auch in der Musik und der Klangkunst. Überall dort, wo Zeichensysteme zum Gegenstand der Befragung und damit zum Gegenstand des künstlerischen Plastizierens werden, wird das Sprachspiel zum Gegenstand der Skepsis. Das Sprachspiel wird im Prozess der künstlerischen Arbeit notwendig Gegenstand der Skepsis, insofern sich auf die konstituierenden Regelsysteme notwendig bezogen wird, diese rekonfiguriert und bedacht werden. So ist die Praxis der Lyrik nicht mehr von der Skepsis motiviert, als es das Tanzen, das Malen oder das Musizieren sind. Insofern gilt: *Auch das Sprachspiel wird Gegenstand der Skepsis.*

5. Ein Bestandteil des Sprachspiels einer Musik oder einer bestimmten Form der Klangkunst, ist die sonische Ontologie. Diese definiert die Menge der Klänge, die jener als seiende eingeschrieben sind und auch solche, welche ihr als nicht seiende zu eigen sind. Auch diese Konstellation wird in der Praxis der Klangkunst beständig neu verhandelt. So ist die Diskussion entlang der Frage von *noise/sound*¹¹³ eine solche, die von jeder KünstlerIn im Bereich der Klangkunst von neuem diskutiert werden muss, um ihre Kunst zu entwickeln. Die Frage, welche Klänge zu einer sonischen Praxis gehören (*sound*) und welche nicht am Existenzbereich jener partizipieren (*noise*)¹¹⁴, wird je einzeln beantwortet, erst hier gewinnt sie eine Identität. Hiermit ist jedoch nicht der traditionell vermittelte, sondern der individuell konstellierte Vorrat der Klänge, Techniken und Strategien gemeint. So ist einem Großteil der Musik von John Cage beispielsweise die Abwesenheit funktionsharmonischer Akkordfolgen zu eigen, wodurch diese innerhalb jener Kommunikation als nicht partizipierende, als *noise*, erscheinen. *Der neuen Definition der sonischen Ontologie geht die Skepsis voraus.*

6. Mit den oben dargestellten Gedanken von Ludwig Wittgenstein lässt sich sagen, dass jede Kunstform auch eine *Lebensform* beinhaltet und impliziert. Dieses wurde im Kapitel 1.3 dargelegt. Die Lebensform kann im doppelten Sinne Gegenstand der Skepsis werden: 1. Die Befragung der bestehenden Lebensverhältnisse. Die Frage nach dem kritischen, subversiven politischen Potential von Musik ist im Anschluss an Jacques Attalis' „Noise: The Political Economy of Music“¹¹⁵ viel

112 Wittgenstein, Ludwig (1970) §115

113 Cox, Christoph (2009)

114 ebd. S.20

115 vgl. Attali, Jacques (2008)

diskutiert worden. Aber auch PhilosophInnen (z.B. Adorno¹¹⁶) oder MusikerInnen (z.B. Prévost¹¹⁷) diskutieren diese Frage. 2. Die Frage nach den in der Musik implizierten und supponierten Lebensverhältnissen, der durch eine Musik vorgestellten und praktizierten Lebensform¹¹⁸.

An dieser Stelle scheint es notwendig zu fragen, ob es qualitative Unterschiede der Skepsis gibt, ob sich die Skepsis der KünstlerIn von jener der PhilosophIn und der WissenschaftlerIn unterscheidet? Wie zeichnet sich die Skepsis der Künste aus? Gemein ist ihnen sicherlich die Annahme einer fundamentalen *Fraglichkeit der Dinge*. Die Künste und Wissenschaften sind sich einig, dass jedes Objekt und jeder Aspekt Gegenstand möglicher Befragung sind und sein müssen, wohingegen sie sich im *telós* eben jener deutlich unterscheiden.

Der Philosoph Dieter Mersch beschreibt diesen Unterschied mit den Begriffen von *Ereuna* und *Zētēsis*:

„Im antiken Vokabular sind neben zwei Wissensbegriffen auch zwei verschiedene Begriffe für die Forschung im Sinne der Suche, der Untersuchung oder Nachforschung und Befragung gebräuchlich: ereuna und zētēsis. Führt man beide Worte auf ihre etymologischen Quellen zurück, verweist Ersteres – ich verschärfe mein Argument und spitze es zu – auf das Ausgraben von Wurzeln, das Herausziehen von Kenntnissen aus dem Rohen und Ungebildeten, während Letzteres auf den Wortstamm zē oder indoeuropäisch dja zurückführt, was so viel wie ‚erlangen‘, ‚streben‘ oder auch ‚aufsuchen‘ meint. Zētein oder zēteomai nennen entsprechend die Praxis des Prüfens und Nachforschens, wie sie dem zētētes, dem Richter, oblag bzw. wie sie der zētētikos, d.h. jener Philosoph ausübte, der sich zu sich in skeptischer Distanz hielt und seine Philosophie als Selbsterfahrung oder ‚Selbstsorge‘ (epimeleia heautou) verstand. Im Gegensatz zur ereuna exetasis, der Ausforschung im Sinne der Herauslesung oder dem Verhör bezeichnet also die zētēsis etwas anderes: eine Forschung, die erneut eine Weise der ‚Er-fahrung‘ und Selbsterfahrung adressiert, die sich mit einbezieht und die vom Hören und Sehen ausgeht, um durch sie hindurch eine Selbsterforschung zu betreiben[...].“¹¹⁹

Im Anschluss an Mersch ließe sich formulieren, dass die Skepsis in der Kunst eine besondere experientielle Qualität aufweise, welche zum Handlungsrahmen der Klangkunst als Erfahrungsgegenstand zugehörig sei. Die Klangkunst verfährt nicht nur skeptisch, sie macht Skepsis zum Gegenstand von ästhetischen Erfahrungen. Es ist die ästhetische Praxis der Skepsis und der damit verbundene Genuss an den entstehenden ästhetischen Möglichkeiten, welcher für die Klangkunst kennzeichnend ist. Dieser Skepsis kann auch eine Verbundenheit zum *ästhetischen Spiel* und zur *Sinnlichkeit* attribuiert werden, womit sie sich deutlich von jener der Wissenschaften unterscheidet. Hiermit vermag sie gleichsam philosophische Gehalte auf eigene Weise zu diskutieren und das Gespräch der Philosophie über die Skepsis auf andere Wege zu führen.

116 vgl. Adorno, Theodor Wiesengrund (1970)

117 vgl. Prévost, Edwin (2009)

118 Prévost, Edwin (2009), Wittgenstein, Ludwig (1970), Davidson, Arnold J. (2016), Kane, Brian (2006)

119 Mersch, Dieter (2015) S.15

1.10 Bestimmungen der Klangkunst in der künstlerischen Praxis

Mit Hilfe der Betrachtung von Arbeiten unterschiedlicher KünstlerInnen soll nun ein Verständnis der philosophischen Bedeutungsebenen in der Klangkunst anhand der künstlerischen Praxis herausgearbeitet und die Bedeutung der Skepsis für die Klangkunst verdeutlicht werden, bevor die unterschiedlichen Elemente im abschließenden Kapitel des theoretischen Teils zusammengeführt werden. Anhand der Arbeiten von Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Max Eastley, Christian Jendreiko, Pauline Oliveros, Bill Fontana und weiterer KünstlerInnen und weiterer in der Klangkunst vorzufindender Topoi, die hier nur in aller Kürze betrachtet werden können, soll darüber hinaus gezeigt werden, dass die Diskussion der Fragen „Was ist Klangkunst?“, „Was ist Klang?“, „Was ist seine Bedeutung?“ etc. bereits in den Werken der Kunst selber erfolgt.

- Die aus Bremen stammende Klangkünstlerin *Christina Kubisch* (*1948) entwickelt in ihrem höchst differenzierten und interdisziplinär situierten *Œuvre* einen Zugang zu Klang, der jenen stets in der Konfrontation mit unterschiedlichen anderen Kunstdisziplinen, besonders der Skulptur und der Lichtkunst erscheinen lässt. Kubisch studierte sowohl Komposition als auch Bildende Kunst, wodurch der interdisziplinäre Ansatz bereits in der Ausbildung verankert erscheint. Dabei hat sie sich seit Beginn ihrer klangkünstlerischen Tätigkeit im Jahr 1980 mit vielen unterschiedlichen Themen beschäftigt.

„Natur und Technik mit Installationen in Wäldern, Parkanlagen und wispernden Bäumen, Stille, die in vielen ihrer Arbeiten eine Rolle spielt, Drinnen und Draußen, Räume und Orte, auch sakrale Orte wie Kirchen und Tempel“¹²⁰, wobei sie sich der Technik einer „doppelten Dialektik“¹²¹ bedient, durch die bekannte Dinge in ihrer Vermittlung gleichzeitig in die Ferne rücken und dadurch gewandelt zurückkehren:

„Das Verrücken geschieht oft so, dass sie uns eine Ansicht präsentiert, die sich leicht in die gängigen Wahrnehmungsschemata einfügt. Lautsprecher, die optisch an Naturerscheinungen oder Bilder erinnern, Klänge, gar Sprache, die gar nicht elektronisch wirken“¹²²

Hierbei spielt der Dialog mit dem Raum und dem Ort eine entscheidende Rolle, da es jener ist, welcher durch die Arbeit inszeniert oder sogar erst erzeugt wird.

„Christina Kubischs Arbeiten beruhen auf dem Aufspüren von parallelen Welten, meist klanglicher Natur, sei es bei den berühmten „Electrical Walks“ bzw. eigentlich bei all ihren ortsspezifischen Klanginstallationen, die oft auf

120 Motte-Haber, Helga de la (2002)

121 ebd.

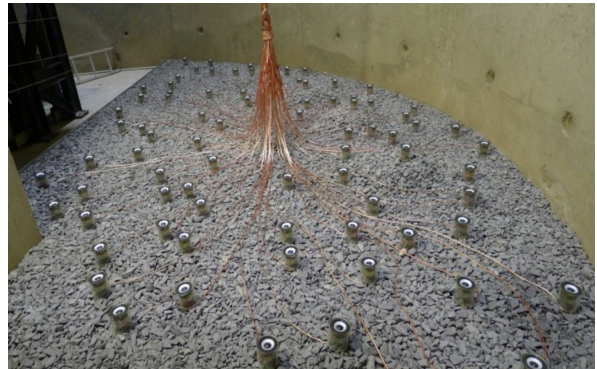
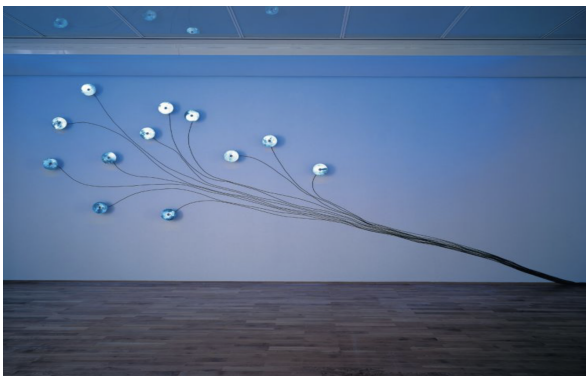
122 ebd.

vorgefundene Strukturen, deren Atmosphäre als gesammeltes Gedächtnis eines Ortes zurückgehen und deren unentdeckte Resonanzen sie buchstäblich in die konkrete Wahrnehmung und Imagination der Rezipienten bringt. Sie entgrenzt den bekannten Wahrnehmungsraum und unbekannte Räume, parallele Welten werden wahrnehmbar. Durch Entgrenzen einerseits und die Verbindung von assoziativer Wahrnehmung mit konkreten naturwissenschaftlichen Fakten werden Imagination und Realität auf spannende Weise verknüpft. Sowohl ihr Ansatz als auch das Ergebnis der inszenierten Reflexion bergen hierbei einen politischen, manchmal auch subversiven Ansatz."¹²³

In der doppelten Dialektik ihrer Arbeit nutzt Kubisch den Klang (in seiner intermedialen Verortung und Existenz) gleichsam als Mittel der Befragung jener bestehenden Orte und Gewissheiten, wobei die künstlerische Arbeit diese in einer veränderten Weise wieder entstehen lässt. Folglich erscheint der Ort in der Form seiner als wahr erachteten und erfahrenen Bestimmung und gleichsam in der Form des Jenseitigen: Ihm werden Qualitäten entlockt, die diesem je schon inhärieren, jedoch versteckt, nicht wahrgenommen und durch die Akteure in ihren Handlungen affirmiert sind. Die Befragung des Stadtraums in den seit 2003 stattfindenden *Electrical Walks* führt dieses Prinzip der Arbeit sehr deutlich vor. Durch die Verwendung von zu Tonabnehmern umgebauten Kopfhörern und die Platzierung der RezipientIn in der Umgebung der modernen Stadt werden elektromagnetische Felder hörbar, die diese zu jederzeit durchziehen, jedoch im Standardfall des alltäglichen Lebens nicht in den Bereich des Hörbaren eintreten. Diese werden hörbar, indem sich die Künstlerin, gemeinsam mit den RezipientInnen, auf einen Soundwalk durch den Stadtraum des jeweiligen Veranstaltungsortes begibt. Dabei werden unterschiedliche Bereiche des täglichen Lebens wie Einkaufszentren, Bibliotheken, Geschäfte, Brücken, Museen, Konzerthäuser, Spielotheken, Bankautomaten etc. erkundet und auf ihre elektromagnetischen Klangfelder hin abgehört. Es bedarf einer Alteration des perzeptuellen Sensoriums der Akteure, damit diese in das Diesseits der Wahrnehmung treten können. Die Kopfhörer machen für menschliche Wahrnehmung gemeinhin unhörbare Eigenschaften eines Raumes (die ihn durchziehenden elektromagnetischen Wellen) hörbar, alterieren dadurch das Verständnis des Raumes. Auch die Veränderung von Parkanlagen durch die Installationen von Lautsprechern und Solarfeldern, die alterierende Fügung von Lautsprecherkulpturen in die Räume von Museen, Tempeln und Kirchen, legen Zeugnis dieser künstlerischen Arbeitsweise ab. Der Klang wird dabei gleichsam zu einem epistemologischen Instrument, das Orte verändert, sie befragt, Dimensionen der Bedeutung hervorbringt, die stets gegenwärtig, jedoch oft unbewusst sind, sich dem alltäglichen Bewusstsein entziehen. Der Klang ist ästhetischer Umschlagspunkt bestehender Wahrnehmungsschemata, doppelt dialektisches Erklängen jenseitiger Realitätsebenen. Hierdurch wird Klangkunst zu einem befragenden, epistemologischen Unterfangen, das der alltäglichen Realität unterliegende epistemische Dimensionen erweist. Christina Kubisch bringt den Rezipienten und die Künstlerin zu einer anderen Form des Hörens der

alltäglichen Lebenswelt, im Prozess des Hörens findet eine andere Begegnung mit den Räumen des Alltags statt, als dies gewöhnlich der Fall ist, wodurch ein anderes Bewusstsein über die Konstitution der Wahrnehmung eben jenes, der sich überlappenden und das Bewusstsein z.T. nicht tangierenden Seins-Ebenen entsteht, das die Gewissheiten, die die Basis des Handelns bilden, befragt. Die Arbeit von Kubisch ist für ihre Diskussion der Wahrnehmung und Gewissheiten dabei nicht auf die Hilfestellung der Wissenschaften angewiesen, insofern jene die theoretischen Implikationen der künstlerischen Arbeit heraus stellen können, sondern vollzieht diese bereits mit ihren eigenen Mitteln im Rahmen der Kunst.

In ihrem epistemologischen Fokus lassen sich die Arbeiten von Kubisch als skeptisch Beschreiben, skeptisch gegenüber den Gewissheiten des Alltags und den hier vermittelten und praktizierten Glaubenssätzen über die Beschaffenheit der alltäglichen Welt. Die *Skepsis* wird bei Kubisch zum Ausgangspunkt des ästhetischen Schaffens und als solche körperlich, sensitiv und klanglich erlebbar. Hierdurch zeichnet Kubisch ein Bild der Reichhaltigkeit von Realität und dem Verhalten in und Wahrnehmen von Welt. In der doppelten Dialektik ihrer Arbeit vermag sie unsere epistemologische Bestimmung und unser Konzept von Welt durch die ästhetische Überführung des Jenseitigen und Befragung des Diesseitigen konstruktiv zu verunsichern und zu öffnen. Der Begriff des *Gestaltungsmodus* kann zeigen, dass hierin eine ganze *Welt* und *Lebensform* impliziert sind.

(1)¹²⁴(2)¹²⁵(3)¹²⁶(4)¹²⁷

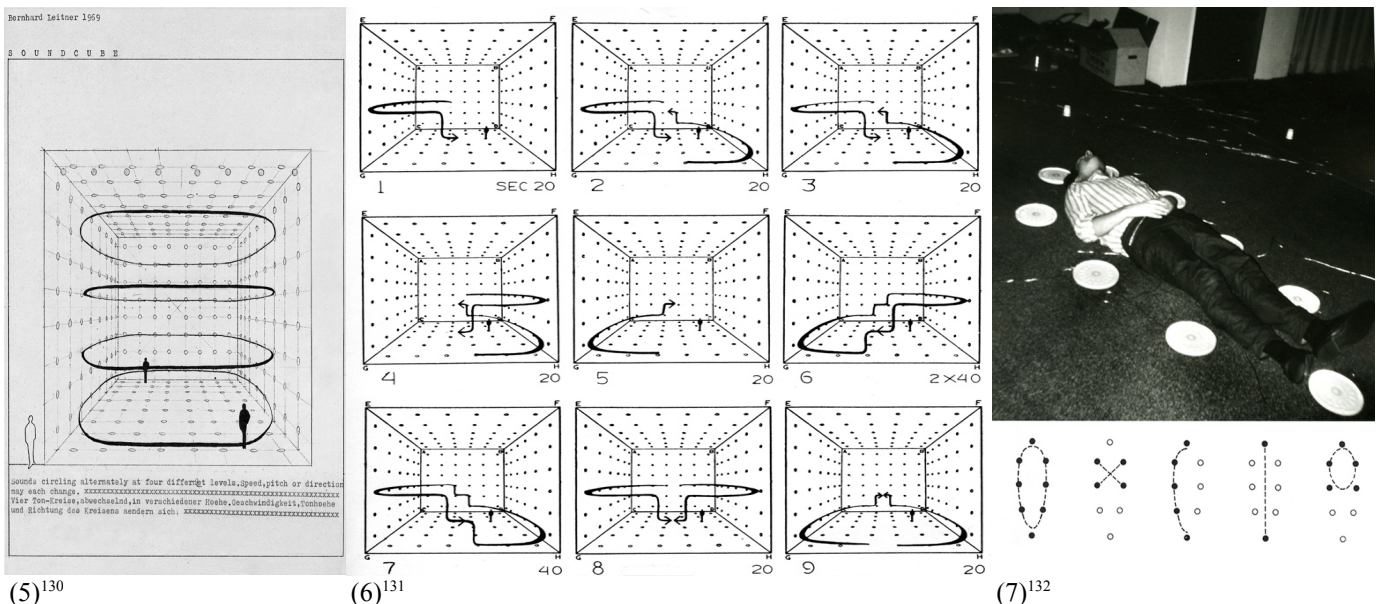
124 Abb.1: Kubisch, Christina (2011)

125 Abb.2: Kubisch, Christina (2014)

126 Abb.3: Kubisch, Christina (1992)

127 Abb.4: Kubisch, Christina (2013)

- Der Klangkünstler *Bernhard Leitner* formuliert in seiner Arbeit einen Umgang mit Klang, der deutlich vom Denken der Architektur geprägt ist. Er wurde im Jahr 1938 in Feldkirch (Österreich) geboren, studierte Architektur an der Technischen Hochschule Wien, war danach Stadt designer in New York und Co-Direktor des Studienprogramms "Urban Design Studies Humanistic Perspectives", New York Universität, bevor er über Berlin (1982–1986) nach Wien zurückkehrte und dort die Professur für Medienübergreifende Kunst an der Universität für angewandte Kunst (1987–2005) innehatte¹²⁸. Seine Arbeit als Klangkünstler begann er um das Jahr 1969, wobei die ersten (auf der Website des Künstlers verzeichneten) Arbeiten der *SOUNDCUBE 1969*, *SOUNDCUBE 70* und die *KÖRPERHÜLLE* sind¹²⁹. Bernhard Leitner ist bekannt für eine Interpretation von Klang, die jenen als räumliches Phänomen begreift, d.h. ihn als topologisches und voluminöses Phänomen nutzt und inszeniert. Dieses Konzept wird einerseits durch die direkte Perzeption der Arbeit klar, ist jedoch auch in den Zeichnung zu seinen Arbeiten gut veranschaulicht.



Klang wird einerseits nicht als einer fest verordneten Punktquelle entspringendes oder monositionales, kinetisch sich ereignendes Phänomen verstanden, sondern als *Bewegung im Raum*. Klänge sind hier *topo-dynamische* Phänomene. Leitner ordnet die Lautsprecher in unterschiedlichen, skulpturalen und gleichzeitig funktionalen Konfigurationen an, um die topo-dynamischen Qualitäten der Klänge entfalten zu können. Es bildet auch die Frage der körperlichen Perzeption von Klang schon von Beginn seiner Arbeit an einen wichtigen Schwerpunkt eben jener. Diese Frage wurde in unterschiedlichen Werken und Versuchsanordnungen erforscht. Den Beginn

128 vgl. Leitner, Bernhard (2018/1)

129 vgl. Leitner, Bernhard (2018/2)

130 Abb.5: Leitner, Bernhard (1969)

131 Abb.6: Leitner, Bernhard (1970)

132 Abb.7: Leitner, Bernhard (1970)

dieser Forschung bildet die oben abgebildete Körperhülle. Sie entwickelt sich in Arbeiten wie der TON-LIEGE, TON-ANZUG, TON-WÜRFEL, TON-FELD (in den je unterschiedlichen Versionen) etc. *Raum und Körper sind hier als ineinander integrierte Bereiche konzipiert.*

Die Klänge bewegen sich im Raum, über Lautsprecherinstallationen, die zum Teil sichtbar, zum Teil hinter Wänden verborgen (wie z.B. in der Installation in der Technischen Universität Berlin) sind, an Häuserfassaden, über Felder hinweg, an Körpern entlang, durch Objekte und Rauminstallation hindurch. Die Klänge sind dem Raum und dem Körper konstitutiv verbunden. Diese können nicht ohne die Auffassung als Vollzugsbereich der Klänge verstanden werden. Die künstlerische Arbeit wird dabei als Erforschung der Tiefendimensionen von Klang verstanden:

„Aus den erstaunlichen Entdeckungen, was auch für die jüngsten Arbeiten, die Kopfräume zutrifft, könnte man weitere wissenschaftliche Untersuchungen ableiten. Aber meine Arbeit zielt über die Wahrnehmungsstudien hinaus. Die Sensibilisierung ist dabei ein notwendiger Zwischenschritt zu dem ästhetischen Anspruch, den ich an meine Arbeit stelle. Meine Klang-Raum-Arbeit zielt auf das Wesen von Klang und so auf dessen Universum, in das wir eingebettet sind. Welche Erkenntnis kann durch ästhetische Arbeiten in diesem Medium gewonnen werden? Welcher zwischenmenschliche Dialog wird angeregt? Mit welcher aus uns selbst erfahrenen, gehörten Stimme beziehungsweise Sprache?“¹³³

Die *philosophische Bedeutung* von Leitners Arbeit lässt sich mit den Begriffen *Gestaltungsmodus*, *Lebensform*, *Anthropogenität*, *Skepsis* analysieren, wodurch sich ein reiches Verständnis seiner Kunst eröffnet.

Die Arbeiten von Leitner beginnen im Denken der Architektur, des Raums und des Körpers, in der Tiefendimension von Klang und seiner Erfahrung, finden von dort aus ihren Weg in die künstlerische Form, womit bereits eine klangarchitektonische Besonderheit seiner Arbeit markiert ist, insofern dieser Ausgangspunkt wesentliche Implikationen für die sonische Ontologie mit sich bringt. Leitner bewegt und denkt Klänge als ganzheitliches, räumliches Phänomen, wodurch die Frage „Was ist Klang?“ auf eine wesentlich durch jene gefärbte Art und Weise artikuliert wird. Hierdurch erschließen sich einerseits künstlerische Handlungsräume, die unter der Bestimmung anderer ontologischer Axiome undenkbar wären, wobei andererseits ein verändertes Bewusstsein über die Denkmöglichkeit unterschiedlicher Seinsbestimmungen von Klang überhaupt vermittelt und damit eine Bestimmung von Welt vorgenommen wird (*Gestaltungsmodus*). Es handelt sich um eine Arbeit, die wesentliche metaphysische Implikationen für den Status des Klangs, aber auch für die Raumtheorie, die Architektur und viele weitere Bereiche enthält. Wenn Sein in dieser Arbeit nicht nur als klingendes, sondern als topo-dynamisches Phänomen gedacht wird, so sind die Implikationen auch für die Bereiche der Anthropologie, Ökonomie, Ökologie und viele weitere

mehr von Bedeutung und vermitteln der RezipientIn darüber hinaus ein Erlebnis von Klang, das auch die Alltagserfahrung eben jener nachhaltig befragt (*Skepsis*). Auch das menschliche Sein erhält hierdurch einen spezifischen Entwurf (*Lebensform*). Leitner formuliert in seiner Arbeit eine Antwort auf die Fragen „Was ist Klang?“ „Was ist Klangkunst?“, die eine topologische, architektonische und körperliche Vision von Klang entwirft, ihn als raumgenerierendes Ereignis, als skulptural formbares „Bau-Material“¹³⁴ versteht, in einer tiefen Verbundenheit zum menschlichen Körper (*Anthropogenität*).

Es ist nicht nur die Ästhetik, sondern auch eine sonische Ontologie, die in seiner Arbeit stets verhandelt und neu befragt wird.

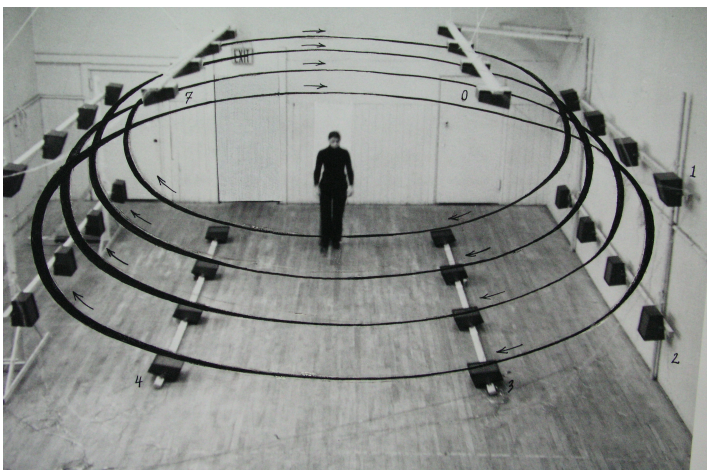
„Deswegen, wie schon erwähnt, denke ich, dass der Klang Dimensionen erreicht in der Tiefe (einer einzelnen Person, aber nicht nur einer einzelnen Person), wo verborgene oder versenkte Schätze liegen. Und einen Teil dieser Schätze wieder zu heben, ist Teil meiner Arbeit.“¹³⁵



(8)¹³⁶



(9)¹³⁷



(10)¹³⁸

134 ebd.

135 ebd.

136 Abb.8: Leitner, Bernhard (1975)

137 Abb.9; Leitner, Bernhard (1980)

138 Leitner, Bernhard (1972)

(11)¹³⁹(12)¹⁴⁰(13)¹⁴¹(14)¹⁴²

- 139 Abb.11: Leitner, Bernhard (2006)
 140 Abb.12: Leitner, Bernhard (1975)
 141 Abb.13: Leitner, Bernhard (1995)
 142 Abb.14: Leitner, Bernhard (1976)

- Der britische Klangkünstler *Max Eastley* (*1944, Torquay) studierte Malerei und graphische Kunst an der Newton Abbot Art School und der Middlesex University¹⁴³. Darüber hinaus hat er seit Beginn seiner künstlerischen Karriere auch als Musiker (mit den Hauptinstrumenten Gitarre und „The Arc“) gearbeitet. Für seine Arbeit als Musiker entwickelte er das Instrument „The Arc“, das aus einer einzelnen Saite, zwei beweglichen Holzlatten und einem Tonabnehmer besteht und mit einem Kontrabassbogen, den Fingern oder Glasgegenständen gespielt wird. Im Bereich der Improvisierten Musik arbeitete er mit Musikern wie Brian Eno, David Toop, Evan Parker, Steve Beresford, Alex Kolkowski, Rhodri Davies und John Butcher zusammen¹⁴⁴.

Die musikalische Praxis der Improvisierten Musik ist darüber hinaus auch für seine Klangkunst und Installationen von großer Bedeutung, die deutlich von der Klangsinnlichkeit und den materiellen Verfahrensweisen jener Musik geprägt sind. Die installativen Arbeiten hat Eastley auch in konzertanten Kontexten immer wieder gemeinsam mit improvisierenden Musikern (wie etwa der Londoner Saxophon-Ikone Evan Parker) eingesetzt.

In seinen Installationen arbeitet Eastley mit einer großen Vielfalt unterschiedlicher Klangerzeugungstechniken, die sowohl auf aerodynamischen wie motorisierten Phänomenen beruhen, auf unterschiedliche Arten und Weisen mit chaotischen Systemen operieren. Diese generieren Klang, sind gleichzeitig Skulpturen, vielfältig klingend, bestehend aus aeolischen Harfen, Stahlplatten, Motoren, Holzgegenständen, Drahtseilen, Motoren, Steinen und Sand¹⁴⁵.

Die Arbeiten beziehen einen großen Teil ihrer kinetischen Energie aus dem Phänomen des Winds oder aus Motoren, die laut Eastley dazu dienen, die innenräumliche Transformation der chaotischen Kinetik aerodynamischer Prozesse zu ermöglichen. Die Eigendynamik chaotischer Prozesse, sowie deren ästhetische Utilisation anhand eines streng formulierten Kanons klanglicher Mittel, bilden wesentliche Axiome seiner künstlerischen Arbeit.

Die Klangerzeugung selber ist dabei stets Gegenstand visueller und akustischer Wahrnehmung, gewinnt in der Akzentuierung ihrer kinetischen Entstehung eine Form der Haptik, welche den Klang physikalisiert, an seinen motorischen Ursprung bindet und seine Genese unmittelbar spürbar werden lässt. Dadurch bildet sich eine Verbindung dreier Sinnesebenen (Sehen, Hören und Fühlen (d.h. das durch den visuellen Sinn vermittelte Miterleben der kinetischen Qualitäten der Arbeiten), die zwar viele Installationen im Bereich der Klangkunst betrifft, hier jedoch in der Artikulation und Einbindung kinetischer Energien besondere Intensität gewinnt, den Betrachter unmittelbar körperlich betrifft. Hierdurch wird auch eine Verbindung zum Klang kultiviert, die der Feinheit und Mikrovariabilität der chaotischen Prozesse einen Resonanz- und Rezeptionsraum offeriert, die Autonomie der klanglich-skulpturalen Prozesse auf unmittelbarste Art und Weise fühlbar macht.

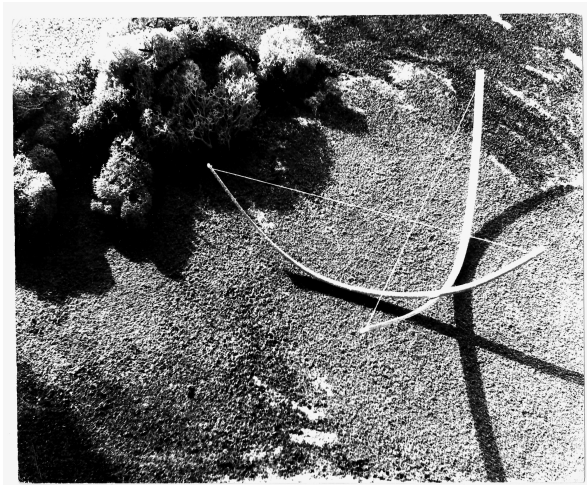
143 vgl. Eastley, Max (2018/1)

144 vgl. ebd.

145 vgl. Eastley, Max (2018/2)

Die philosophischen Ebenen der Arbeit von Max Eastley werden in ihrer Breite fassbarer, betrachtet man sie mit den Begriffen *Gestaltungsmodus*, *Lebensform*, *Skepsis*, *Lebensform* und *Anthropogenität*. Hierdurch scheinen sich die einzelnen (philosophischen) Bedeutungsebenen deutlicher voneinander differenzieren zu lassen und einer ausgeweiteten Diskussion den Weg zu öffnen. Die Arbeit selber formuliert somit eine Vision von Klang, Skulptur und Klangkunst, die keiner sprachlichen Explikation bedarf, sondern sich ästhetisch kommuniziert.

Die von Eastley vorgestellte Vision der Klangkunst umfasst keine elektronische Klangbearbeitung oder interaktive digitale Installationen, sondern bezieht ihre Dynamik aus der Vielfalt der den Klang konstituierenden chaotischen Prozesse und Varianz der akustischen Klangerzeugung, bindet die RezipientIn unmittelbar in den Entstehungsprozess mit ein. In seinen Arbeiten entsteht eine individuelle Perspektive auf die Bestimmung von Klang, welche die Vielfalt der auf der Variation klar definierter Systeme supervenierenden Klangwelt exponiert. Klang ist dabei nicht Produkt des Menschen, sondern autopoetischer, chaotischer Prozess, nicht zu denken ohne seine kinetischen und skulpturalen Bedingungen. Er entwickelt einen Kosmos, welcher aus natürlichen Kräften heraus chaotisch, d.h. belebt und dynamisch, arbeitet und dabei keiner Aktion der RezipientIn oder des Künstlers bedarf (*Gestaltungsmodus*). Die Arbeit führt ihr eigenes Leben und lässt die BesucherInnen an dieser intimen, subtilen und präzisen Existenzweise teilhaben, indem sie sich in ihrer zurückhaltenden Weise mit Nachdruck präsentiert. Dabei sind es nicht nur Klänge, welche präsentiert werden, sondern eine gesamte *Lebensform*, insofern die Arbeiten, gleich lebenden Organismen, ihr klingendes Sein vollbringen. In diesem Sein treten nicht nur die Präzision der künstlerischen Arbeit oder die infinite Variation der chaotisch erzeugten Klangmuster hervor, sondern auch ein Vitalismus der nun belebten Materie und das darin vermittelte Mit-Sein der klingenden Akteure. Dieser kann in viele Richtungen gelesen werden, wirft jedoch unmissverständlich die Frage nach einer den Anthropozentrismus konterkarierenden Weltsicht und einer, durch die Arbeit implizierten, sich im Mit-Sein verordnenden Existenzweise auf, wodurch die Arbeit einen weit größeren Wirkungsradius erhält, als es dem Klingen von Saiten im Wind zunächst als möglich erscheint (*Anthropogenität*, *Skepsis*). Vielmehr müssen die hier verhandelte *Lebensform*, das damit einhergehen Menschenbild und die durch ihre Mechanik und Organik implizierte Diskussion als ein, intuitiv bereits bewusster, wesentlicher Bestandteil der Arbeit verstanden werden, welcher ihrer Konstitution und Rezeption immer schon eingeschrieben ist.

(15)¹⁴⁶(16)¹⁴⁷(17)¹⁴⁸(18)¹⁴⁹(19)¹⁵⁰

146 Abb.15: Eastley, Max (1991)

147 Abb.16: Eastley, Max (1993)

148 Abb.17: Eastley, Max (1991)

149 Abb.18: Eastley, Max (2008)

150 Abb.19: Eastley, Max (1973)

- In den unter dem Begriff der *Klangkunst* subsumierten Praxen ist die Arbeit mit Pflanzen als lebendigen Bestandteil künstlerischer Arbeiten ein häufig anzutreffender Topos. So finden sich bei KünstlerInnen wie *Bernhard Leitner*¹⁵¹, *Christina Ertl-Shirley*¹⁵², *Mileece Abson*¹⁵³, *Robin Minard*¹⁵⁴, *Luke Jerram*¹⁵⁵, *Paul DeMarinis*¹⁵⁶, *Miya Masaoka*¹⁵⁷ und vielen Weiteren Arbeiten, die sich mit dieser ästhetischen und vitalen Ressource beschäftigen. Auch in der jüngeren Zeit gibt es ein vermehrtes Interesse an diesem Themenkomplex. Hierbei dienen Pflanzen in unterschiedlichen Formen als Interaktionspartner, Bestandteil elektronischer Schaltungen, (mikrophonierte) Klangproduzenten oder Environments.

Gemein ist ihnen die Einrückung und Verordnung in unterschiedliche Diskussionen durch die Verwendung der Pflanze als Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Einige der hier referenzierten Diskurse sind Ökologismus, Agrikultur, Fragen der Nachhaltigkeit, Post-Anthropozentrismus, Anthropologie, Biologie, (Pflanzen)Ethik und der weiteren mehr. Für diese gilt, wie auch für die anderen Beispiele, dass die Verhandlung der durch die Arbeit referenzierten Themen bereits intuitiv präsent ist und erfolgt, jedoch auch ein Potential zur theoretischen Aufarbeitung birgt. Die *Gestaltungsmodi* und die durch die Arbeiten implizierten *Lebensformen* bieten mögliche Betrachtungsformen dieser Arbeiten, die ihre weitreichenden philosophischen Konsequenzen aufleuchten lassen. So betrachtet, handelt es sich nicht nur um klangkünstlerische Arbeiten, welche Pflanzen als Material nutzen, sondern um mögliche Formen des Bedenkens und Verstehens der die Pflanzen einschließenden und verordnenden Diskurse und Bestimmungen. Es wird erneut, mit den Mitteln der Klangkunst, über die Bestimmung und Kontextualisierung von Pflanzen (und Menschen) reflektiert, eine andere *Lebensform* und eine andere *Welt* bedacht. Die *Diskursivität* der Klangkunst macht es möglich, dass diese unterschiedlichen Themen im Rahmen der Arbeiten verhandelt werden können.

- Einige Arbeiten des Künstlers *Bill Fontana*¹⁵⁸ generieren hyperrealistische Hörerfahrungen, indem unterschiedliche Hörräume auf einen Ort hin versammelt und dort hörbar gemacht werden. Diese sind ermöglicht durch die Verteilung von Mikrofonen an unterschiedlichen Orten und die Projektion der von ihnen registrierten Klänge an einem Ort, welcher der Rezeptionsraum der Arbeit ist. Hierbei ist es der RezipientIn möglich, an unterschiedliche Orte hin zu hören, diese gleichzeitig wahrzunehmen und die mögliche Maximaldistanz des eigenen Hörens über mehrere Kilometer hin

151 vgl. Leitner, Bernhard (2018/2)

152 vgl. Ertl-Shirley, Christina (2018)

153 vgl. Abson, Mileece (2018)

154 vgl. Minard, Robin (2018)

155 vgl. Jerram, Luke (2018)

156 vgl. DeMarinis, Paul (2018)

157 vgl. Masaoka, Miya (2018)

158 vgl. Fontana, Bill (2018)

auszuweiten. Hierdurch wird eine jenseits der technischen Alteration der Wahrnehmungsorgane des Menschen unmögliche Hörperspektive erzeugt, die unterschiedliche sonische Räume übereinander collagiert und in jener Konstellation eine neuartige Hörerfahrung konstituiert. Auch jene Arbeit impliziert eine eigene sonische Ontologie und eine Befragung der Gewissheiten der Wahrnehmung, des Hörens und der Konzeption von Welt, was durch den Begriff *Gestaltungsmodus* beschrieben werden kann. Es wird eine andere Form des Seins entworfen, welche wesentlich von Gegenwärtigkeit geprägt ist, eine distanzlose Vermittlung der Ereignisse im Raum des akustischen entwirft und den Bereich der akustischen Realität gleichsam über die anthropologischen Normalität hinaus erweitert.

- Die Rekonstellation der Erfahrungswelt der Stadt, ihrer Klangkulisse und die ästhetische Utilisation findet, als Topos der klangkünstlerischen Arbeit, bei sehr unterschiedlichen KünstlerInnen wie *Hans Peter Kuhn*¹⁵⁹, *Andres Bosshard*¹⁶⁰, *Bernhard Leitner*¹⁶¹, *Max Neuhaus*¹⁶², *Sam Auinger*¹⁶³, *Christina Kubisch*¹⁶⁴, *Andreas Öldorp*¹⁶⁵, *Stefan Rummel*¹⁶⁶, *Edwin van der Heide*¹⁶⁷ eine Realisation. Diese Arbeiten versuchen es, der gewohnten Lebenswelt, durch die Befragung der in der Definition der Normalität auffindbaren Gewissheiten und der Nutzung bis dahin verdeckter Potentiale, ästhetische Qualität abzugewinnen aus dieser Reflexion Werke zu erschaffen. Durch die Alteration der Perspektive entsteht ein künstlerischer Handlungsraum, der starke epistemologische Implikationen für die Bestimmung der von unterschiedlichen Zweckbestimmungen durchwalteten Lebenswelt Stadt hat. Hierfür werden unterschiedliche Techniken wie die Mikrophonierung und akustischen Projektion des Stadtraumes, Implementierung klingender Skulpturen in den Straßenbereich und an öffentlichen Plätzen, Installation von Lautsprechern zur Generation spezifischer Klangräume, Imitation natürlicher Klangquellen (z.B. Vögel oder U-Bahnen) etc. genutzt. Die Implikationen dieser Arbeiten lassen sich nicht verallgemeinern, da es sich hier um einen zu großen Reichtum unterschiedlicher Arbeiten handelt, jedoch ist ihnen der Versuch der Reperspektivierung bekannter Orte und der Gewissheiten des Alltags gemein. In unterschiedlichsten Weisen entfalten sie in der ästhetischen Alteration der Stadt ihre philosophische Bedeutung, verhandeln unterschiedliche *Lebensformen* und *Weltbilder*.

- Der Düsseldorfer Klangkünstler, Gitarrist und Komponist *Christian Jendreiko* präsentiert mit

159 vgl. Kuhn, Hans Peter (2018)

160 vgl. Bosshard, Andres (2018)

161 vgl. Leitner, Bernhard (2018/2)

162 vgl. Neuhaus, Max (2010)

163 vgl. Auinger, Sam (2018)

164 vgl. Kubisch, Christina (2018)

165 vgl. Öldorp, Andreas (2018)

166 vgl. Rummel, Stefan (2018)

167 vgl. Heide, Edwin van der (2018)

seinen „Aktionen“¹⁶⁸ einen Zugang zu Klang, welcher von unterschiedlichen philosophischen und künstlerischen Einflüssen geprägt ist. Die für jene gewählte Form beinhaltet Textkompositionen als Mittel der musikalischen Instruktion zur Direktion des ästhetischen Handelns. Sie entwickeln unterschiedliche Anordnungen, Kontexte und Hintergründe des Handelns, geben Instruktionen, welchen auf spielende Art Folge geleistet wird. Dabei sind Dauern von einer bis 24 Stunden für diese festgelegt, wobei es den Akteuren erlaubt ist, jederzeit zu gehen, den Ort zu wechseln oder am gleichen zu verharren. Die Gruppe bildet dabei das Kontinuum, deren Bestandteile sich in einer relativen Autonomie organisieren können, ohne dabei die höher liegende Konsistenz zu stören oder zu gefährden. Das ästhetische Prinzip des klingenden Handelns fußt dabei auf einer Konzentration auf den jeder klanglichen Äußerung zu Grunde liegenden Bewegungsimpuls des Körpers, um eine Aufwertung der individuellen ästhetischen Aktion gegenüber gespeicherten motorischen Abläufe zu erzielen. Dieses geschieht dabei nicht nur durch eine Person, sondern durch eine Gruppe von Personen, welche gleichzeitig parallel und synchron agieren, dabei versuchen, das Gleichgewicht zwischen Gruppe und Individuum zu finden. Die geschehende Form ist ein Ringen um die Frage des verantwortlichen Handelns, wodurch der Ästhetik gleichsam philosophische und ethische Brisanz verliehen wird. Das Handeln der Kunst wird zu einer Übung in der idealen *Form des Lebens* einer zukünftigen Gesellschaft, wobei der Klang selbst die Suche repräsentiert und verkörpert. Im Sinne des *Gestaltungsmodus* ist diese *Welt* bereits in jeder ästhetischen Aktion adressiert. Dabei bilden so unterschiedliche Denkansätze wie Friedrich Kittlers Medientheorie, der Free Jazz (dieser jedoch nicht nur in der US-Amerikanischen Ausprägung, sondern auch der in Deutschland (besonders im Ruhrpott) sich ereignenden Szene, welcher als die Idee der Verhandlung der Regeln des Spiels im Prozess des Musizierens auf der Bühne beschrieben werden kann), Jürgen Habermas' herrschaftsfreier Diskurs, die Rolling Stones (und ihr Konzept der Versammlung der Band um einen Song), Duke Ellington (die aus Individualisten bestehende Big Band als Gesellschaftsmodell), Thomas von Aquin, Paulus, Lü Bu We, Hermann Josef Pottmeyer, der Katholizismus, Ludwig van Beethoven, Yoko Ono, Karlheinz Stockhausen, James Brown und die Arbeit mit der Düsseldorf-Londoner Künstlergruppe hobbypopMUSEUM wesentliche Hintergründe des ästhetischen *modus operandi*. Im klingenden Handeln wird die zur Disposition gestellte Frage einer zukünftigen und idealen Gesellschaft von den Akteuren verhandelt. Jene versuchen sich an ihr gleichsam ästhetisch wie anthropologisch, im gemeinsamen Spiel der Akteure wird die Form des Lebens diskutiert. Der Klang ist folglich nicht nur ästhetisches Objekt, sondern philosophisches Projekt, verweist auf die Utopie einer idealen Gesellschaft, deren Realisation durch und in ihm versucht wird. Der anthropologische und ästhetische Wert dieser Versuchsanordnung kommuniziert sich dabei auch auf einer intuitiven Ebene, ohne dass die theoretische Reflexion zwingend

168 vgl. Jendreiko, Christian (2016)

erforderlich ist. Wird diese jedoch versucht und den anthropologischen / ethischen Implikationen theoretisch gefolgt, so bietet sich ein breites Feld von Anknüpfungspunkten unterschiedlicher Diskurse, die hier referenziert und bedacht werden, gleichsam im Klang verweilen.



(20)¹⁶⁹

- Auch die Arbeit der Komponistin und Klangkünstlerin *Pauline Oliveros* fügt sich in die hier versuchte Befragung der Klangkunst auf ihre philosophischen Qualitäten hin sehr passend ein. Oliveros' Arbeit ist vielfältig und facettenreich, weshalb an dieser Stelle nicht versucht werden kann, dieser in der Fülle ihres Schaffens gerecht zu werden, sondern nur über die philosophischen Implikationen des *Deep-Listening*¹⁷⁰ gesprochen werden soll. *Deep-Listening* ist eine von Pauline Oliveros entwickelte und in zahllosen Seminaren und Workshops vermittelte Technik des Hörens und Musizierens, welche eine der bedeutenden Errungenschaften ihrer Arbeit bildet und ein international einflussreicher Aspekt eben jener ist. Wesentliche Akzente werden hierbei auf das genaue Hineinhören in die Klänge, die Nutzung der Potentiale der individuellen MusikerInnen durch offene Textkompositionen, die Körperlichkeit und die heilende Wirkung von Klang (als spiritueller Praxis), die Kommunikation in der Gruppe der MusikerInnen und die Vorstellung einer anderen (feministischen) Hörkultur gelegt. Die philosophische Bedeutung des *Deep-Listening*

169 Abb. 20: Jendreiko, Christian (2009)

170 Oliveros, Pauline (2004)

besteht in einer grundlegenden Umwertung der Werte¹⁷¹, einer Dekonstruktion der musikalischen Ontologie, die als ebenso radikal wie die von John Cage verursachte einzustufen ist, aber auf einer anderen logischen Ebene gelagert ist, insofern die Frage des Klang-als-Klang nicht fundamental anders diskutiert wird, aber die Rollen der KomponistIn, der InterpretIn und des Publikums, sowie der Zweck der Musik gänzlich anders diskutiert werden. Der bestehende, aus der europäischen und platonischen Denktradition vermittelte metaphysische Überbau der Musik, werden dabei dekonstruiert. Oliveros konstatiert die Rolle der KomponistIn auf eine von der europäischen Tradition radikal verschiedene Art, indem sie jener keine göttliche, d.h. rein den Logos musikalischer Konstruktion definierende Funktion beimisst, sondern sie in den Bereich der Welt, d.h. der Körper und damit auch der InterpretInnen und des Publikums einbindet. Hierdurch verändern sich die grundlegenden metaphysische Annahme, da weder die Dichotomie von logos / physis noch von sein / nicht-sein geteilt und reproduziert werden, sondern ein monistisches metaphysisches Konzept postuliert wird. Darüber hinaus ist auch die Form der Anweisung, d.h. die Kommunikationskultur, die von Oliveros genutzt wird, welche, ebenso wie Jendreiko, Textkompositionen verwendet, grundsätzlich von weiten Teilen der europäischen Tradition verschieden. Die Textkompositionen bringen einerseits eine große Interpretationsnotwendigkeit mit sich, wodurch die InterpretIn als aktiver Bestandteil der Musik bereits in den Kompositionsprozess mit integriert wird und appellieren andererseits ganz direkt an die Individualität der InterpretIn, die zur Komposition hinzu kommen muss, damit diese realisiert werden kann. Die Kompositionen benötigen die *aktive, unabhängige, idiosynkratisch musizierende InterpretIn*, um eine angemessene Realisation zu finden (*Anthropogenität*). Oliveros hebt damit die hierarchische Trennung von InterpretIn und KomponistIn auf. Damit wird ein wesentlich von der europäischen Tradition verschiedenes Wertsystem mit horizontalen Hierarchien propagiert, welches von ihr explizit als politische Arbeit verstanden wird. Hierzu passt auch Oliveros Aussage, dass sie in erster Linie Feministin und in zweiter Linie KomponistIn sei¹⁷². Auch Komponisten wie Cornelius Cardew¹⁷³ oder Christian Wolff¹⁷⁴ arbeiten mit dieser Art horizontaler Hierarchien. Zwar sind die philosophischen Implikation der Klänge bereits von Oliveros sprachlich präjudiziert, jedoch wird die Ästhetik selber zu einer Ideologie, deren Spuren sich in Musikgemeinschaften auf der ganzen Welt (Argentinien, Norwegen, USA, Deutschland, Schweiz, Niederlande, Dänemark, Schweden etc.) anhand der Referenzen einzelner MusikerInnen verfolgen lassen. *Oliveros vollbringt in ihrer Arbeit eine Umwertung musikalischer und metaphysischer Werte und eine Dekonstruktion der traditionellen Ontologie der europäischen Musik. In der radikalen metaphysischen Dekonstruktion der Musik durch Oliveros besteht ihre philosophische Bedeutung.*

171 vgl. McMullen, Tracy (2010)

172 vgl. McMullen, Tracy (2010)

173 Cardew, Cornelius (1967)

174 Wolff, Christian (1972)

1.11 Klangkunst als Philosophie

Den Abschluss dieser theoretischen Grundlegung bildet die Perspektivierung und Erläuterung der Frage, wie *Klangkunst als Philosophie* verstanden werden kann und welche Perspektiven diese Auffassung eröffnet. Ihre Herleitung erfolgte über unterschiedliche Schritte: Die Darstellung der Begriffe *Klangkunst* und *sound art*, der Erläuterung des Dissens der unterschiedlichen TheoretikerInnen und KünstlerInnen über ihre Bestimmung, das Verständnis der Klangkunst unter dem Aspekt der Familienähnlichkeit und der Sprachspieltheorie, die Erläuterung der Frage „Was ist Philosophie?“ und ihrer Bedeutung für die Praxis eben jener, die Vorstellung unterschiedlicher Antworten auf diese Frage (Rorty, Bertram, Noë), die Darstellung der Frage „Was ist Klangkunst?“, eine Erläuterung von Christoph Cox' Theorie der Klangkunst als Gestaltung der Ontologie von Klang, die Darstellung von Diskurs und Skepsis in der Klangkunst und die Betrachtung unterschiedlicher KlangkünstlerInnen/ihrer Arbeiten. Dabei wurde eine Darstellung unterschiedlicher Verbindungen zwischen Klangkunst und Philosophie anhand folgender Schlüsselbegriffe entwickelt: *Anthropogenität, Lebensform, Familienähnlichkeit, Sprachspiel, Weltbild, sonische Ontologie, Gestaltungsmodus, Sich-Selbst-Schreiben, Rekursivität, Diskursivität, Skepsis, konstitutive Plastizität, Philosophie und Klangkunst*.

Wie im Kapitel über Skepsis dargestellt wurde, ist es in der Klangkunst ein probates Mittel, die Qualitäten des Materials zu befragen, um zu künstlerischen Ergebnissen zu gelangen. So generieren technische Innovationen und multiple Verwendungsschemata stets neue künstlerische Aktionsräume, deren Potential aus logischen Gründen unbegrenzt ist. In der Kombination technischer Mittel entstehen Möglichkeitsspielräume, die durch ihre veränderte Anordnung oder das Hinzukommen neuer Möglichkeitsspielräume in stets anderen Handlungsstrategien ausdifferenziert werden können. Dabei gilt jedoch, wie auch weiter oben mehrfach angemerkt, dass die Verwendung der Mittel bereits im Kontext unterschiedlicher *Weltbilder* (im Sinne Wittgensteins) erfolgt, wodurch jene den zu erschließenden künstlerischen Handlungsraum präjudizieren, wie im Abschnitt über Skepsis bereits angemerkt, insofern diese bereits einen Kontext des Denkens implizieren und zeichnen, der in Rezeption und Verwendung der technischen Mittel mit hinein getragen wird, wodurch die unvermittelte Berührung unmöglich wird. Hierdurch bekommt das Denken über das *Weltbild* eine große Bedeutung für die künstlerische Praxis. So ist die Verwendung eines technischen Mittels wie des Synthesizers zwar revolutionär für die Möglichkeiten der Klangproduktion gewesen und hat auch kompositorisch weitreichende Implikationen entfaltet, die Musikwelt verändert, revolutioniert und den akustischen Alltag bis in die letzten Winkel beeinflusst, jedoch ist der Einfluss auf den *Weltbild* seiner Verwendung und Bedeutung nur partikulär, insofern

er zwar die Möglichkeiten der Komposition klanglicher Ereignisse bedeutend verändert hat, aber keine Veränderung der Gründe des Musizierens und der musikalisch-ethischen Hintergrundannahmen bewirken konnte. Die philosophischen Qualitäten der Klangkunst und der Musik ereignen sich wesentlich auf diesen Ebenen der Bedeutungsstrukturen von Klang. Hiermit ergibt sich die Notwendigkeit, der Reflexion über die Weltbilder einen eigenen Raum jenseits der Erforschung der technischen Mittel und deren Kombination einzuräumen, insofern jene auch Teil der klingen Praxen sind, diese ebenso bestimmen, wie es technische Innovationen tun. Ohne die Reflexion über jene wäre, folgt man der Auffassung von Christoph Cox, Klangkunst selber nicht zu denken, insofern der Dekonstruktionsprozess der traditionellen sonischen Ontologien wesentlich ist für ihre Konstitution, wodurch die Entwicklung technischer Mittel zwar einen Bestandteil jener Praxis bildet, jedoch allein nicht genügt, um sie zu vollbringen. Die Faszination an den Möglichkeiten der technischen Produktion und Beeinflussung von Klang ist ein wichtiger Aspekt jener Kunstpraxis, reicht jedoch alleine nicht, um die eigentlich philosophischen Potentiale dieser zu erschließen und zu nutzen, Klangkunst als Form der Philosophie zu betreiben:

Ziel der Untersuchung ist es zu zeigen, dass Klangkunst unterschiedliche philosophische Dimensionen aufweist, ihr innerhalb ihrer eigenen Strukturen ein philosophisches Wirken attestiert werden kann, zum Verständnis dieser Praxis notwendig zu bedenken ist und zu zeigen, welche künstlerischen und analytischen Impulse aus jener Perspektive gewonnen werden können. Im Vorangegangenen wurde deshalb versucht, unterschiedliche Betrachtungen der Klangkunst und ihrer philosophischen Bedeutungsebenen zu etablieren.

Solch eine Betrachtung ließe sich auch für andere Kunstformen durchführen. Dabei könnten einige der hier entwickelten Begriffe in solch einer Untersuchung Verwendung finden. Jedoch scheint die Klangkunst durch ihren untersuchenden Gestus, der in vielen Fällen auf die Grenzen der Definition von Klang gezielt ist, besonders prädestiniert für eine solche Betrachtung und in einem gesteigerten Maße philosophisch, insofern sie sich häufig an den Rändern der *Weltbilder* arbeitet. Denn von jeder Kunstform kann gesagt werden, dass sie eine Lebensform formuliert und philosophisch wirkt, insofern sie ein Menschenbild und Weltbild konstituiert und artikuliert. Jedoch kann nicht von jeder Kunstform gesagt werden, dass sie sich aktiv an den Grenzen der Wahrnehmung, der Konstruktion von Wirklichkeit und der Sicherheiten abspielt und versucht diese auf eine künstlerische, konstruktive Art zu unterminieren. Hierbei spielt der Begriff der *Skepsis*, wie weiter oben erläutert und an unterschiedlichen Arbeiten gezeigt wurde, eine wichtige Rolle.

Die Form der in der Klangkunst stattfindenden philosophischen Arbeit wurde mit unterschiedlichen Begriffen aufgefächert, um einzelne Bestandteile deutlich hervor zu heben. Die Untersuchung und Konzeption der Ebenen ist dabei nicht abzuschließen, da dies der konstitutiven Plastizität der

Philosophie und der Klangkunst widersprechen würde. Vielmehr ist hier eine Tür geöffnet, hinter der unterschiedliche Elemente durch die BetrachterInnen und KünstlerInnen konstelligiert werden können. Wichtig ist es nicht, abschließend zu bestimmen, welche philosophischen Ebenen die Klangkunst aufweist, sondern den Diskurs über jene anzufachen und aufrecht zu erhalten. Die im Verlauf der Arbeit angeführten Ebenen sind kontingente Verständnissentwürfe, die notwendig Gegenstand der Diskussion bleiben müssen, da es nicht das Ziel der Untersuchung war, eine transzendente Theorie der Philosophie als Klangkunst zu entwerfen, ihr gleichsam transzendente philosophische Ebenen zu attestieren, sondern ein Gespräch über die *Klangkunst als Philosophie* zu beginnen, welches in Bewegung bleibt.

Die Anwendung der versuchsweise bereitgestellten Kategorien wurde im Vorhergehenden an unterschiedlichen Beispielen verdeutlicht, weshalb jenes an dieser nicht erneut geschehen soll und auch auf eine abschließende Zusammenführung der Begriffe verzichtet wird. Jedoch hat die bisherige Diskussion gezeigt, wie die Anwendung auf die Beispiele der Praxis erfolgen kann und wie eine Interpretation zu leisten wäre. Diese Anwendungen sind als Ansatz zu verstehen, welcher durch die LeserIn fortgeführt werden muss, um sie am Gespräch zu beteiligen und weitere Ebenen der philosophischen Bedeutung im Gespräch mit der Kunst zu entdecken.

Für die gesamte Gruppe der philosophischen Implikation soll im Folgenden der Terminus der *philosophischen Brisanz* verwendet werden. Die *philosophische Brisanz* eines Werkes oder der Arbeit einer KünstlerIn besteht folglich in der durch die Arbeiten/Werke vertretenen und verhandelten philosophischen Thesen und Implikationen. Aufgrund der behaupteten Offenheit des Verständnisses, muss die *philosophische Brisanz* als Form der Betrachtung gelten, wobei es eine Interaktionen zwischen den Anlagen des Werkes, den expliziten Aussagen von KünstlerInnen über dieses und der untersuchenden Betrachtung gibt. Die Betrachtung der Arbeiten unterschiedlicher KünstlerInnen hat gezeigt, dass die *philosophische Brisanz* sich an unterschiedlichen Punkten der Arbeiten zeigt und in ihrer ganzen Struktur formuliert wird. Die Brisanz der Werke ereignet sich auf unterschiedlichen Ebenen zugleich, wie durch die unterschiedlichen Termini verdeutlicht werden sollte, sie kann nicht auf eine Aussage reduziert werden, sondern muss als aktives Netz unterschiedlicher Anknüpfungspunkte verstanden werden.

Die für ihr Verständnis gewählten Formen der Betrachtung fließen dabei jedoch nicht nur in die Analyse bereits bestehender Arbeiten mit ein, sondern zeitigen gleichsam veränderte Formen des künstlerischen Arbeitens und offenbaren eine Sicht auf die liberativen Potentiale der Klangkunst, insofern eine kritische Diskussion anthropologischer und ontologischer Konzepte (und anderer) in den Formen der Kunst ermöglicht wird.

Die Verhandlung der Themen und ihre Interpretation sind dabei einem anderen Maß an Referenzialität ausgesetzt, als dies bei wissenschaftlich formulierten Inhalten der Fall ist. Die

Klangkunst bespricht Themen auf eine andere Weise, als dieses von der Wissenschaft gesagt werden kann und hat andere Mittel der Untersuchung. Hieraus jedoch folgt nicht die Abwesenheit der Themenreferenz, sondern ihre Polysemie.

Die Unterschiede von Philosophie und Klangkunst sollen dabei nicht nivelliert werden. Klangkunst ist deutlich zu unterscheiden von der akademischen Philosophie, sie ist philosophisch aber keine akademische Philosophie. Gezeigt werden sollten unterschiedliche Formen der *philosophischen Brisanz* der Klangkunst.

Die Diskussion wird nicht nur analytisch und mit den Mitteln der Sprache geführt, sondern mit den Mitteln der Kunst. Die Kunst denkt am Begriff der *Klangkunst als Philosophie* genauso mit wie die Sprache. Es ist der Kunst somit die Möglichkeit gegeben in den Raum der Sprache mit hinein zu wirken, das Konzept der Klangkunst und der Philosophie mit zu überdenken. Die KünstlerInnen denken in ihren Werken am Begriff fort, geben Beispiele wie Rätsel auf, beteiligen sich als gleichwertige Teilnehmer an der Diskussion.

Das Verständnis der *Klangkunst als Philosophie* kann dabei auch die Diskussion zwischen der Kunst und Philosophie bestärken, insofern unterschiedlichen Formen des Denkens auf produktive Weise aufeinander einwirken können. Nicht nur ist die Kunst Gegenstand der Betrachtung durch die PhilosophIn oder jene die LieferantIn für die Inspiration oder Beschreibungen der Kunst. Beide können gemeinsam an einem Projekt arbeiten, insofern sie an dieser Stelle aufeinander bezogen sind und einander bedürfen, so sie im Prozess des Arbeitens mit dieser Frage einen wesentlichen Progress machen wollen.

In der Klangkunst besteht die Möglichkeit, philosophische Fragen anders zu diskutieren, als dies mit den Mitteln der Philosophie möglich ist. So kann auch einzelnen Argumenten und Theorien durch ihre ästhetische Bearbeitung eine andere Form der Resonanz eröffnet werden, welche sich erst durch die Verwendung und das Bedenken in der Kunst bildet. Diesem Gedanken ist der Autor in unterschiedlichen künstlerischen Arbeiten gefolgt. Jener wird durch „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“ noch einmal verdeutlicht. Gemäß den oben angestellten Überlegungen kann gesagt werden, dass sich hier ein anderer Raum des Denkens über jene eröffnet, wobei diese ihrerseits Stifter einer Ästhetik sind.

Die Betrachtung der *Klangkunst als Philosophie* eröffnet darüber hinaus die Möglichkeit Text, Textualität und Diskurs auf eine andere Weise zu begegnen: Text kann mit den Mitteln der Klangkunst in anderen Weisen repräsentiert werden, als dieses mit den Mitteln der Wissenschaft der Fall ist. So sind klangliche Verkörperungen, genauso wie räumliche und taktile Arten des Zugangs, der Rezeption und Produktion denkbar und finden praktische Realisationen. Die möglichen Formen der Repräsentation und der Referenz sind hierbei nur durch die Imagination der KünstlerInnen begrenzt, weshalb eine Aufzählung nicht vollständig sein kann. Jedoch führen diese Formen der

Utilisation von Text zu unterschiedlichen Möglichkeiten des Verfahrens, des Verstehens und des Denkens. So können auch Argumente mit diesen Mittel anders verwendet und gedacht werden: Argumente können in einzelnen Werken auf unterschiedlichste Weisen topologisch, temporal, sonisch etc. verarbeitet und referenziert werden, wodurch ein anders gearteter Spielraum des Bedenkens und Diskutierens entsteht.

Hierbei fügt sich darüber hinaus die Frage an, ob sich eine Ästhetik des Argumentativen denken lasse, d.h. eine klingende Umsetzung philosophischer Argumente, die die Notwendigkeit des Spiels in der Ästhetik gewahrt. Die philosophischen Gehalte der Klangkunst wurden hier auf unterschiedlichen Wegen bereits fassbar gemacht, wohingegen die Frage, ob sich eine Ästhetik des Argumentativen denken lasse, noch nicht berührt wurde. Jene würde ihre innere Konsistenz im Umgang mit der Umsetzung von Argumenten durch künstlerische Werke, ihre Umsetzung durch die Übersetzung logischer Strukturen von Argumenten in künstlerische Werke finden, in der Präsenz mehrerer Argumente in einzelnen Werken eine anderen Form des Wirkens entfalten. Eine Ästhetik des Argumentativen würde zu diesen einen anders vermittelten, ästhetischen Zugang finden.

Das hier verfolgte Verständnis von Klangkunst eröffnet darüber hinaus eine Betrachtung jener Praxis als Vorbild für die wissenschaftlich-theoretische Evaluation und Wertschätzung intuitiver, symbolischer, metaphorischer, gestischer, topologischer, temporaler und ästhetischer Formen der Wahrnehmung und des Verstehens. In der klingenden Ausübung gnostischer Praxis und im Verständnis der philosophischen Brisanz eben jener präsentiert die Klangkunst ein Modell der Reflexion, das in der rekursiven Anwendung auf die Philosophie die Theorie und das Denken eben jener zu bereichern vermag und auch für die Philosophie an Relevanz gewinnen kann, denn da die Kunst explizit vor dem Hintergrund eines Verständnisses der Philosophie konzipiert wird oder entsteht, können andere Formen des Verstehens und künstlerischen Handelns hervorgebracht werden. Wird die Klangkunst von Praktizierenden explizit als philosophischer Akt verstanden, so wird sich auch das künstlerische Handeln verändern und gestalten, da ein anders gearteter Handlungsraum im Bewusstsein der KünstlerInnen entsteht.

Für die Analyse bedeutet diese Perspektive ebenso eine Veränderung, da sie das Verständnis der Klangkunst in andere Kontexte einordnet, als es z.B. eine musik- oder kunsthistorische Analyse tut. Die Arbeit von Christoph Cox¹⁷⁵ scheint ein gutes Beispiel dessen abzugeben, wie eine musik- und medienhistorische Analyse durch die Betrachtung der impliziten philosophischen Annahmen einen weiteren Rahmen des Verstehens entwickeln kann. Jedoch wurde dabei hoffentlich deutlich, dass sich mit anderen Begriffswerkzeugen weitere Perspektiven gewinnen lassen.

Für die hier entwickelte Betrachtung der Klangkunst ist es jedoch bedeutsam, die Aspekte jener, welche sich mit dem Begriff des *Spiels* tangieren lassen, nicht zu vergessen. Ohne diese wäre die

175 vgl. Cox, Christoph (2009)

Klangkunst eine rationale Kalkulation, welche der emotionalen, ästhetischen und intuitiven Aspekte dieser Kunst entbehren würde. In einem rationalistischen Szenario der Kunst wäre es schwierig ihre Ursprünge und die Motivation der beteiligten KünstlerInnen zu erklären. Ohne an dieser Stelle Schillers Wort von der spielerischen Natur des Menschen zu bemühen lässt sich doch sagen, dass Klangkunst ohne diesen Aspekt auf ein rationalistisches Extrakt reduziert würde, das ihrer nicht reichen könnte. Die Wichtigkeit des Spiels wird in der Darstellung von „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“ noch weiter verfolgt werden.

Das vorgeschlagene Verständnis der *Klangkunst als Philosophie* muss als eine an die Werke und das Arbeiten gestellte Frage verstanden werden, deren erneute Formulierung bereits Bestandteil der Betrachtung ist, insofern nicht ein Begriff der Philosophie definiert und auf die Klangkunst appliziert wird, sondern jener Begriff als Bestandteil des sich hier vollziehenden Prozesses der Befragung immer fort neu be- und gedacht werden muss. Da aber der Begriff der Philosophie hier nicht abschließend bestimmt wird, das Bestimmen jener fortwährend Bestandteil der Praxis bleibt, weißt diese Praxis eine besondere Form der Plastizität auf: In der fortwährenden Unbestimmtheit des Begriffes der Philosophie und der Klangkunst bestimmt sie kein Konzept der *Klangkunst als Philosophie*, sondern formuliert eine Betrachtung, deren *konstitutive Plastizität* nicht lokal aufgehoben wird. Es entsteht aus dieser Plastizität also keine Form oder kein Versuch der Festlegung (freilich in einzelnen Werken oder oder einzelnen Analysen schon, um lokal definite Aussagen treffen zu können). Im fortwährenden Aushalten der Öffnung erweist sie ihr Prinzip, sie bedarf fortwährender Iteration und Rekonzeption. Es können hier stets andere Konzepte der Klangkunst, der Philosophie, ihrer Mittel und Bezüge zusammen gebracht werden. Diese Eigenheit der Betrachtung soll als *konstitutive Unabgeschlossenheit* beschrieben werden. Ziel der Betrachtung ist es, die Unbegrenztheit offen zu halten, nicht zu umgrenzen oder zu bestimmen, was Klangkunst ist oder sein sollte. Aus der konstitutiven Unabgeschlossenheit der Betrachtungsverfahren der *Klangkunst als Philosophie* folgt jedoch auch, dass die philosophische Brisanz einer Arbeit nicht abschließend Ergründet werden kann, sich vielmehr die Möglichkeit eines weiteren Verstehens durch die Zeit hinweg fortsetzt und verändert. Dabei muss jedoch gelten, dass die Perspektiven der *Klangkunst als Philosophie* sich erst in der fortwährenden Diskussion zeigen, nicht absehbar sind, ohne die möglichen Gesprächsteilnehmer und den Fortgang der Diskussion zu kennen. Genau hier allerdings besteht auch das Potential der Diskussion.

Es ist von besonderem praktischem Nutzen für die künstlerische Praxis, wenn die Fragen „Was ist Klangkunst?“ „Was ist Klang?“ nicht abschließend beantwortet werden, sondern als Anstoß des Denkens über jene immer wieder von Neuem diskutiert werden. Wie gezeigt wurde, ist es gerade die Offenheit der Diskussion, welche das Potential der Klangkunst ausmacht, ihre philosophische Lebendigkeit bewahrt. Gibt sie diese Antwort jedoch, bestimmt sich die Klangkunst zu stark auf

einen Entwurf hin, so verliert sie ihre genuine Indetermination und damit ihre Plastizität. Dem Wort Martin Heideggers folgend, der für die Philosophie formuliert hat, dass sie im nicht aufhörenden Denken bestehe, muss auch für die Klangkunst gesagt werden, dass die einzige Antwort auf die Frage: „Was ist Klangkunst?“ im nicht aufhörenden Denken bestehe.

An dieser Stelle ist die von Richard Rorty formulierte Antwort auf die Frage, wie Fortschritt in der Philosophie geschehe, zu bedenken. Rorty zufolge geschieht jener nicht, indem neue Antworten gegeben, sondern indem neue Fragen gestellt werden¹⁷⁶. Die Formulierung dieser Fragen jedoch kann nicht, aufgrund der Zirkularität der Vokabulare, in einem alten Vokabular erfolgen, sondern erfordert ein neues Vokabular, da jenem, in der Konstitution der Begriffe und ihrer Verbindungen, die Fragen und möglichen Antworten bereits eingeschrieben sind. Es ist folglich (hier besteht eine große Nähe zur Wissenschaftsphilosophie von Thomas S. Kuhn, Imre Lakatosch und Paul Feyerabend) der Wechsel der Vokabulare und die hiermit ermöglichte differente Formulierung der die Philosophie bewegenden Fragen, damit verbunden auch eine neue Antwort auf die Frage „Was ist Philosophie?“, die den Fortschritt in der Philosophie ermöglicht und ausmacht. Es ist nicht eine Antwort, welche auf die Fragen „Was ist Philosophie?“ und „Was ist Klangkunst?“ formuliert werden soll. Ziel ist es zu zeigen, dass eine Korrelation zwischen der Frage „Was ist Philosophie?“ und dem Verständnis der Klangkunst besteht, insofern diese eine je veränderte Perspektive auf die philosophischen Aspekte der Klangkunst wirft und ihr Wirken auf andere Weise erscheinen lässt, die Bedeutung des künstlerischen Handelns und seine Wahrnehmung tiefgreifend verändert. In der Ergebnisoffenheit und Diversität der Entwürfe der Philosophie konstituiert sich ihr Potential für die Klangkunst.

Es ist hiermit die Skepsis, gegenüber den Bestimmungen des Denkens und seiner Inhalte, welche notwendig gewahrt werden muss, damit Klangkunst als Philosophie weiterhin geschehen kann. Die Formulierung der *Klangkunst als Philosophie* dient diesen Ziel, die Klangkunst offen zu halten und ein breiteres Verständnis ihrer Bedeutungsdimensionen, Potentiale und möglichen Entwürfe zu entfalten. *Damit die Klangkunst sich als Philosophie ereignen kann, muss das Denken über das Denken in aller Breite fortlaufend praktiziert werden.*

176 vgl. Rorty, Richard (1991)

2. Darstellung: „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“

2.1 Das Konzept

Im Folgenden ist das ursprüngliche Konzept der Arbeit "Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" zu lesen. Danach werden die Änderungen des Konzeptes und die Realisation erklärt. Das folgende Prolegomenon ist dabei als poetische Einführung zu verstehen.

1. Philosophisch-poetisches Prolegomenon

Im Zentrum der Arbeit steht die Artikulation einer Frage. Diese soll auf ihre Potentiale hin befragt werden und eine Frage über das Fragen formuliert werden. Das Fragliche des Fragens in diesem Fall ist die Umwertung der Werte, es ist die Basis des Gesprächs. Nicht sind es die Werte des Sklaven oder des Leidenden, die befragt werden sollen. Nicht sind es die Werte des Starken, deren Fraglichkeit erwiesen werden soll. Die Frage konzentriert sich auf den Gegenentwurf, der, im Erscheinen der Verbindlichkeit sich entziehend, bereits als Nebelschleier über den Köpfen schwebt und hinter der Negation der kriegerischen Logik des parmenidischen Denkens sich zu verbergen scheint. Nicht jedoch ist er dabei nur die Negation, vielmehr kann er diese nicht artikulieren. Doch genau daran krankt diese Frage. Sie ist zersplittert, in vielen Formen zwar artikuliert, in vielen Sprachen gesprochen, aber doch ohne Zentrum. Im Erfüllen der Fragen und in der Inszenierung des Diskurses soll die Frage nach einem focus imaginarius der Fragen formuliert, durch den Körper ertastet und aktualisiert werden. Ausgehend von Derridas argumentativer Strategie des Verweisens, die in Texten wie „Glas“ vorgeführt wird und die eigentliche Intuition der Dekonstruktion bildet, soll diese gleichsam positiv gewendet werden: Nicht soll der Text auf die konstitutive Kontradiktionalität der Sprache hin gelesen werden, damit gleichsam die dissensuelle Basis des Konsens und die Gewalt der sprachlichen Normierung erwiesen werden, sondern der konsensuellen Basis des Dissens, als ein verbindender Humus der unterschiedlichen Sprachen performativ und experimentell, d.h. im besonderen ästhetisch (!) nachgespürt werden. Der Raum des Ästhetischen wird somit, symbolisch aufgeladen, als Medium der Diskussion genutzt. Dieses vollzieht sich jedoch, wie Wittgenstein sagt, nicht durch das Sagen oder Erklären der Sache. Im "Tractatus logico-philosophicus" heißt es: "Seine Form der Abbildung aber kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf". Und analog im Bezug auf den Satz: "Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf." Im Zeigen erscheint jedoch weit mehr als nur die "Struktur des Medialen" (Dieter Mersch – Mediale Paradoxa), die "Zeige" (Martin Heidegger – Der Weg zur Sprache) ist mehr als nur die performative Darstellung von "Zeichnung" und "Furche", mehr als Dekonstruktion. Im Zeigen spricht die Kunst, setzt sich "die Wahrheit ins Werk" und wird "gelichtet". Das Zeigen muss als besonderes Potential des ästhetischen Diskurses verstanden werden, hier transzendiert er die Möglichkeiten der Sprache. Im Bezug auf die utopischen Potentiale des menschlich-kreativen Handelns ist dies insbesondere von Joseph Beuys, in der Ausführung des "erweiterten Kunstbegriff[s]", vorgeführt worden. Die diesen fundierende sokratische Intuition der Transformativität des Gesprächs vollzieht sich in dessen Arbeit durch den Raum der Kunst auf eine Weise, welche die denotative Beschränkung der verbalen Sprache, ihre Anhaftung an das "Ergreifen", wie es von Michael Thomasello (Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation) beschrieben wurde, transzendiert. In der Freiheit nicht im Handeln-in-der-Welt verwurzelt zu sein, sondern in der Ausrichtung der Intentionalität auf die Sinnstruktur als für-es, entsteht der Ästhetik ein besonderes Potential als Weg der Selbstwerdung des Geistes. Es ist gerade dort wo das "Selbstverständnis" (Georg

Bertram – Was die Kunst der Philosophie zu denken gibt) in der Kunst diskutiert wird, dass sie ihr eigentliches tut. Wie es bei Alva Noë heißt: "Kunst ist nicht beschäftigt mit Selbst und uns selbst. Kunst ist nicht Manufaktur, Kunst ist nicht Performanz. Kunst ist nicht Unterhaltung. Kunst ist nicht Schönheit. Kunst ist nicht Genuss. Kunst ist nicht die Teilnahme an der Kunstwelt. Und Kunst ist mit Sicherheit nicht Kommerz. Kunst ist Philosophie. Kunst bedeutet, unsere wahre Natur vor uns danieder zu legen, weil wir es müssen. Kunst bedeutet, uns selbst zu schreiben." Es ist gerade die Wahrheit der vielen Welten, welche die Kunst nach Goodman und Heidegger erweist. Und gerade hier zeigt sich auch die Umarmung der Kontingenz. Es ist gerade die Kontingenz, die als verbindender Wert der unterschiedlichen Paradigmen zur Diskussion gestellt werden soll und allererst die Basis der Diskussion bildet. Eben dieser soll durch die gesonderte Betonung der Kontingenz und die symbolische Freiheit der ästhetischen Konstellationen ein Freiraum eröffnet werden. Die Artikulation der Frage nach den politischen Potentialen der Kontingenz bildet somit den Fokus der Arbeit, die eben jene Potentiale eröffnet, die ihre Betrachtung weiten und das Unterpfand der Diskussion zeigen.

Die Elemente

I. Ausgangspunkte der Arbeit

Der *Körper* ist (anders als im parmenidischen Denken) als lebendig zu verstehen. In seiner Affirmation steckt ein kulturkritisches Potential. Klang muss erlebt und durch den Körper verursacht werden, um die Potentiale des Körpers, sowohl symbolisch wie haptisch, adressieren zu können. In der Aktivierung der Klänge der Installation "Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" spielt der Körper eine wesentliche Rolle. Nicht nur ist er Klangaktualisationsmoment, sondern Symbol- und Wahrnehmungsorgan. So werden einige Klänge durch den Körper und das Gehör, andere nur durch diesen erfahren. Wesentlich bleibt das körperliche "Durchleben" der Klänge. Hierdurch bezieht die Arbeit bereits eine Position und formuliert die Frage nach der Bedeutung des Körpers in der Diskussion um die politische Linke, bringt ihn als Diskussionsgegenstand ein.

Die *Diskurse* (der politischen Linken) bilden den philosophischen Gegenstand der Arbeit. Der Begriff des Diskurses hat besonders im 20. Jahrhundert (jedoch auch in der Philosophie der Neuzeit) eine rege Diskussion erfahren, es wurde eine Reihe unterschiedlicher Definition innerhalb des Strukturalismus (z.B. Ferdinand de Saussure¹⁷⁷), der Poststrukturalismus (z.B. Michel Foucault¹⁷⁸ und Jean-François Lyotard¹⁷⁹), der Gender-Studies (z.B. Judith Butler¹⁸⁰), der Sozialwissenschaften (z.B. Jürgen Habermas¹⁸¹) und vielen weiteren Feldern verhandelt. All diese Theorien des Diskurses sind überaus voraussetzungsreich und erklärungsbedürftig, weshalb an dieser Stelle keine ausgearbeitete Theorie des Diskurses angeboten werden soll.

177 vgl. Foucault, Michael (1991)

178 vgl. Saussure, Ferdinand de (1967)

179 vgl. Lyotard, Jean-François (1989)

180 vgl. Butler, Judith (1997)

181 vgl. Habermas, Jürgen (1981)

Im Folgenden soll dieser Begriff von dem Hintergrund von Wittgensteins Sprachspieltheorie verwendet werden und die Totalität einer kodifizierten Sprache und der einzelnen Gesprächsbeiträge beschreiben, welche in der Auseinandersetzung mit einem Sachgegenstand aufgebracht werden. Dabei ist auch die soziale Praxis mit in den Begriff integriert, muss ebenso wie die sprachlichen Inhalte als Teil des Diskurses verstanden werden. So kann man davon sprechen, dass es einen Diskurs über Menschenrechte gibt, welcher unterschiedlicher zentraler Begriffe bedarf (wie z.B. den unter anderem von Immanuel Kant eingebrachten Begriff der *Person*), mithin einer ganzen Sprache (eines Vokabulars, wie es bei Richard Rorty genannt wird), um geführt zu werden. Zu diesem Diskurs gibt es einen Korpus von Texten und eine ganze Reihe ihm verwandter und mit ihm verbundener Diskurse. Es muss über ein Feld von Diskursen gesprochen werden. Auch an dieser Stelle lässt sich über Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit nachdenken, um die Verbindung und Verwandtschaft unterschiedlicher Diskurse zueinander zu beschreiben.

Wesentlich für die hier vorliegende Arbeit ist es, unterschiedliche Diskurse der politischen Linken heraus zu greifen und diese in je unterschiedlichen Arbeiten zu referenzieren. Diese Diskurse sind willkürlich heraus gegriffen, die Liste stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr hat sich in der Auseinandersetzung mit dem Material aus einer ursprünglich längeren Liste eine kürzere Liste heraus entwickelt.

Als *Sprachinstallation* (ausgehend von Jacques Derrida¹⁸² und Thomas Kling¹⁸³) sind die unterschiedlichen Stimmen des Diskurses miteinander verbunden. Sprachinstallation besagt hierbei das Neben- und Übereinanderlegen unterschiedlicher Stimmen, die durch die Versammlung an einem Ort miteinander ins Gespräch gebracht werden.

In der Arbeit geschieht somit eine Begegnung unterschiedlicher Stimmen, die miteinander in einen klingenden Dialog treten, die Frage nach der Zukunft der politischen Linken und die Frage nach der Frage miteinander diskutieren, ohne bereits eine Antwort für den Rezipienten zu präskribieren. Die *Arbeit fühlt sich der Frage nach der Frage und nicht der Antwort verpflichtet. Die Frage nach der Frage betrifft den Humus der Diskurse der politischen Linken: Wie ist ein verbindender Boden der unterschiedlichen Diskurse zu denken? Es soll dabei ein von Richard Rorty angebotenes Konzept untersucht werden: Kann die (politische) Kontingenz einen solchen Humus bieten?*

Gerade die Vielzahl der gehörten Stimmen soll eine Ahnung über die Frage und mögliche Antworten zeitigen. Die Diskursivität der Ästhetik wird hier verdoppelt, insofern die Sprache als jene erscheint, mithin eine Form der Denotativität aufweist und gleichzeitig als Objekt des sich selbst bezeichnenden Sinns auftritt. Die reine Präsenz des sonischen Phänomens eröffnet einen Raum der differentiellen Individuation. In der Verschaltung der Sprachen erwächst ihnen eine

182 vgl. Kling, Thomas (1995)

183 vgl. Derrida, Jacques (2006)

doppelte Dimension des Dialogs.

Das *Objekt*: In der Begegnung mit dem Objekt ist der Vollzug der Klänge und Symbolstrukturen erst ermöglicht. Das Objekt ist dabei nicht nur Klangproduzent, sondern auch Symbol. Mithin ist der Klang Symbol und das Symbol ist Klang. Die Objekte dieser Arbeit sind klingende Skulpturen, welche als Individuen je eigene Klänge erzeugen, somit einen eigenen visuellen und auditiven Charakter haben. Die Arbeit besteht aus einer Reihe unterschiedlicher Skulpturen, die in ihrer Form unterschiedliche Diskurse repräsentieren. Durch die Setzung eines Diskurses in ein Objekt ist es hierbei möglich, einen Diskurs in einer ganz anderen Form erleb- und verstehbar zu machen, ihn aus den Grenzen einer rein sprachlichen Perzeption zu befreien und in der sensuellen Annäherung an ein Objekt durch den Betrachter körperlich erlebbar zu machen.

Das *Environment* versammelt die Dinge auf einen Ort hin und eröffnet den Raum der Diskussion. Der Körper ist hier als Sensor und Akteur beteiligt. Im Environment kommen die unterschiedlichen Diskurse, repräsentiert in Objekten, zusammen und entfalten einen anders gearteten Diskurs, ein anders geartetes Verhältnis als das sprachlich-alltägliche. Darüber hinaus wird in der Vermittlung der Objekte durch den Körper des Rezipienten einerseits die Bedeutung des Körpers und andererseits jene der Partizipation und des Spiels im Diskurs erwiesen. Der Umgang mit den unterschiedlichen Positionen wird ein spielerisch-klingender, welcher eine uneinholbare Bedeutungsdimension eröffnet, die allein der Kunst frei steht zu explizieren, da sie mit anderen Mitteln arbeitet. Folglich wird im Environment ein ganz anderer Austausch der Positionen ermöglicht.

Die Frage nach der *Kontingenz* und ihrem *Potential als Humus der Diskurse der politischen Linken* bietet das eigentliche Unterpfand der Diskussion und ermöglicht diese erst. Gleichsam wird sie als Bedingung der Diskussion erst ihre eigentliche Bedeutung erweisen, indem die Betonung der Kontingenz, welche durch die Unterschiedlichkeit der Positionen repräsentiert werden soll, als Spezifikum der Linken die Bedingung der Möglichkeit der unterschiedlichen Diskurse und ihrer gegenseitigen Affirmation bietet. Die Bedeutung der Affirmation von politischer Kontingenz soll als Gegenstand der Klangkunst bedacht werden, womit die Klangkunst im Erweisen eben jener eine besondere Bedeutung erhält. Darüber hinaus ist es gerade die Befragung der Wahrnehmung, welche sich in den Arbeiten von KünstlerInnen wie Christina Kubisch, Bernhard Leitner und vielen weiteren finden lässt, die die Einstufung eben jener als eines skeptischen und damit auf der Annahme der Affirmation der Kontingenz beruhenden Projektes rechtfertigt.

Die Diskussion der Kontingenz als möglichen Humus der politischen Linken, nimmt ihren

Ausgangspunkt dafür bei Richard Rorty, welcher das Konzept der politischen Kontingenz, der politischen Implikation eines post-metaphysischen Szenarios der Gesellschaft, in unterschiedlichen Werken entwickelt hat¹⁸⁴. Rorty schlägt vor, "Freiheit als Anerkennung der Kontingenz"¹⁸⁵ zu verstehen, welche die Basis einer liberalen Gemeinschaft bildet. In dieser Gemeinschaft würde keine der GesprächsteilnehmerInnen mehr auf die Wahrheit ihrer Sichtweisen bestehen oder metaphysische Konstanten (Gott, Vernunft, Wahrheit etc.) etablieren wollen, mithin an ein abschließendes Vokabular glauben, welches die Beschreibung der Realität vermag. Im Gegensatz dazu würde die Kontingenz der Vokabulare von den GesprächsteilnehmerInnen angenommen und ausgenutzt, um eine Diversität der Beschreibungen zu entfalten. Dieses würde auf dem Boden der Solidarität geschehen, auf welchem die Andersartigkeit und Vielfältigkeit der Vokabulare respektiert und von Grausamkeit, d.i. das Brechen der Vokabulare einer anderen Person, abgesehen würde. Die Kultur wäre eine "poetisierte"¹⁸⁶ Kultur, d.h. würde sich die kreative und konstruktive Haltung der Literatur zur Erschaffung von Vokabularen zu eigen machen. John Dewey schreibt hierzu:

*"Vorstellungskraft ist das hauptsächliche Instrumente des Guten ... Kunst ist moralischer als Moralität. Denn diese ist entweder Konsekrationen des Status quo oder neigt dazu, diese zu werden....Die moralischen Propheten der Menschheit sind immer PoetInnen gewesen, auch wenn sie in freien Versen oder Parabeln gesprochen haben"*¹⁸⁷.¹⁸⁸

Die politische Linke findet sich zum gegenwärtigen Moment in viele Splittergruppen aufgeteilt, welche sich durch unterschiedlichste Vokabulare, Programme und Interessen auszeichnen. Experimentell, mit den Mitteln der Klangkunst, soll deshalb der Frage gefolgt werden, ob die Kontingenz eine verbindende Minimalsprache zwischen den Gruppen etablieren kann.

Hierbei soll jedoch nicht vorgeschlagen werden, die gesamte politische Linke zu poetisieren, sondern die Diversität und Kontingenz der Sprachen experimentell als verbindende Werte der politischen Linken und Humus von Gemeinschaft zu denken und zu erforschen, um die Probleme einer mangelnden, aus der Vielzahl der unterschiedlichen Sprachspiele entstehenden, Kommunikation der Linken zu konterkarieren und ein verbindendes Forum des Gesprächs zu eröffnen. In diesem wäre es möglich, unterschiedliche Konzepte und Teilvorschläge zu einer freiheitlichen und nachhaltigen Gemeinschaft zu diskutieren und zu erproben, anhaltende Verbindung der unterschiedlichen GesprächsteilnehmerInnen auf Basis ihrer Vielseitigkeit zu schaffen.

184 Rorty, Richard (1979,1991,2007)

185 Rorty, Richard (1991) S.46

186 Rorty, Richard (1991) S.68

187 Übersetzung durch N.H. Originaltext: *"imagination is the chief instrument of the good ... art is more moral than moralities. For the latter either are, or tend to become, consecrations of the status quo. . . . The moral prophets of humanity have always been poets even though they spoke in free verse or by parable.*

188 Dewey, John (1958) S.348

II. Versammlung der Dinge / Aufbau der Arbeit

In einem Ausstellungsraum wird ein Feld von Objekten angeordnet, durch welches sich die RezipientInnen aktivierend bewegen. Die Objekte sind Klangerzeuger, entfalten ihr sonisches Potential durch die Berührung der RezipientInnen.

Gleichzeitig referenzieren sie unterschiedliche Diskurse, welche von der politischen Linken geführt werden. In der freien Anordnung der Objekt werden unterschiedliche Fragen diskutiert. Die Objekt sprechen, stehen für unterschiedliche Diskurse und bilden ihre Situation als disparate Entitäten ab. Hierbei muss angemerkt werden, dass es sich bei der hier vorzufindenden radikalen Disparität eben jener um eine Übertreibung handelt, welche jedoch notwendig ist, um das Feld für den hier gewagten Versuch zu eröffnen.

Die aus *Objet Trouvés* bestehenden Arbeiten referenzieren symbolhaft einzelne Diskurse. Somit ist der Klang ein *Symbolklang*, insofern die Objekte in ihrem, durch die RezipientInnen ermöglichten, sonischen Aktionen über ihre Diskurse und die Frage der Verbindung sprechen.

Gemein ist ihnen, dass der Klang durch den Körper der RezipientIn aktualisiert werden muss. Diese ist somit präsent als Körper und wesentlich als Akteur in der Bedingung der Möglichkeit der eigenen Perzeption als Agens und Sensuens integriert. *Die RezipientIn ist AkteurIn und SensuantIn des Diskutierens und Fragens.*

Die ursprünglich zur Bearbeitung vorgesehenen Diskurse sind:

- *Struktur von Arbeitsbedingungen*
- *Strukturelle Gewalt*
- *Ethischer Universalismus / Menschenrechte*
- *Internationalismus*
- *Tierrechte / Tierschutz*
- *Umweltschutz*
- *Ökonomische/Ökologische Nachhaltigkeit*
- *Soziale Gerechtigkeit*
- *LGBT und Feminismus*
- *Erneuerbare Energien*
- *Zukunft der Arbeit*
- *Rohstoffe*
- *Neosozialismus / Neomarxismus*

2.2 Die Änderungen

Im Prozess des Arbeitens haben sich unterschiedliche Änderungen am ursprünglichen Konzept ergeben. Die Änderungen beziehen sich dabei auf die folgenden wesentlichen Elemente:

1. Die für die Arbeit genutzten Diskurse wurden in ihrer Anzahl reduziert und inhaltlich angepasst.
2. Die Anzahl der Arbeiten wurde von ursprünglich zehn auf sieben Arbeiten reduziert.
3. Entgegen der zunächst gedachten atomistischen Existenz der einzelnen Objekte sind diese nun durch ein Steuerungsobjekt miteinander verbunden: die elektrische Gitarre.
4. Die Okkupation des Autors mit dem Spiel der elektrischen Gitarre wurde in das Konzept der Arbeit aufgenommen und in der Struktur eben jener abgebildet.
5. Das ästhetische Prinzip, akustische Impulse (denen häufig *explizite kinetische Energien* zu Grunde liegen (wie z.B. das Bewegen in der Badewanne)) in kinetische Energie zu verwandeln und aus diesen wieder andere Klangstrukturen zu generieren, bildet nun eines der wesentlichen Axiome der Arbeit. *Klang->Bewegung->Klang*.
6. Motoren und Hubmagnete werden zu Lautsprechern. Dies ist nun ein wesentlicher Gegenstand der Ästhetik der Arbeit, was zunächst noch nicht Teil des Konzeptes war.
7. Aus dieser Verbindung ergibt sich ein vom ursprünglichen Konzept verschiedener philosophischer Fokus der Arbeit. Ihr *Gestaltungsmodus* formuliert eine andere Aussage im Bezug auf die durch die Arbeit implizierte *Ontologie* und *Lebensform*, ihre Einbettung in den Rest der künstlerischen Arbeiten des Autors und die logische Ortung der Frage.

1. Im Prozess des Arbeitens stellte es sich als notwendig heraus, die Anzahl der Diskurse und ihre Formulierung anzupassen. Die Auswahl hat sich dabei auf folgende Diskurse der politischen Linken verengt, welche sich als besonders gut referenzier- und handhabbar erwiesen haben und darüber hinaus die Bandbreite der unterschiedlichen Diskurse in einem hinreichenden Maße abbilden:

- *Energiewende Klimawandel*¹⁸⁹
- *Internationalismus*¹⁹⁰
- *Ethischer Universalismus*¹⁹¹
- *Neo-Sozialismus / Neo-Marxismus*¹⁹²

189 Armaroli, Nicola/Balzani, Vincenzo (2010); Braunerm, Günther (2016); Giacobelli, Sebastian (2016); Gochermann, Josef (2016); Günther, Matthias (2015); Henniecke, Peter/Bodach, Susanne (2010); Kaltschmitt, Martin/Streicher, Wolfgang/Wiese, Andreas (Hrsg.)(2013)

190 Levy, Carl (2004); Shusterman, Richard (1997); Diffey, Terry (1997)

191 Engelhard, Christina/Heidemann, Dietmar (2012); Kant, Immanuel (2003, 2007); Rawls, John (1979)

192 Honneth, Axel (2015); Badiou, Alan (2011,2018); Hamza, Agon/Ruda, Frank/Žižek, Slavoj (2018); Hamza, Agon/Ruda, Frank(2018); Žižek, Slavoj (2017); Balibar, Etienne (2014); Chomsky, Noam (2017); Gropp, Rugard Otto (1971)

- *Struktur der Arbeitsbedingungen*¹⁹³
- *Strukturelle Gewalt*¹⁹⁴
- *Menschenrechte*¹⁹⁵
- *Ökologismus*¹⁹⁶
- *Post-Anthropozentrismus*¹⁹⁷

2. Die Anzahl der Objekte von "Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" wurde im Prozess der Erarbeitung angepasst. Die Setzung der Anzahl der Arbeiten in der Konzeptionsphase war nur eine arbiträre Setzung, da sich eine große Zahl ebenso wie eine sehr kleine denken ließ. Die Anzahl der möglichen, abbildbaren Diskurse ist größer als die Anzahl der in einem Raum ausstellbaren oder für eine KünstlerIn produzierbaren Objekte. Insofern kann die Anordnung der Objekte nur als eine versuchsweise Abbildung aller möglichen Diskurse und ein Verweisen auf eben jene verstanden werden. Es ist ein Agieren nach einem *pars pro toto* Prinzip, das hier zu finden ist. Dafür erfolgt die Auswahl nicht nur nach rein theoretischen Gesichtspunkten. Zur Realisation ist es notwendig, die Objekte für die ästhetische Interpretation eines Diskurses zu erdenken. Dieser Prozess ist vor der Realisation der Arbeit schwer abzusehen. Es gibt Diskurse, welche sich mit den individuellen Techniken meiner Arbeit leichter referenzieren lassen als andere. Die Handhabbarkeit scheint in der Darstellbarkeit der Objekte des Diskurses zu bestehen. Darüber hinaus ist auch der Ausführung eines Diskurses in der künstlerischen Interpretation durch die individuellen Ansätze einer KünstlerIn bereits eine Richtung gegeben, wodurch sich manche Diskurse, im kontingenten Fall einer künstlerischen Sprache, als leichter referenzierbar herausstellen. Folglich sind es auch der praktische Realisationsprozess und die Auseinandersetzung mit dem Material, die zur Auswahl einiger Diskurse für die Repräsentation und Interpretation in künstlerischen Arbeiten führen. Jedoch gibt es einige Themen, wie z.B. die Frage des Wirtschafts- und Gesellschaftssystems und die Suche nach Alternativen jenseits des Kapitalismus der neoliberalen Prägung, welche sich besonders aufzudrängen scheinen und deshalb eine Realisation verlangen. Die Auswahl der Diskurse muss als ein Verweis auf die Gesamtheit der Diskurse verstanden werden, wobei eben jene im Hintergrund bereits angesprochen und verwiesen sind. Die durch die Arbeit artikulierte Frage nach der Kontingenz als verbindendem gedanklichen Motiv der politischen Linken bleibt vorhanden, völlig unabhängig von der Auswahl der Diskurse. Die Repräsentation der Vielgestalt der Diskurse ist in

193 Rancierre, Jacques (2008); Münkler, Herfried (2010); Hardt, Michael/Negri, Antonio (2009)

194 Galtung, Johan (1982); Senghaas, Dieter (1976); Roth, Michael (1988); Horn, Klaus (1998); Isensee, Josef (1983)

195 Kant, Immanuel (2003, 2007); Menke, Christoph/Pollmann, Arnd (2012); Nowak, Manfred (2015); Richter, Claus (2007); Brieskorn, Norbert (1997); Griffin, James (2008)

196 Bardi, Ugo (2013); de Steiguer, Joseph Edward (2006); Baxter, Brian (2000); Dobson, Andrew (2007); Kenny, Michael (2003); Smith, Mark (1998)

197 Morton, Timothy (2013); Banerji, Debashish/Paranjape, Makarand (2016); Haraway, Donna (2016); Braidotti, Rosi (2014)

einer größeren Anzahl von Objekten wahrscheinlich besser zu leisten, jedoch scheint eine Anzahl von sieben Objekten der grundsätzlichen Ausrichtung der Arbeit nicht zu widersprechen. Die für die Ausführung der Arbeit im Prozess der Realisation ausgewählten Objekte sind: 1. *Solar* 2. *Internationalismus-Wanne* 3. *Neo-Sozialistische Köpfe* 4. *Sokratische Saiten, Präparierte Gitarre und Kinetische Lautsprecher* 5. *Kisten der Arbeit* 6. *Post-Anthropozentrische Yucca-Palme*.
Unter 2.3 werden diese Objekte einzeln erklärt und ihre Entwicklung dargestellt werden.

3. Die Verbindung der Objekte untereinander war zunächst nur im akustischen Raum und im Vollzug durch die RezipientInnen gedacht. Diese Konzeption jedoch erschien nicht zufriedenstellend, da sie die Objekte zu lose nebeneinander gesellen würde. Die Objekte wären an einem Ort versammelt, ohne tatsächlich miteinander verbunden zu sein. Eine Kalibrierung auf eine alle Objekte verbindende Steuerung hin musste jedoch verhindern, dass sich alle Signale in alle Richtungen bewegen würden, da dieses die Differenzierung der an einzelnen Objekten gegebenen Impulsen unmöglich machen würde. Wäre es der Fall, dass das Setzen eines Impulses an einer Arbeit eine Reaktion an allen anderen Arbeiten auslöste, so ginge jede Differenzierung der physischen Aktionen und ihrer klanglichen Konsequenzen verloren. Um sie zu ermöglichen, ist die Eingrenzung der Richtung der Signale von großer Bedeutung.

Alle Objekte folgen dabei dem an anderer Stelle explizierten Prinzip, einen akustischen Impuls in einen kinetischen Impuls zu wandeln und aus diesem Klang zu erzeugen (*Klang->Bewegung->Klang*).

Die gefundene Lösung isoliert die Signale der Objekte in sich, d.h. die an einem Objekt entstehenden Signale werden im Objekt selber realisiert. So ist es der Fall, dass in den gewählten Objekten Signale durch die Rezipienten generiert und auch realisiert werden.

Die Ausnahme machen dabei die *sokratischen Saiten* und die *kinetischen Lautsprecher*, welche direkt von der Gitarre aus angesteuert werden und die Gitarre selbst, welche in sich nur ihren natürlichen Klang generiert aber im wesentlichen der Steuerung der anderen Objekte dient.

Die Gitarre ist so verschaltet, dass sie an die anderen Objekte ein Signal senden kann. Die Auswahl darüber, welches Objekt das Signal erhält, wird hierbei durch eine *Schaltkonsole* ermöglicht. Diese Schaltkonsole enthält sieben mit den Händen zu betätigende Schalter. Jeder der Schalter gibt dabei den Signalweg zu einem der Objekte oder auf einen Gitarrenverstärker frei. Hierdurch ist es möglich, gleichzeitig ein Signal an maximal sieben komplexe Klang- und Bewegungsquellen zu senden. Die Objekte sind komplex, insofern sie mehrere Motoren zusammen bringen, wodurch mehrere Klänge gleichzeitig erzeugbar sind. Die Gitarre ist das achte Objekt der Ausstellung, bleibt in dieser durchgehend erhalten und kann vom Publikum mit unterschiedlichen Objekten angespielt werden.

Bei der Vernissage der Ausstellung fand eine Performance mit der Gitarre statt, die die Kommunikation der Objekte und damit auch ihre klingende Interaktion vorführt und dem Publikum eröffnet. Die Gitarre stellt eine Verbindung zwischen den Objekten her, vermittelt eine Kommunikation, bindet den Autor (und das Publikum) als GitarristInnen in die Arbeit ein und verändert, wie später erklärt, den philosophischen Fokus der Arbeit.

4. Es schien, dass in der initialen Konzeption der Arbeit eine mangelnde Abbildung der Okkupation des Autors mit dem Spiel der elektrischen Gitarre im Kontext einer Master-Prüfung im Fach Klangkunst-Komposition vorlag. In der Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzeptentwurfs wurde die Gitarre von mir in zweifacher Hinsicht in die Arbeit integriert. Dabei ist es besonders eine inhaltliche Lücke, die behoben werden sollte: Im Rahmen einer Master-Prüfung im Fach Klangkunst-Komposition schien es das Ziel, den aktuellen Stand der Arbeit auf eine überzeugende Art und Weise in einer in sich geschlossenen Arbeit zu vermitteln. Hierfür war es mir ein Anliegen, die Gitarre, die den ursprünglichsten Gegenstand meiner künstlerischen Arbeit bildet, in jene zu integrieren. Ohne diese Integration konnte eine solche Darstellung nicht nach bestem Wissen und Gewissen erfolgen. Darüber hinaus wird so auch der Ursprung des ästhetischen Grundsatzes der Generation von kinetischen Impulsen aus akustischen Ereignissen verdeutlicht, denn dieser hat seinen Ursprung in den musikalischen Axiomen des Autors, welche durch das Spielen der elektrischen Gitarre entwickelt wurden. Es war ein wesentliches Anliegen, die Entstehung akustischer Ereignisse aus ihren kinetischen Ursprüngen unmittelbar werden zu lassen. Somit wird in der Konstellation der Arbeit aus einem kinetischen Impuls (auf der Gitarre oder auf den Objekten) ein akustisches Signal gewonnen, das in ein elektrisches Signal gewandelt wird, um wieder in einen kinetischen Impuls gewandelt zu werden. Diese Konstellation ist der elektrischen Gitarre seit ihrer Entstehung zu eigen, denn nichts anderes geschieht, wenn sie durch einen Lautsprecher erklingt. Jedoch haben sich die Umstände des zweiten kinetischen Impulses wesentlich verändert. Es ist die Frage von Klang als kinetischen Energie, die den Autor in seiner Art des Gitarrenspiels beschäftigt und auch in anderen Klangkunstarbeiten stets den Hintergrund des ästhetischen Handels bildet. So liegt in allen vom Autor realisierten Arbeiten ein starker und klarer Fokus auf der kinetischen Seite von Klangerzeugung und Klang. Die Einbindung der elektrischen Gitarre als Ursprung der kinetischen Energie ist folglich, als Kristallisationspunkt dieser ästhetischen Logik, ein die Arbeit stärker in den Gesamtkontext der künstlerischen Arbeit einbindender Schritt.

Darüber hinaus werden so auch die performativen Qualitäten des Autors abgebildet und in einen *installativen Kontext transformiert*, wodurch eine klare Anbindung an die sonst stark auf den performativen Bereich konzentrierte Arbeit ermöglicht wird.

5. Alle Objekte operieren mit dem ästhetischen Axiom der Umsetzung eines akustischen Reizes in einen kinetischen Impuls, welcher in der Folge Klang erzeugt. Diese Transformation geschieht durch die Verwendung von Motoren, Hubmagneten und präparierten Lautsprechern. Beide Arten von Klang- und Bewegungsquellen werden dabei durch Verstärker angetrieben. Sechs der Objekte verwenden dabei Motoren und Hubmagnete, eines verwendet Lautsprecher.

Zunächst basierte die Arbeit nicht auf dem Axiom *Klang->Bewegung->Klang* und sollte viele unterschiedliche Weisen der Klangerzeugung zusammenbringen: binaurale Mikrofonierung und die Projektion der Klänge auf Kopfhörer, Circuit Bending, Feedback mit Lautsprechern und Tonabnehmern, Klangerzeugung durch die Veränderungen im elektromagnetischen Feld einer Pflanze, die Bewegung robotischer Arme etc. Um der Arbeit ein konsistenteres ästhetisches Gesicht zu verleihen und auch der oben elaborierten These der *Klangkunst als Philosophie* Folge zu leisten, wurde die Arbeit auf jenes Axiom hin zugespitzt. Denn würde hier mit einer ganzen Reihe unterschiedlicher Verfahren gearbeitet, so wäre nicht mehr verständlich, welcher Entwurf auf der Ebene der *Gestalt* geschieht, d.h. welcher *Gestaltungsmodus* gewählt wurde. So jedoch ist es möglich, das gesetzte Thema der politischen Kontingenz in der Arbeit zu verhandeln und sich jenem gleichsam auf der Basis einer bereits formulierten Gestalt zu nähern, wodurch ein anders reflektierter Zugang möglich wird. Wäre dieses nicht der Fall, so bliebe die Arbeit ohne Charakter. In dieser Setzung jedoch wird eines der basalen ästhetischen Axiome in der künstlerischen Arbeit des Autors transformiert und auf einen explizit diskursiven Kontext hin angewendet, wodurch die ursprünglich gitarristische Arbeit eine semantische Aufwertung erfährt. In der klangkünstlerischen Arbeit wird ihr ein anderer Raum des sinnhaften Bezugs zu Klang eröffnet. Durch die Einsetzung des ästhetischen Axioms *Klang->Bewegung->Klang* ist es folglich möglich, die vorhergehenden Arbeiten des Autors in den Ansatz dieser Arbeit einzubinden und sie in den Rahmen der bis dato entwickelten ästhetischen Verfahrensweisen zu integrieren.

6. Der hier angewandten Arbeitsweise mit Hubmagneten und Motoren ging die Beobachtung voraus, dass Beide eine ähnliche Funktionsweise wie ein Gitarrentonabnehmer und ein Lautsprecher aufweisen. Jedes der Objekte operiert mit der Induktion von Strom durch eine Spule und der Bewegung eines Permanentmagneten. Der Lautsprecher kann dabei genauso wie ein Tonabnehmer verwendet werden, wie ein Tonabnehmer als Lautsprecher verwendet werden kann. Jedoch bewegt sich im Fall des Lautsprechers eine Spule in einem Permanentmagneten und wird durch die unterschiedlichen sie durchfließenden Ströme unterschiedlich von jenem angezogen oder abgestoßen. Im Fall des Tonabnehmers der E-Gitarre bewegt sich die ferromagnetische Saite im Magnetfeld eines Magneten, ändert dessen Feldstärke durch ihre Bewegung, wodurch ein Strom in der den Magneten umgebenden Spule induziert wird. Beide Prinzipien funktionieren in beide

Richtungen, d.h. können zur Signalaufnahme wie auch zur Signalabgabe genutzt werden. So kann die Bewegung der Membran eines Lautsprechers, die die Spule im Magnetfeld des Permanentmagneten bewegt, genauso zur Induktion eines Stroms und damit zur Mikrofonierung eines Klangs genutzt werden, wie dies für die Generation eines Klangs durch die Veränderung der Ströme der Spule eines Tonabnehmers und der dadurch entstehenden Bewegung des Magneten gilt. Der Hubmagnet hingegen hat eine ähnliche Funktionsweise, wie diese Nutzung eines Gitarrentonabnehmers hätte: Durch den Stromfluss in der Spule wird der Magnetstift bewegt, der in der Spule sitzt. Diese Eigenschaft des Hubmagneten kann jedoch genutzt werden, um einen Klang zu erzeugen: Wird ein Tonsignal auf einen Hubmagneten gegeben, so ist dieses im Hubmagneten (sehr leise) hörbar. Der Hubmagnet kann somit als Lautsprecher genutzt werden. Das gleiche gilt für einen Motor: Auch er funktioniert als Lautsprecher, wenn ein Tonsignal als Strom an diesen gegeben wird. Dabei ist es wichtig, das Tonsignal, das als Wechselstrom entsteht, *durch die Nutzung eines Gleichrichters in einen Gleichstrom* zu wandeln. Wird dies getan, so ist es möglich, einen Motor oder einen Hubmagneten durch ein verstärktes Audiosignal (z.B. das einer E-Gitarre) und damit durch das Erzeugen von Klängen zu betreiben. Das gleiche gilt für Mikrophone und die in dieser Arbeit verwendeten Piezo-Tonabnehmer: Durch eine Wandlung und Verstärkung des durch sie erzeugten Stromes ist es möglich, einen Motor oder einen Hubmagneten in Bewegung zu versetzen. Jedoch können sie auch als Lautsprecher funktionieren. Genau diese *Doppelnatur von Lautsprecher und Bewegungsimpulsgeber* ist der Arbeit ein Anliegen. Klang und Bewegung erscheinen nicht mehr als verschiedene Prinzipien, sondern als innerlich verbundene Realisationen des gleichen Vorgangs. Technisch betrachtet handelt es sich in diesem Fall um die Interaktion von Permanent- und Elektromagnet, welche das Prinzip von Lautsprecher, Motor, Tonabnehmer und Hubmagnet bildet. So ist es möglich, diese als das je Andere zu nutzen. Darüber hinaus gilt aber, dass Klang und Bewegung einander in jedem Fall verbunden und nicht isoliert denkbar sind. Diese innere Verbindung macht sich die hier vorliegende Arbeit zum ästhetischen Prinzip. Dabei werden auch die in der Arbeit verwendeten Lautsprecher nicht nur als solche, sondern durch die Präparation mit unterschiedlichen Objekten, als Bewegungsgeneratoren verwendet. Die Bewegung der Membran wird genutzt, um andere Objekte in Bewegung zu versetzen, wodurch auch hier der Gedanke der Doppelnatur von Bewegung und Klang Anwendung findet. Somit ist es möglich, unterschiedliche Klang- und Energiequellen einerseits erklingen zu lassen und sie andererseits zu einem Bewegungsimpuls zu gestalten: Sprache, unterschiedliche Objekte, Papier, Solarenergie und viele weitere mehr. Somit wird eine Vielzahl unterschiedlicher Klangquellen durch ein gemeinsames Prinzip interpretiert und in unterschiedlichen Objekten realisiert. Für die gesamte Arbeit gilt: *Klang->Bewegung->Klang*.

7. Der Fokus der künstlerischen Arbeit hat sich in der Umsetzung gegenüber dem ersten Konzept verändert: Ursprünglich war jene als experimentelle Anordnung gedacht, die unterschiedliche Formen der Klangerzeugung und Klangerzeuger zusammen bringen sollte, um sie anhand eines gemeinsamen Themas aneinander zu entwickeln und in der Differenz eine Spannung entwickeln zu lassen. So ist die Verwendung so unterschiedlicher Klangerzeugungstechniken wie des Circuit Bending, der Verwendung von Field Recordings, Gitarrenklängen etc. notwendig auf einen Konflikt der ästhetischen Paradigmen hin ausgerichtet. Um einen stärkeren Zusammenhalt zu gewährleisten, der Arbeit ein deutliches ästhetisches Gesicht zu verleihen und der oben entwickelten These in einem höheren Maß gerecht zu werden, wurden die oben beschriebenen Verfahren eingeführt. Diese Setzung verändert die Einbindung in den Kontext der weiteren Arbeiten des Autors und die philosophische Bedeutung der Arbeit auf unterschiedlichen Ebenen:

- Der Fokus der Arbeit liegt nicht mehr nur auf der klanglichen Elaboration und Bearbeitung der Frage, ob Kontingenz als ein verbindender Wert der politischen Linken gedacht werden kann und wie unterschiedliche Diskurse der Linken durch den Klang miteinander ins Gespräch gebracht werden können, sondern reicht weiter. Durch die Einbindung der Gitarre einerseits und des basalen ästhetischen Axioms der Betrachtung der Klangs als eines kinetischen Ereignisses und der doppelten Natur von Klang und Bewegung andererseits, wird der Bezug zur Frage der *Klangkunst als Philosophie* geändert. Der oben entwickelten These zufolge besteht die philosophische Brisanz der Klangkunst nicht in einer festgelegten Dimension, sondern ist vielseitig interpretier-, versteh- und konzipierbar, wobei jedoch einige Ansätze entwickelt wurden, die die ontologischen und anthropologischen Implikationen ästhetischer Entscheidungen verdeutlichen sollten. So ist es in der *Diskursivität* und *Anthropogenität* der Kunst gesagt, dass ästhetische Arbeiten in ihrer Form und Gestalt, basierend auf der *konstitutiven Plastizität* der Klangkunst, je andere *Lebensformen* und *Ontologien* implizieren. Hiermit jedoch stellt sich die Veränderung der Arbeit als philosophisch bedeutend dar: Die Art und Weise des in der Arbeit formulierten und ausgeführten Fragens wird auf der Basis einer schon formulierten Philosophie vorgenommen. Die in dieser Form des Fragens implizierte *Lebensform*, *Welt* und *Ontologie* unterscheidet sich dabei deutlich von der Anordnung eines offenen Experiments. Auch der Mensch als Fragender erscheint in diesem Kontext als gänzlich anderer. Durch diese Entscheidung wird der Arbeit folglich ein ästhetisches und philosophisches Fundament verliehen, das den Akt des Fragens auf einem bestimmten Grund statt finden lässt. In dieser Form des Fragens ist bereits eine Implikation über die Fragen „Was ist Klang?“, die damit verbundene Ontologie und die Fragenden formuliert.

- Durch die ästhetische Setzung *Klang->Bewegung->Klang* wird „Sokratischer Versuch über

politische Kontingenz“ darüber hinaus in den weiteren Bereich der künstlerischen Arbeiten des Autors eingebunden, die sich stets mit der Verknüpfung von akustischen und kinetischen Ereignissen und der Explikation dieses Verhältnisses beschäftigen. Diese Einbindung sei anhand unterschiedlicher Arbeiten verdeutlicht: Das Spielen der elektrischen Gitarre beginnt in der Arbeit des Autors stets mit der Frage, wie die physische Arbeit des Spielers möglichst direkt in einen Klang übersetzt und wieder zu einer Bewegung im Raum werden kann. Dabei sind einerseits die kinetischen Aspekte der Spielbewegung und deren Betonung (dies läuft z.B. der auf eine ätherische Gestus ausgerichteten Cool-Jazz Ästhetik zuwider) ein Ausgangspunkt der gitarristischen Arbeit. Es besteht ein durchgehender Fokus auf die Dynamik der Bewegung, die durch die Nutzung unterschiedlicher Objekte oder der Hände entsteht. Dabei wird besonders nach einer Explikation der direkten physischen Energien gesucht. Andererseits wird der dabei entstehende Klang als ein kinetisches, die Luft, die Gemäuer und die RezipientInnen bewegendes Ereignis gedacht, das in der Dynamik der Bewegung erst die Eigentlichkeit des Klangs entfaltet.

Diese Arbeit an der kinetischen Natur des Klangs findet auch in anderen Projekten des Autors, wie der "Very Big&Unlikely Objectar" eine Umsetzung, das 16 Ventilatoren und 12 Hubmagnete zu einem rauminstallativen Orchester vereint. Die Klänge werden dabei durch die kreisenden Bewegung von Ventilatoren auf unterschiedlichen Klangobjekten oder durch das Schlagen von Hubmagneten erzeugt. Die musikalische Dynamik entsteht hierbei durch die Variation der Geschwindigkeit der Ventilatoren und damit der kinetischen Energie, die durch die Ventilatoren und Hubmagnete auf die Objekte übertragen wird. Bedeutend ist hierbei, dass der Übertragungsprozess dem Publikum unmittelbar vor Augen ist, zum Teil im Zuschauerraum statt findet.

Andere Projekte wie Electric Tire-Land arbeiten mit der Übertragung von Klängen schweren Metalls durch unterschiedliche Klangkörper (in diesem Fall ein mit Gitarrensaiten und Tonabnehmern bewehrter Autoreifen), wobei die Rückbindung des Klangs an seine Ursprünge aus kinetischer Energie ein zentrales ästhetisches Axiom der Arbeiten bleibt. Das dialektische Spiel von Bewegung und Klang ist zwar jeder Form von Klang zu eigen, jedoch wird sie hier auf eine besondere Art und Weise explizit.

Durch die Festlegung der Arbeit „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“ auf die oben beschriebenen Mittel ist es möglich, eine Anbindung an den Kern von weiteren künstlerischen Arbeiten zu wahren und diesem Kerngedanken in der hier vorliegenden Arbeit einen anderen philosophischen Wirkraum zu eröffnen, indem er in einen philosophisch-diskursiven Kontext eingebunden wird.

- Die in „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“ diskutierte Frage erhält durch die Gründung des Frageprozesses auf einer geschlossenen Ästhetik eine andere logische Ebene hinzu.

Die Frage erfolgt einerseits, wie oben besprochen, auf der Basis einer definierten, durch die Form implizierten *Lebensform* und *Ontologie*. Andererseits etabliert die Verbindung der Objekte durch die elektrische Gitarre eine andere Integration der Objekte, die eine konzeptuelle Lücke schließt.

Die Arbeit wird weitergehend in die Fragen eingebettet, wie sich das Spielen der Gitarre und die Philosophie in der Arbeit des Autors aufeinander beziehen, wie die Gitarre mit der Philosophie in Verbindung gebracht werden kann, wie die Diskurse, durch ein Objekt, welches die Befragung der Potentiale repräsentiert, miteinander in Verbindung gebracht werden können, welche (politischen) Potentiale eines musikalischen Skeptizismus sich in dieser Arbeit zeigen lassen und die Klangkunst in ihrer Form (nicht nur in ihrem Inhalt) philosophisch werden kann.

Die Frage des Bezugs von Philosophie und Gitarre bildet für die Arbeit des Autors einen Ausgangspunkt, der auf unterschiedliche Arten und Weisen diskutiert wird. Auch jene weißt eine *konstitutiven Unabgeschlossenheit* auf, leitet zu einer sich stetig fort entwickelnden, prozesshaften Diskussion. Bei den resultierenden Arbeiten handelt es sich einerseits um Kompositionen, die mit philosophischen Fragen (wie etwa der nach einer konstruktiven, die äußere Konsistenz des logischen Rahmens der ästhetischen Handlungsräume währenden Skepsis) beschäftigen und andererseits um Klangkunstarbeiten, die das gedankliche Extrakt der auf der Gitarre entstehenden Musik auf andere ästhetische Räume hin übertragen. Durch die Einbindung der Gitarre in „Sokratischer Versuch über politische Kontingenz“ und die Nutzung der Doppelnatur von Klang und Bewegung ist es möglich, diese in den Kontext jener sich fortlaufend entfaltenden Fragestellung mit einzubinden.

Andererseits können die hier repräsentierten Diskurse durch die Gitarre, die in den Arbeiten stets als Akteur der Skepsis, des genauen Blickens in die und Befragens der Sache auftritt, auf eine andere Art und Weise in Verbindung gebracht werden, als dies nur durch das Erklängen im gleichen Raum möglich wäre. Denn jene vermittelt einen Bezug zwischen diesen, unterwirft ihre Isolation einer klingenden Skepsis als Repräsentant eines ästhetisch sich vollziehenden Kontingenzbewusstseins, wodurch eine symbolische Einbettung der Frage in den weiteren Kontext eines skeptisch-ästhetischen Rahmenprogramms gewährleistet ist. Die Vermittlung jener Objekte erfolgt somit bereits auf eine *skeptische Lebensform* hin.

Hierdurch ist auch die Frage gestellt, ob die musikalische Skepsis weitergehende (politische) Potentiale erweisen kann. So diese als *Lebensform* in der Arbeit verhandelt wird, muss sich auch die Frage nach weitreichenden Implikationen und damit den Potentialen eben jener als Lebensform stellen. Die Gitarre ist dabei ein symbolischer Vermittler dieser implizierten Lebensform. Dadurch jedoch wird die Klangkunst selbst nicht nur in ihrem Inhalt zu einem philosophischen Projekt, sondern auch in ihrer *Form*. Jene repräsentiert den Kontext des Fragens und stellt, mehr als nur den Inhalt dieser Arbeit, eine ganze Lebensform zur Diskussion, an der sich die BesucherInnen

durch Interaktion mit der Arbeit *intuitiv* versuchen. Die Frage der politischen Potenz von Kontingenz, welche von Richard Rorty¹⁹⁸ formuliert wurde und sich auch aus dem pyrrhonischen Skeptizismus ergibt, was sich an den Äußerungen Sextus Empiricus¹⁹⁹ zu den politischen Folgen eben jenes zeigt, kann in der Arbeit spielerisch erforscht werden.

198 vgl. Rorty, Richard (1991)

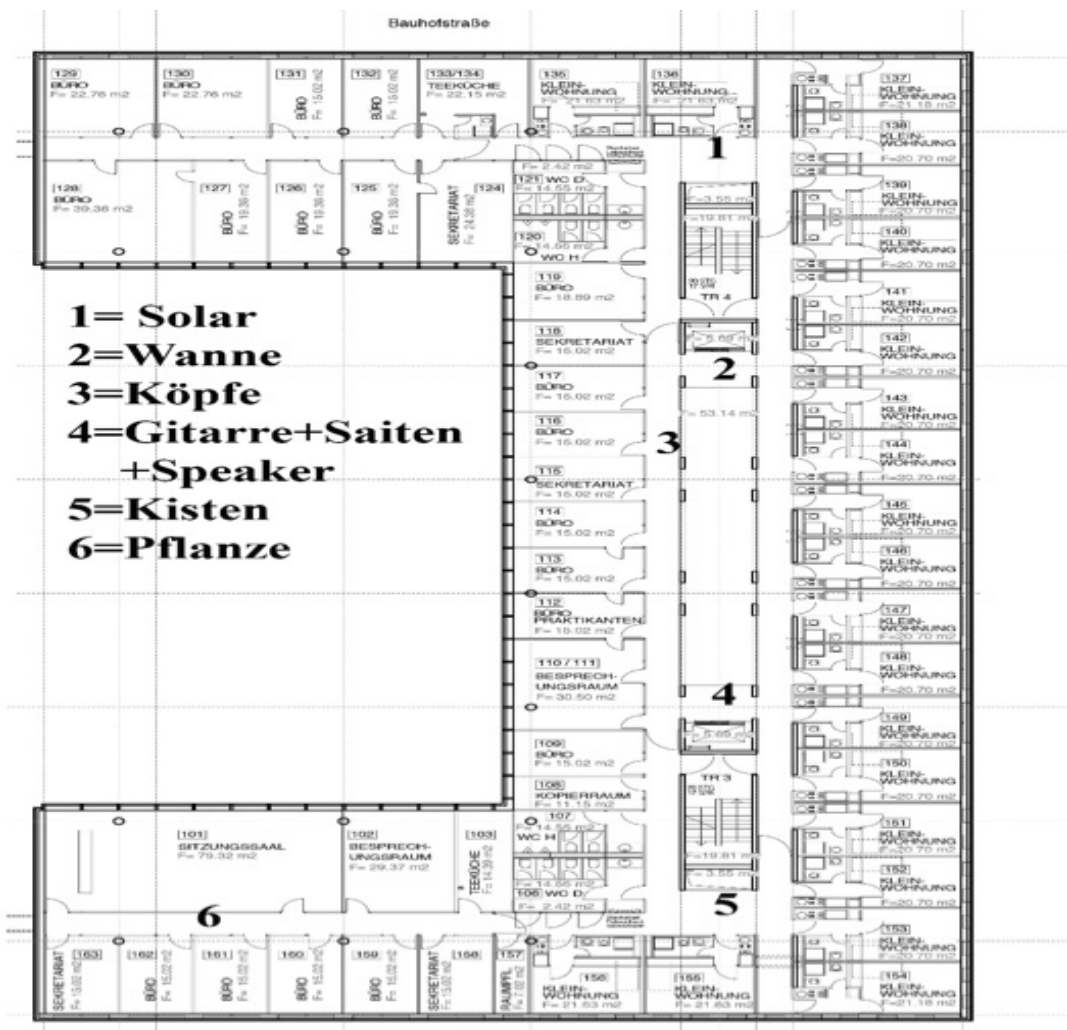
199 vgl. Empiricus, Sextus (1985)

2.3 Die Durchführung

Ausstellung: 14.September – 14.Oktober 2017- Abgeordnetenhaus Mainz, Kaiser-Friedrich-Str. 3

Dieser Abschnitt widmet sich der Darstellung und Erläuterung des Aufbaus im Abgeordnetenhaus Mainz, der Konzeption von "Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" und der einzelnen Objekte der Arbeit.

Die einführenden Worte vor der Erklärung der einzelnen Arbeiten sind dabei jene, welche auch während der Ausstellung der Arbeit im Abgeordnetenhaus Mainz vom 14.September – 14.Oktober 2017 dem Publikum zur Handnahme auslagen. Deshalb wiederholen sie einige der oben dargestellten Gedanken, stellen diese jedoch in anderer sprachlicher Form dar, geben ihnen einen anderen gedanklichen Fokus. Auch die hier sichtbare Karte lag dem Publikum während der Ausstellung vor, damit dieses sich auf der zweiten Etage des Abgeordnetenhauses Mainz, dem Ort der Ausstellung, orientieren konnte.



(21)²⁰⁰

Der Handtext zur Ausstellung:

"Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" versammelt sieben unterschiedliche Klangskulpturen in den Räumen des Abgeordnetenhauses Mainz. Auf dem obigen Plan ist ihre Position auf der zweiten Etage zu sehen.

Sie befinden sich miteinander und mit dem BesucherInnen im Gespräch, "diskutieren" über unterschiedliche, in der Arbeit referenzierte Themen und Fragen: Egalität (der Arbeitsbedingungen (und die hier konzentrierte strukturelle Gewalt)), Umweltschutz und Konstellation von Mensch <-> Mitwelt, Post-Anthropozentrismus, Internationalismus, erneuerbare Energie / Energiewende, Klimawandel, Neo-Sozialismus/Neo-Marxismus und unterschiedliche Wirtschaftstheorien.

Hierbei steht auch die von Richard Rorty artikulierte Frage nach den politischen Potentialen der Kontingenz im Fokus: Kann die Diskussion der Kontingenz, d.h. der „Möglichkeit des Andersseins“, und eine Diskussion unterschiedlicher Sichtweisen, Themen und gedanklicher Ansätze vor dem Hintergrund eben jener, zur Konstruktion eines Gemeinwesens beitragen, welches den individuellen Entwürfen und Narrativen eine andere Art der Valenz zugesteht, als dies in einem „metaphysischen Szenario“ zu denken ist. Hier jedoch soll dieser Gedanke so verstanden werden: Kann die Kontingenz als ein verbindender Humus der unterschiedlichen Vokabulare und Gruppen gedacht werden? Folgt man der Sprachtheorie des späten Ludwig Wittgenstein, so muss gelten, dass unterschiedliche Sprachspiele und Vokabulare zur Konstellation von Gruppen führen. Nicht ist es zu denken, dass eine Gruppe ohne ein je spezifisches Vokabular existiert, noch ist die Existenz und Praxis eines solchen ohne eine es ausübende Gruppe möglich. Hieraus folgt jedoch auch die Möglichkeit der Isolation von Gruppen und Menschen im Falle des Mangels einer gemeinsamen Sprache. Genau diese Tatsache lässt sich in vielen Fällen auch für die politische Linke konstatieren. Demgegenüber soll die Frage nach den verbindenden Kräften der Kontingenz aufgeworfen werden.

Die Diskussion erfolgt dabei durch den Körper, in der Berührung, in der Ästhetik. Der Körper ist, anders als im platonischen Denken, lebendig gedacht. Klang muss erlebt und durch den Körper verursacht werden, um die Potentiale, sowohl symbolisch wie haptisch, adressieren zu können. Nicht nur ist der Körper Klangaktualisationsmoment, sondern Symbol- und Wahrnehmungsorgan. So werden einige Klänge durch den Körper und das Gehör, andere nur durch den Körper erfahren. Wesentlich bleibt das körperliche "Durchleben" der Klänge.

Die Sprachinstallation (ausgehend von Jacques Derrida und Thomas Kling) verbindet dabei unterschiedliche Stimmen des Diskurses. Sprachinstallation besagt hierbei das Neben- und Übereinanderlegen unterschiedlicher Stimmen, welche durch die Versammlung auf einen Ort miteinander ins Gespräch gebracht werden. In der Arbeit geschieht somit eine Begegnung unterschiedlicher Stimmen, welche miteinander in einen klingenden Dialog treten. Darüber hinaus beschäftigen sich alle Objekte mit

unterschiedlichen Diskursen und stellen die Frage, wie Text auf unterschiedlichen Wegen repräsentiert, erfahren und diskutiert werden kann und diese mit den Mitteln der (Klang)kunst.

Das Objekt: In der Begegnung mit dem Objekt ist der Vollzug der Klänge und Symbolstrukturen erst ermöglicht. Das Objekt ist dabei nicht nur Klangproduzent, sondern auch Symbol. Mithin ist der Klang Symbol und das Symbol ist Klang. Durch die Setzung eines Diskurses in ein Objekt ist es hierbei möglich, einen Diskurs in einer ganz anderen Form erleb- und verstehbar zu machen, ihn aus den Grenzen einer rein sprachlichen Perzeption zu befreien und in der sensuellen Annäherung an ein Objekt je durch den Betrachter körperlich erlebbar zu machen.

Die Objekte sind: 1. Solar 2. Internationalismus-Wanne 3. Neo-Sozialistische Köpfe 4. Sokratische Saiten, Präparierte Gitarre und Kinetische Lautsprecher 5. Kisten der Arbeit 6. Post-Anthropozentrische Yucca-Palme.

Alle Arbeiten weisen ein akustisches und dynamisches Eigenleben auf, stehen jedoch auch in einer elektrischen und kommunikativen Verbindung zueinander, welche durch die präparierte elektrische Gitarre vermittelt wird. So erzeugt jedes Objekt eigene Klänge durch das Bewegen von Motoren (und in einem Fall Lautsprecher), weist jedoch auch mindestens einen Motor auf, welcher über die unten dargestellte Schaltbox von der präparierten Gitarre aus angesteuert werden kann. Dabei handelt es sich häufig (im Fall von 1, 3, und 5) um einen Motor, welche eine Reihe von Metallzähnen durch anschlagen in Schwingung versetzt. Bei 4 (Saiten) und 6 handelt es sich um durch Motoren in Schwingung gesetzte Saiten. Bei 2 wird die gesamte Wanne durch das Gitarrensignal und einen Motor in Schwingung versetzt, bei 4 (Speaker) handelt es sich um Lautsprecher die unterschiedliche Klangobjekte bewegen.

So verfügt jedes Objekt über ein Sensorium gegenüber akustischen Ereignissen und eine Verbindung zur Gitarre. Das Gespräch wird vermittelt durch die präparierte elektrische Gitarre, welche, mit allen Skulpturen in Verbindung stehend, ihnen Klänge entlockt und gleichsam als Vermittlerin der Unterhaltung dient. Die Verbindung von akustischen und kinetischen Phänomenen ist von entscheidender Bedeutung, formt einen ästhetischen Fokus der Arbeit: Die Eingangssignale des akustischen Sensoriums der Objekte und jene der Gitarre werden durch die Vorverstärkung / Verstärkung und die Nutzung einer Gleichrichterdiode zu Impulsen für Motoren gewandelt. Das basale Axiom der Arbeit ist hiermit:

Klang->Bewegung->Klang.

Darüber hinaus fungieren die Motoren in dieser Verwendung auch als Lautsprecher, machen die akustischen Signale verstärkt hörbar und behalten ihre Funktion als Motoren trotzdem.

Alle Klangskulpturen können von den BesucherInnen bespielt werden, laden diese zu einem taktil und akustisch sich vollziehenden sokratischen Dialog ein.

Darstellung der Objekte:

1. Solar

Solar besteht aus einem von einem Solarpanel betriebenen Zentralmotor mit langem Draht, unterschiedlichen Klangobjekten, drei Büchern, drei schwarzen Holzbrettern, zwei von Motoren bespielten kalimba-artigen Metallzungenkonstruktionen und einer motorisiert bespielten Stahlfeder. Der Zentralmotor wird durch den Strom eines im Ausstellungsraum stehenden Solarpanels in Bewegung versetzt. Jenes Solarpanel wird vom Publikum vor der Sonne bewegt, wodurch die Geschwindigkeit und die Tonhöhe seines durch die Bewegung produzierten Bordunklantes verändert werden. Der Motor bewegt den Draht dabei im Uhrzeigersinn über die Objekte hinweg und erzeugt selber einen deutlich hörbaren Bordunklang, welcher durch die Holzbretter und die Metallschale verstärkt wird. Die drei dort liegenden Bücher werden auch vom Draht angespielt und damit zum Klangmaterial. Jene beschäftigen sich mit dem Klimawandel und der Energiewende, wobei diese Individuen nicht wichtig sind, sie symbolisieren den Diskurs. Durch die hier verwirklichte Form des raschelnden Erklings durch die Berührung mit dem Draht, wird auch an dieser Stelle eine andere Form der Auseinandersetzung mit dem Lesen von Texten erforscht. Die drei schwarzen Holzbretter formen dabei ein abstrahiertes Solarpanel, welches den Untergrund der kinetisch sich gestaltenden Klanglandschaft bildet. Darüber hinaus gibt es drei kleinere Motoren (zwei spielen auf den rechts uns links im Bild sichtbaren Stahlzungenkonstruktionen, einer spielt auf der sich rechts von der Mitte des Bildes findenden Stahlfeder), welche vom Publikum durch das Spielen der Gitarre bewegt werden können.

Die referenzierten Diskurse sind: *Energiewende, Klimawandel.*



(22)²⁰¹

2. Die Internationalismus-Wanne

Die Internationalismus-Wanne situiert die RezipientIn, in einer Badewanne sitzend, in unterschiedlichen Schriften zum philosophischen und politischem Internationalismus.

Diese sind Bestandteile unterschiedlicher Texte, welche Grundsteine des Internationalismus bilden: Kants Friedensschrift²⁰², die Charta der Vereinten Nationen²⁰³, die Magna Carta²⁰⁴, der Codex Hammurapi²⁰⁵, „Die Erziehung des Menschengeschlechts“²⁰⁶, die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte²⁰⁷. Überlieferte Sätze von Diogenes von Sinope²⁰⁸, das Manifest der Kommunistischen Partei²⁰⁹ und viele weitere mehr. Alle Texte sind auf losen Papieren zu finden, wodurch sich diese untereinander mischen.

Diese Schriftstücke füllen die Wanne bis zum oberen Rand, so dass es der RezipientIn möglich ist, diese durch das Hineinsteigen in die Wanne akustisch zu aktivieren. Zwischen den Papieren verbergen sich unterschiedliche Piezo-Tonabnehmer. Das hier aufgenommene akustische Signal wird verstärkt und zur Steuerung unterschiedlicher Motoren genutzt. Der Strom der Piezos steuert, verstärkt durch einen Vorverstärker und einen Verstärker, fünf unterschiedliche an der Wanne montierte Motoren. Diese versetzen das sich auf der Oberseite der Wanne befindende Schlagzeugbecken, die zwei an der Seite der Wanne gespannten Stahlfedern und die zwei kalimba-artigen Stahlzungenkonstruktionen in Schwingung. Darüber hinaus kann die RezipientIn drei Motoren und drei Hubmagnete durch das Drücken der auf dem schwarzen Brett angebrachten sechs roten Taster in Bewegung setzen. Drei unterschiedliche Töne können durch die Rotation von drei unterschiedlich langen Plastikschläuche erzeugt werden, drei perkussive Signale durch drei auf die Badewanne schlagende Hubmagnete (unter dem Brett montiert). Die BesucherIn erfährt die Texte und den Klang durch ihren Körper, beginnt den Diskurs durch das Bewegen ihrer Beine in den Schriften. Durch das Baden in den internationalistischen Schriften aktiviert die RezipientIn einerseits das klangliche Potential der Schriftträger, nimmt andererseits einen körperlichen, unvermittelten Kontakt zu jenen auf. Dabei ist auch *das Lesen der einzelnen Schriften möglich und erwünscht*, wodurch ein dissoziativer Kontakt zu den verteilten und vermischten Schriftstücken und ihren Inhalten entsteht. Metaphorisch betrachtet ließt die RezipientIn die Schriften jedoch bereits mit ihrem Körper.

Durch das spielen der elektrischen Gitarre ist es möglich einen besonders signifikant klingenden Motor am vorderen linken Teil der Wanne in Bewegung zu setzen. Er schlägt mit einem Draht auf

202 Kant, Immanuel (2016)

203 United Nations (2018/1)

204 Runnymede, Johann Ohneland zu (2018)

205 Eilers, Wilhelm (2009)

206 Lessing, Gotthold Ephraim (1980)

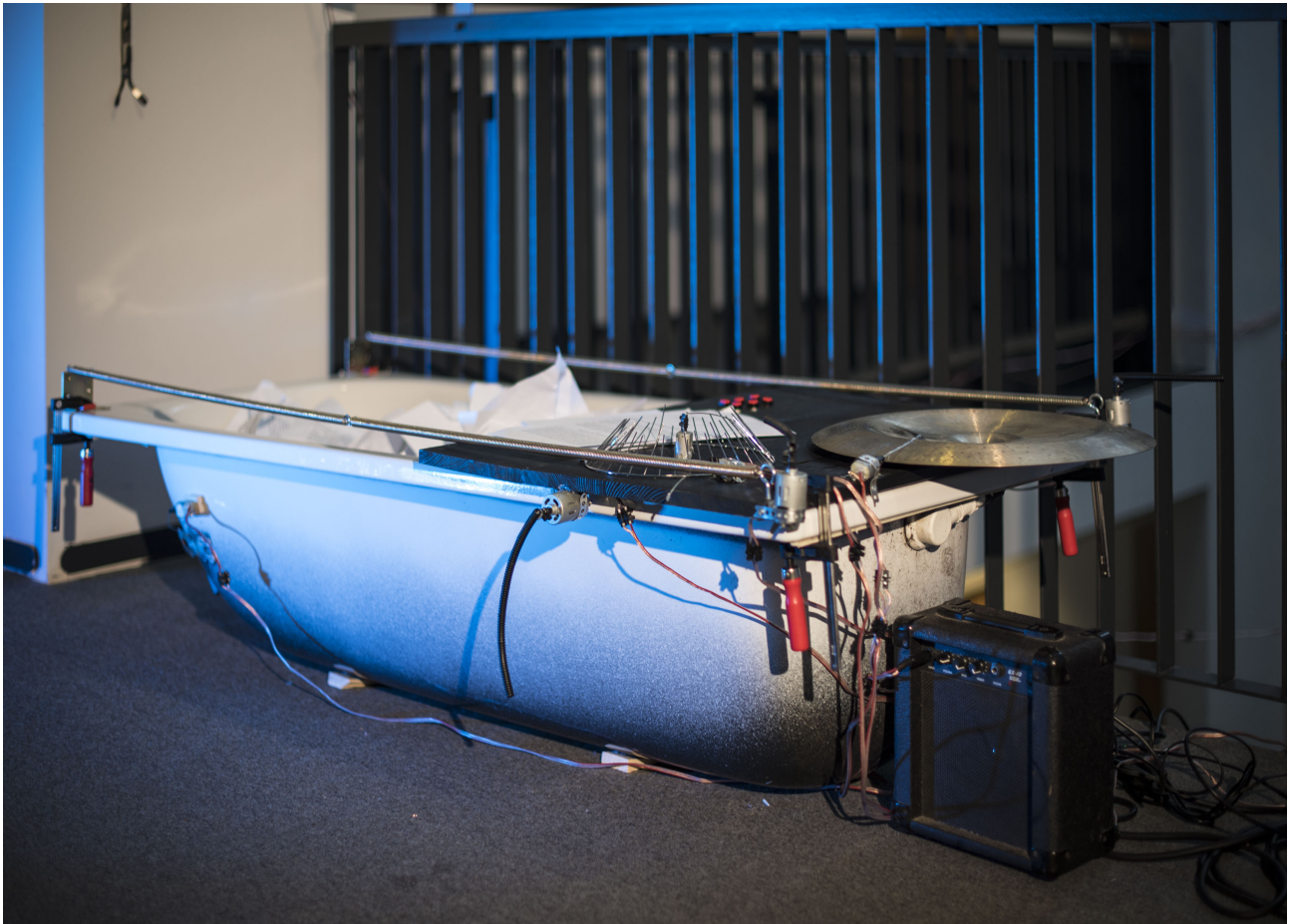
207 United Nations (2018/2)

208 Laertios, Diogenes (2015) 6,63

209 Marx, Karl/Engels, Friedrich (1986)

eine Metallzunge, welche einen tiefen Bordunklang erzeugt. Dieser wird adressiert durch das im späteren genauer erklärte Auswählen auf dem Schaltboard.

Die referenzierten Diskurse: *Internationalismus, Ethischer Universalismus*.



(23)²¹⁰

3. Neosozialistische Köpfe

Die neosozialistischen Köpfe vereinen die Stimmen unterschiedlicher Denker: Axel Honneth, Alain Badiou, Etienne Balibar, Cornel West, Noam Chomsky, Slavoj Žižek, Richard Wolf, Jeremy Rifkin, Frank Ruda und Yanis Varoufakis sprechen über den Sozialismus, den Kommunismus und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Diese Überlegungen sind aus einem der Köpfe zu hören, unter welchem ein kleiner Lautsprecher angebracht ist, wobei die je spezifische Ästhetik ihrer Sprachen und die Ästhetik der philosophischen Sprache einen Ausgangspunkt für diese Arbeit bilden.

Der andere Kopf enthält einen Motor, welcher sich durch den akustischen Strom der Stimmaufnahmen bewegt und zirkuläre Bewegung erzeugt, die sich über ihm befindlichen Schaumstoffteile in Bewegung setzt. Unter diesem Kopf befindet sich ein weiterer, an seinem Kabel pendelnder, Motor, welcher auch vom verstärkten und gleichgerichteten akustischen Signal der Stimmen in Bewegung gesetzt wird und chaotische Perkussionsklänge erzeugt. Die Reden der Philosophen werden von einem sich auf der Vorderseite der Kiste befindenden MP3-Player abgespielt. Das Publikum kann dort die Sprecher auswählen und die Lautstärke bestimmen,

wodurch sich auch die Bewegung der Motoren verändert, da eine erhöhte Lautstärke bedeutet, dass dem Lautsprecher/Motor mehr Strom zugeführt wird, wodurch die Bewegungen größer werden, wobei sie andererseits auch den Rhythmus der Stimme gekoppelt sind und sich diesem entsprechend bewegen. In der Kiste sind 3 Federn angebracht, welche als Federhahn wirken. In der Mitte der Kiste befindet sich ein Motor, welcher von der Gitarre in Bewegung gesetzt werden kann. Dieser spielt auf einer kalimba-artigen Metallzungenkonstruktion.

Die Töpfe an der Vorderseite der Kiste können mit zwei Schlegeln zum Klingen gebracht werden. Das Publikum kann mit den Stimmen der Philosophen und den perkussiven Klängen interagieren. In der Interaktion mit dem Objekt erschafft das Publikum ein besonderes Gespräch über den Neomarxismus / Neosozialismus und Formen der sozialen Gerechtigkeit.

Die referenzierten Diskurse sind: *(Neo)Sozialismus*, *(Neo)Marxismus*.



(24)²¹¹

4. Kinetische Lautsprecher (2 Stück)

Die kinetischen Lautsprecher bilden das ästhetische Axiom der Arbeit, *Klang* → *Bewegung* → *Klang* in Reinform ab. Das Publikum hat die Möglichkeit, die unterschiedlichen um die Lautsprecher verteilten Klangobjekte (auf dem Bild nicht zu sehen) in diesen zu versenken und damit andere Klänge und Bewegungsmuster zu erzeugen, evtl. auch Objekte aus dem Lautsprecher heraus zu schießen. Um das Befüllen eben jener leichter zu gestalten und die Klangobjekte länger

über dem Lautsprechern zu halten, sind diese mit je einer Plexiglasfolie ausgestattet. Diese begrenzen die möglichen Flugbahnen der Objekte und verändern darüber hinaus das Frequenzspektrum der Lautsprecher, verstärken die Mitten- und Bassfrequenzen.

Das Signal für jene stammt von der präparierten Gitarre. Vor den Lautsprechern befindet sich ein kleiner Verstärker, damit das Signal der Gitarre auf diesen abgebildet werden kann. Sie müssen auf dem Schalterboard als Adressaten des Signals angewählt werden und können dann bespielt werden.

Das Objekt bildet das ästhetische Axiom Klang->Bewegung->Klang direkt ab.



(25)²¹²

4. Schalterboard für E-Gitarre

Das Schalterboard ist ein zentrales Element der Arbeit, da das Signal der Gitarre von hier an beliebig viele, alle oder keine Objekte gesendet werden kann. Auch jenes wird vom Publikum betätigt, steht dem Handeln und der Neugierde offen. Metaphorisch betrachtet wird genau hier das Gespräch zwischen den unterschiedlichen Diskursen vermittelt und begonnen. Der Anspruch der Arbeit, das Gespräch zwischen den unterschiedlichen Diskursen in der Klangkunst herzustellen, wird erst hier eingelöst. Von dieser zentralen Stelle aus ist es möglich, die sieben unterschiedlichen auf der Etage verteilten Objekte zu hören und zu steuern, wofür jenes sieben beschriftete Schalter aufweist.

Auf der bespielten Etage des Abgeordnetenhauses sind ca. 250 m Kabel verlegt worden, um die

Objekte mit dem Board zu verbinden.

Dieses Objekt referenziert keinen einzelnen Diskurs, sondern bildet die Basis des Gesprächs.



(26)²¹³

4. Präparierte E-Gitarre

Die präparierte Gitarre bildet gemeinsam mit dem Schalterboard das zentrale Element der Arbeit. Das Publikum kann unterschiedliche Objekte nutzen, um auf dieser zu spielen. Das Signal eben jener kann genutzt werden, um unterschiedliche Motoren an den Objekten anzusteuern. Sie tritt, metaphorisch betrachtet, als VermittlerIn des Gesprächs und als Agentin einer produktiven Skepsis und der Frage nach dem politischen Potential der Kontingenz auf, welche das Bedenken der Kontingenz als politischem Wert und verbindendem politischen Humus erst möglich macht.

Die referenzierten Diskurse sind: *Politische Potentiale der Kontingenz, produktiver Skeptizismus.*



(27)²¹⁴

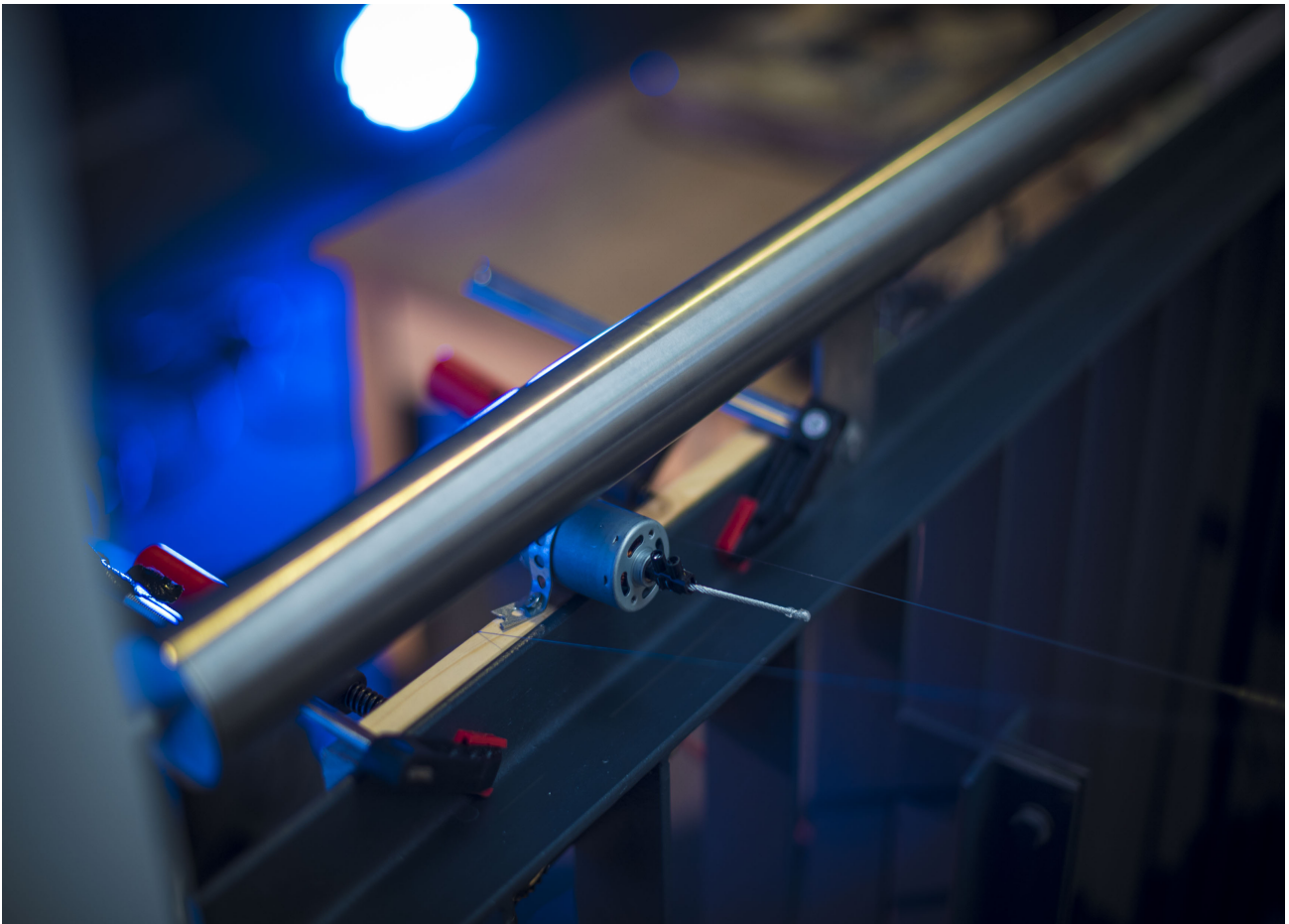
213 Abb.26: Hein, Nicola (2017)

214 Abb.27: Hein, Nicola (2017)

4. Sokratische Saiten

Die sokratischen Saiten verbinden die unterschiedlichen Ebenen des Gebäudes miteinander, verweisen auf das Gespräch (der Parteien). Bei ihnen handelt es sich um vier je 10-15 Meter lange Klavierdrähte, welche von insgesamt zwei mit einem kurzen Draht als Plektrum bestückten Motoren angespielt werden. Jede Seite ist auf je einer der vier Etagen des Gebäudes befestigt. Auf jeder der Etagen befinden sich die Büros einer anderen Partei. Die Motoren werden vom Schalterboard aus angewählt und durch das Spielen der Gitarre in Bewegung gesetzt.

Dieses Objekt referenziert keinen einzelnen Diskurs, sondern verweist auf die Möglichkeit von Gespräch.



(28)²¹⁵

5. Kisten der Arbeit

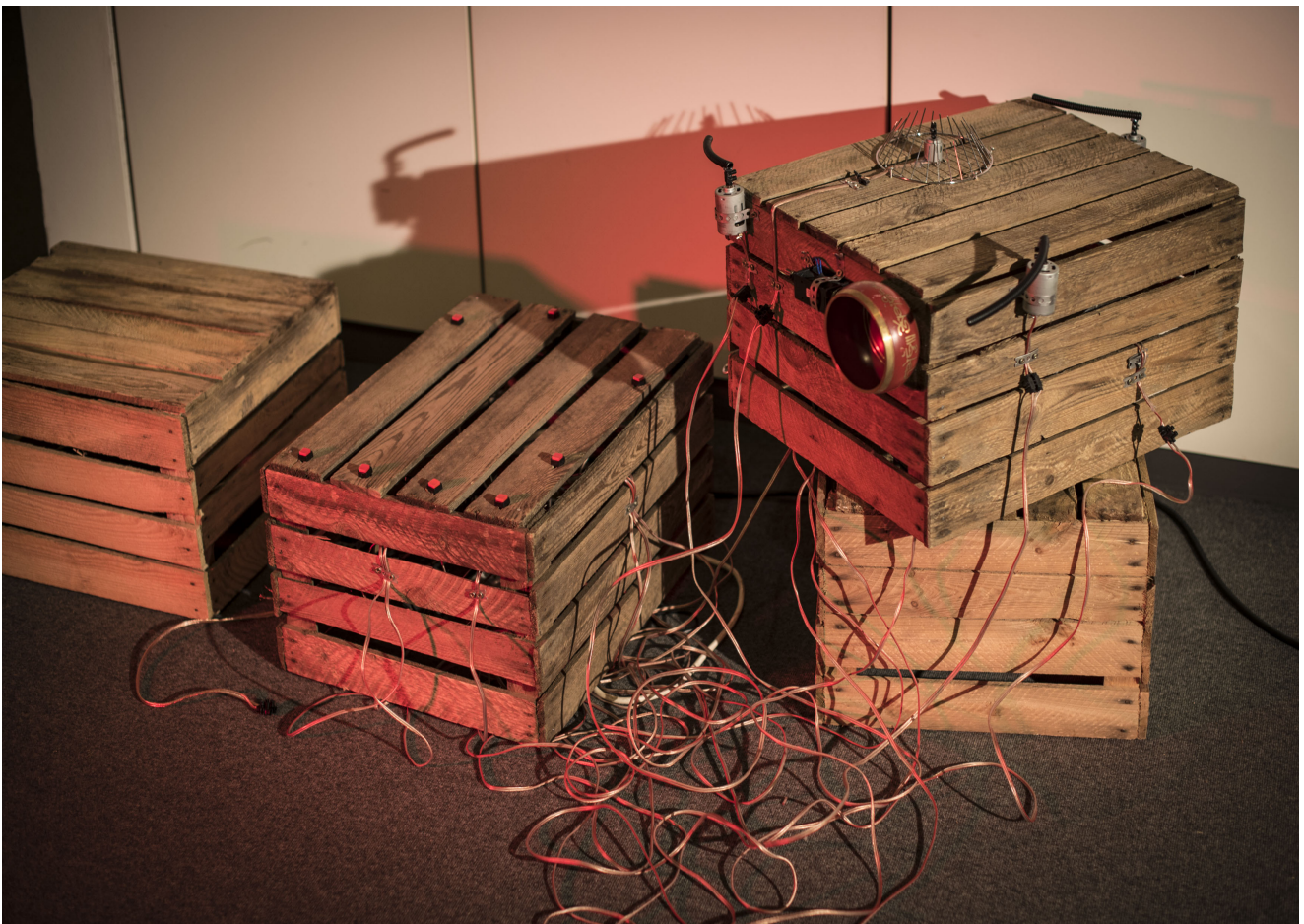
Die Kisten der Arbeit kreieren eine kommunikative Situation, die zwei Personen interagieren lässt. Die Kommunikation erfolgt dabei in einer direkten und gleichzeitig vermittelten Weise. Die Direktheit der Kommunikation entsteht durch den Winkel des Handelns und die Positionierung der Klangquellen in der Nähe des Kopfes. Der Winkel der Kommunikation entsteht durch die oppositionelle Positionierung zweier Personen: Eine Person sitzt auf einer Sitzgelegenheit, welche aus einer Obstkisten besteht und trägt eine Obstkiste auf dem Kopf. Die Obstkiste wird an dieser

Stelle gewählt, da sie als Symbol für die Produktions- und Arbeitsbedingungen im Prozess der Nahrungsmittelproduktion und die Umstände von industrieller Produktion stehen kann. Jede BesucherIn kann diese Kiste als Helm auf- und absetzen. Damit die BesucherIn dies versteht, befindet sich eine auf einem Pappschild geschriebene Anleitung auf dem Boden vor der Arbeit. Auf dieser ist auch ein Bild zu sehen, damit sich dieses vermittelt. Die Arbeit wird durch das Aufsetzen der Obstkiste aktiviert. Eine anderer BesucherIn erzeugt Klänge, auf einer anderen Obstkiste sitzend, durch die Benutzung der Schaltkonsole. Diese besteht aus einer weiteren Obstkiste auf deren Oberfläche acht Taster angebracht sind. Durch das Drücken eben jener fließt Strom, der die unterschiedlichen Hubmagnete und Motoren in Bewegung versetzt. Die Klangquellen sind an der sich auf dem Kopf befindlichen Obstkiste angebracht. Diese sind drei unterschiedliche Hubmagnete und fünf Motoren, die an unterschiedlichen Stellen der Kiste angebracht sind und Klang aus unterschiedlichen Richtungen des Kopfes und in unterschiedlichen Entfernungen zu eben jenem entstehen lassen. Es sind eine Stahlfeder, eine Klangschale und eine Metallschale an der Obstkiste angebracht, die durch Hubmagnete und Motoren in Schwingung versetzt werden. Nicht jeder Hubmagnet / Motor spielt auf metallenen Gegenständen, einige von ihnen spielen nur auf dem Holz der Kiste, wodurch eine ausgewogene Mischung von Holz- und Metallklängen entsteht. Darüber hinaus bewegen drei Motoren je ein Flexkabel unterschiedlicher Länge im Kreis, wodurch es möglich ist, mit ihnen unterschiedliche Töne zu produzieren. Durch das gleichzeitige Betätigen eben jener können unterschiedliche Akkorde gespielt werden, da sie je nach Stromzufuhr ihre Tonhöhe verändern.

Auf der Oberseite der Kiste befindet sich ein Motor, welcher eine kalimba-artige Metallzungenkonstruktion anschlägt. Dieser wird vom Gitarrensignal in Bewegung gesetzt. Die Hubmagnete / Motoren können je einzeln durch das Drücken einzelner Taster betätigt werden, wobei die unterschiedlichen Taster und Klänge durch ihr unterschiedliches Verhältnis zur Wahrnehmung des Kistenträgers eine je andere ethische Bedeutung entfalten. Es bildet der Kopf des Kistenträgers durch die direkte Verbindung immer einen Teil des Resonanzraumes der Klänge, diese werden direkt in jenen hinein projiziert.

Dadurch aber entstehen die Klänge nicht nur als reine Schwingungsereignisse in der Luft und in der Materie der Kiste und des Kopfes, sondern auch im ethischen Raum der Verantwortung zwischen zwei Akteuren. Dieser ethische Raum entsteht durch die Verursachung der Klänge durch den einen am Kopfe des anderen, wobei sich die Klänge durch ihre topologische Nähe zum Kopf auszeichnen, wodurch sie eine je unterschiedliche Wirkung auf das Bewusstsein verursachen. So wird ein Klang, der direkt über der Kopfmittle entsteht, ganz anders wirken als ein solcher, der an der vorderen Kante der Kiste, in ca. 20 cm Entfernung zum Kopf entsteht. Manch ein Klang kann sehr „nah“ sein für eben jenen, ein anderer sehr „fern“, genauso können sie je „angenehm“ oder „schmerzhaft“ sein.

So wird das klangliche Handeln auch zu einem Handeln gegenüber und mit der je anderen Person, wodurch der Klang eine Erweiterung in den Raum des ethischen hinein erfährt. Der eigentliche Fokus des Objektes besteht somit genau in dieser Verhandlung der ethischen Dimension des Klangs. Es ist nicht nur die ethischen Dimensionen des Klangs zwischen zwei Personen, welche an dieser Stelle diskutiert wird, sondern auch die Fragen des ethischen Universalismus, der Egalität und sozialen Verantwortung zwischen unterschiedlichen Gesellschaften und ihren unterschiedlichen Schichten. Darüber hinaus bildet auch die von Hegel entwickelte Dialektik von Herr und Knecht einen bedeutenden ästhetischen, sowie inhaltlichen Ankerpunkt dieses Objektes²¹⁶. Die referenzierten Diskurse sind: *Struktur der Arbeitsbedingungen, Strukturelle Gewalt, Menschenrechte, Neo-Sozialismus / Neo-Marxismus*.



(29)²¹⁷

6. Post-Anthropozentrische Yucca-Palme

Die post-anthropozentrische Yucca-Palme verbindet unterschiedliche Diskurse über den Post-Anthropozentrismus und möglichen Gegenmodellen mit der von unterschiedlichen WissenschaftlerInnen erforschten Fähigkeit des Hörens bei Pflanzen²¹⁸. Die RezipientIn schreit hierbei mit einem Megaphon in die Pflanze. An dieser sind fünf Mikrophone, welche wie metallerne

216 vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986) S.145 ff.

217 Abb.29: Hein, Nicola (2017)

218 vgl. Chamovitz, Daniel (2017)

Früchte anmuten, angebracht. Ihr Signal wird verstärkt und gleichgerichtet, wodurch unterschiedliche in den im Fenster hängenden Tonkrügen durch Motoren in Schwingung versetzt werden. Durch den Input entsteht ein Feedback zwischen Vorverstärker und Verstärker, welcher zu einer chaotisch variierenden Klangäusserung der Krüge führt. Nach einiger Zeit enden die Selbstoszillation und das entstehende Feedback der Verstärker durch das den Prozess beendende Sich-Ausschalten des Netzteils der Verstärker. Durch den automatischen Neustart ist die Pflanze wieder offen, auf die BesucherIn zu hören. Abhängig vom Input weichen die Antworten stark voneinander ab.

Im Fenster steht eine Ton-Holzskulptur, die vier Gitarrensaiten enthält, welche durch einen durch die Gitarre zur Bewegung angeregten Motor mit Draht als Plektrum zum klingen gebracht werden.

Die referenzierten Diskurse sind: *Ökologismus, Post-Anthropozentrismus,*

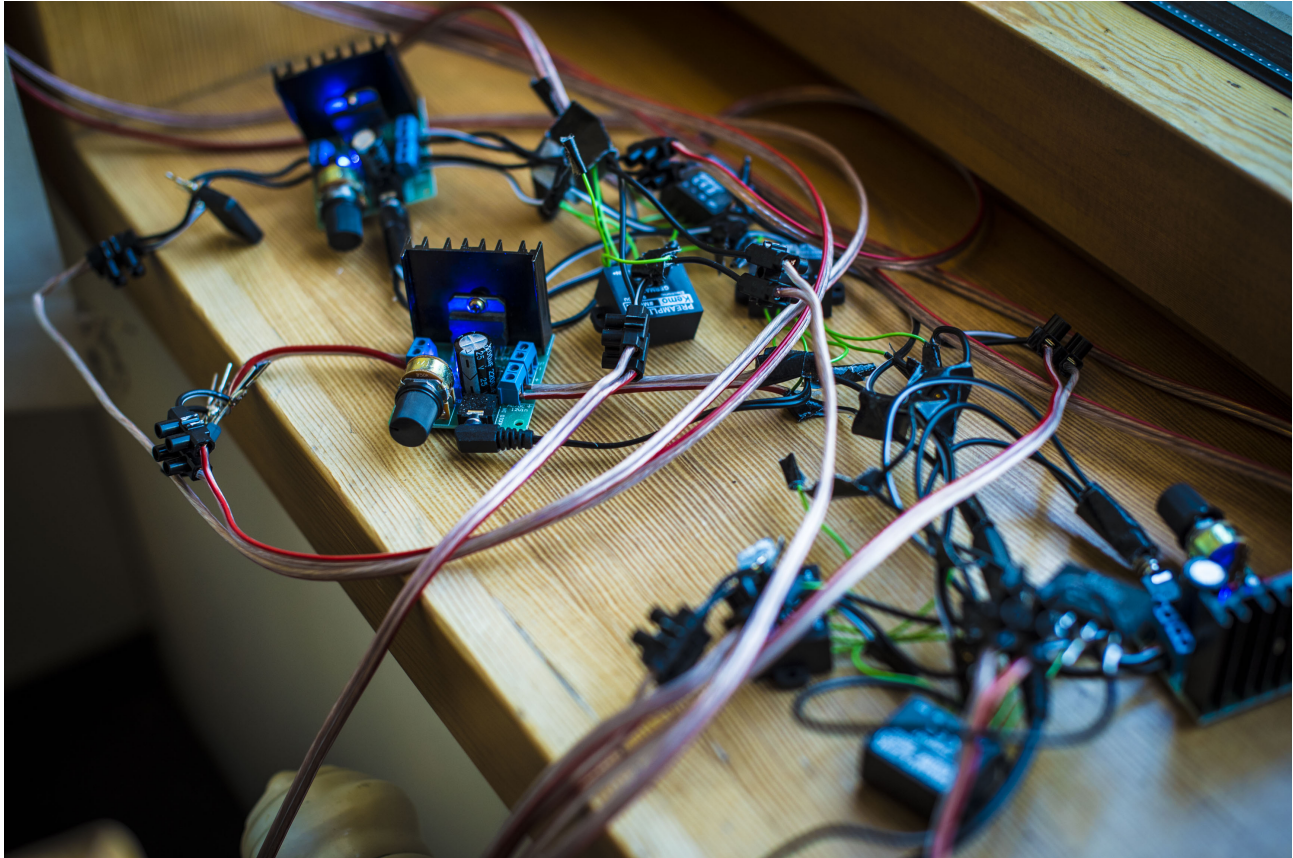


(30)²¹⁹

7. Verstärkungs- und Gleichrichterschaltung

Hier ist die für die unterschiedlichen Elemente verwendete Schaltung zu sehen. Diese besteht aus aus einer Ansammlung der je gleichen elementaren Anordnung: zwei Vorverstärker, ein Stereoverstärker und zwei Gleichrichterdioden. Das Eingangssignal ist entweder jenes der E-Gitarre, das eines Mikrophones (Piezo oder dynamisches) oder die vom Mp3-Player aus abgespielten Stimmen der Philosophen. Diese Schaltung wandelt den Wechselstrom, welchen die

Stereoverstärker/Gitarrenverstärker (im Fall der sokratischen Saiten, der kinetischen Lautsprecher und der Ton-Holzskulptur) ausgeben, in einen Gleichstrom, wodurch es möglich ist, die in der Arbeit verwendeten 12-v Motoren durch akustische Eingangssignale zu steuern. Diese reagieren dabei flexibel auf den eingehenden Strom, verhalten sich je nach Signal anders und verstärken dieses auch, fungieren als Lautsprecher (wie weiter oben bereits erläutert) und gleichzeitig als Rotationsmotoren.



(31)²²⁰

Unter folgendem Link ist eine Video-Dokumentation der Arbeit zu sehen:

<https://vimeo.com/242397440>²²¹

220 Abb.31: Hein, Nicola (2017)

221 Hein, Nicola (2017)

2.4 Wurde der Anspruch der Klangkunst als Philosophie eingelöst?

Die vorliegende Arbeit hat versucht zu zeigen, wie die Klangkunst als Form der Philosophie gedacht werden kann und welche Konsequenzen dies für das praktische künstlerische Arbeiten mit sich bringt. Hierfür wurde zunächst ein theoretisches Konzept dargelegt und danach versucht die Umsetzung in einer Arbeit des Autors zu verdeutlichen.

Wichtig ist es dabei zu beachten, dass es keine vollständige oder abschließende Umsetzung des im ersten Teil vorgestellten theoretischen Konzeptes geben kann. Die im ersten Teil dieser Arbeit entwickelten Betrachtungen sind *konstitutiv unabgeschlossen* und dienen als Form der theoretischen Reflexion über das künstlerische Arbeiten. Nicht jedoch versuchen sie, die Klangkunst analytisch zu erfassen. Dies wäre mit den hier verwendeten theoretischen Instrumenten unmöglich.

Durch die theoretische Reflexion sollte es gelingen: 1. Ein Verständnis der Klangkunst zu entwickeln, welches durch die Befragung ihres Begriffs unterschiedliche philosophische Ebenen eröffnet, die sich nicht offenbaren, wenn nur die technischen Ebenen des Arbeitens mit Klang bedacht werden, um damit ein breiteres Verständnis der bereits stattfindenden Praxis aufzuzeigen, 2. Potentiale jenseits einer Konstatierung von Charakteristiken bereits bestehender klingender Praxen aufzuzeigen, welche erst in der theoretischen Reflexion erscheinen, wodurch es 3. Möglich ist das künstlerische Handeln, seine Inhalte, Zwecke und Gegenstände anders zu bestimmen und einen pragmatischen Mehrwert aus der theoretischen Praxis zu ziehen.

Sicherlich können diese Desiderata nicht durch die Betrachtung oder Erschaffung einer Arbeit eingelöst werden, da sie niemals vollständig eingelöst werden können, sie sind auf einen Prozess hin ausgerichtet. Jedoch ist es möglich zu zeigen, inwiefern die hier gestaltete Arbeit durch die theoretische Reflexion beeinflusst und verändert wurde:

"Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" nahm seinen Ausgangspunkt in der Intuition, eine Form des Gesprächs finden zu wollen, welche der Klangkunst und der hier vorliegenden Arbeit zu eigen sein würde. Damit ist auch gesagt, dass die Frage der Textrezeption und -diskussion im Zentrum der Arbeit steht: Was bedeutet es, einen Text zu rezipieren? Kann die Textrezeption durch das Baden in Texten erfolgen? Kann ein Draht lesen? Was ist das klangliche Potential von Text in seinen unterschiedlichen Formen? Wie können Motoren über Sozialismus sprechen? In welchen Formen lassen sich Text und Diskurs skulptural repräsentieren? Die Auseinandersetzung mit Text, Textualität, Lesen und Gespräch bildet einen Fokus von "Sokratischer Versuch über politische Kontingenz". Die einzelnen Objekte entwickeln je einen eigenen Zugang zu und eine individuelle Repräsentation von Text, Lesen und Sprechen.

Darüber hinaus sollte das Thema der gegenwärtigen Lage der politischen Linken und die Frage

nach der Nützlichkeit der von Richard Rorty formulierten politischen Praxis der Kontingenz gestellt werden. Können Praxis und Anerkennung der Kontingenz als ein verbindender Humus der politischen Linken einen gemeinsamen Wert und ein gemeinsames Vokabular bilden, welches es möglich macht die unterschiedlichen Gruppen miteinander zu verbinden, einen verbindenden Diskurs herzustellen? Es wurden unterschiedliche Diskurse der politischen Linken versammelt und versucht in den skulpturalen Arbeiten zu referenzieren, so dass ein anderer Zugang zu jenen entsteht, welcher der Zugang der Klangkunst ist. So wird diese Frage nicht nur theoretisch formuliert, sondern in einem skulpturalen Szenario die Möglichkeit der verkörperten Diskussion und Erfahrung eröffnet. Diskurs kann sich auf diese Weise spielerisch und explorierend vollziehen. Es wird damit gleichzeitig die, bewusst experimentell formulierte, Frage gestellt: Kann in der Selbstverständlichkeit der Kontingenz in der ästhetischen Arbeit mit Klang ein anderes Verständnis von Kontingenz als verbindendem Humus der Diskurse erfolgen?

Damit ist der Arbeit jedoch bereits ein im expliziten Sinne philosophischer Anker- und Zielpunkt gegeben, insofern unterschiedliche Theorien des Philosophie als Ausgangspunkt genutzt werden. Sie versucht sich diesen zwar auf unterschiedlichen, erst im Prozess entstandenen Wegen, zu nähern, jedoch war der Rahmen immer ein durch philosophische Gedanken gesetzter. Die Arbeit gibt insofern eine deutliche Antwort auf die Frage, wie ihre philosophischen Inhalte beschaffen seien. Die Orientierung des Prozesses der Arbeit war allerdings immer daran orientiert, den eigens formulierten Anspruch praktisch einzulösen.

Hierbei war es besonders der von Umberto Eco formulierte Begriff des *Gestaltungsmodus*, welcher im Prozess des Arbeitens wiederholt Fragen aufwarf, die die Stringenz eben jener betrafen. Insofern der Gestaltungsmodus die Form einer künstlerischen Arbeit als ihre philosophische Aussage versteht, stellte sich die Frage, inwiefern die vorliegende Arbeit der Aussage ihrer Form nach mit der theoretisch formulierten und propagierten Zielsetzung übereinstimmt. Diese Frage wurde in der Gestaltung der basalen ästhetischen Prinzipien der Arbeit (z.B. *Klang->Bewegung->Klang*) adressiert und auf ihre Stimmigkeit hin befragt. Denn besonders für die anfängliche Konzeption der Arbeit, welche es vorsah, dass jedes Objekt eine je andere Technik der Klangerzeugung nutzen sollte, war diese Betrachtung gleichzeitig ein Problem, wobei sie andererseits als sehr konsequent erschien. Denn folgt man dem oben formulierten Konzept des Diskurses, so scheint jeder nach anderen Regeln zu fungieren und eine andere Terminologie zu nutzen, um sich als Code zu konstatieren, wodurch eine Verwendung unterschiedlicher sonischer Techniken als höchst konsequent erschien, zumal, wenn noch weiter gedacht wird als die einfache Repräsentation der Diskurse in einer ästhetischen Arbeit, auch die hierdurch formulierte Heteronomie der Erzeugung von Klang dem Anspruch des Erforschens der konstruktiven Potentiale von Kontingenz gerecht zu werden schien. Jedoch widersprach genau die Heteronomie der klanglichen Vorgehensweisen und

Techniken der Möglichkeit eine persönliche Perspektive des Autors auf die hier präsentierte Frage zu formulieren. Anders gesagt: In der Konsequenz der radikalen Kontingenz hätte sich die Arbeit vom Autor entfremdet.

Dies jedoch durfte nicht geschehen, sollte es doch die Arbeit eines bestimmten Autors mit einer spezifischen Geschichte sowie ästhetischen Leitlinien, Techniken und Grundsätzen sein. Abgesehen von pragmatischen Überlegungen wurde einerseits der ästhetischen Intuition folge geleistet, dass alle Arbeiten zwar unterschiedliche Standpunkte formulieren und unterschiedliche Diskurse referenzieren sollten, jedoch durch eine ästhetische Regel zusammen gehalten werden mussten, damit es sich um *unterschiedliche Elemente einer Arbeit* handeln konnte. Andererseits sollte die Arbeit auch an den übrigen Korpus der Arbeiten des Autors angedockt werden, welche bereits ein ästhetisches Gesicht aufwies und unterschiedliche Strategien nahelegte. Die Anbindung musste genau deshalb passieren, damit es sich nicht um beliebige Arbeit, sondern um die *Arbeit dieses Autors* handeln konnte und damit verbunden auch die Frage nach der politischen Konstruktivität der Kontingenz und der unterschiedlichen Modi der Auseinandersetzung mit Text und von Gespräch *auf Basis der Ästhetik des Autors* geschehen konnte. Durch die Einschränkung der Vielzahl der klanglichen Strategien konnte eine Schärfung der Perspektive gelingen, welche es möglich machte, die intendierten Fragen *klar* zu formulieren. Das ästhetische Axiom *Klang->Bewegung->Klang* und die Festlegung auf eine bestimmte Technik der Umsetzung eben jenes, machten es möglich, das dem Autor ohnehin anliegende Projekt Klang als kinetisches Phänomen abzubilden und zu erforschen, in den gesetzten Rahmen zu transferieren und diesen dadurch zu transformieren. Die Kontingenz wurde durch die unterschiedlichen Herangehensweisen in der Auseinandersetzung mit Text (Baden im Text, Auswählen von Stimmen und Interaktion mit diesen, Streichen von Saiten, das Schreien in die Yucca-Palme etc.) und die unterschiedlichen Formen der Arbeit jedoch auch trotz der Einheit der künstlerischen Strategie in ihrer Ausdifferenzierung gewährleistet. Der für die Arbeit gesetzte Rahmen, die Möglichkeit von Diskussion und Gespräch und die politischen Potentiale von Kontingenz erforschen zu wollen, war für die Durchführung mit interaktiv funktionierenden Klangobjekten ein sehr abstrakter Ausgangspunkt.

Die Form der *spielerischen* Auseinandersetzung als basaler *modus operandi* des intuitiven Reflektierens, welche der Autor auch an anderer Stelle bereits verwendet hat, macht zwar einen direkten und unverstellten Bezug zum klingenden Agieren möglich und ist auch notwendig, damit ein ästhetisches Erlebnis gewährleistet werden kann. Die Arbeit wäre vertrocknetes Gedankenmaterial, würden Spiel und ästhetische Erfahrung aussen vor bleiben.

Jedoch ist es fraglich, wie tiefgreifend der gesetzte philosophische Rahmen von den BesucherInnen tatsächlich durchdrungen wird und ob sich nicht andere Formen der Auseinandersetzung und der ästhetischen Konstruktion finden lassen, welche dieser Aufgabe besser gerecht werden.

Klar ist, dass jenen, wie aller Kunst, das *Spiel* nicht verloren gehen darf. Dieses muss jedoch nicht bedeuten, dass die Arbeit interaktiv sein muss. So war auch für die hier vorliegende Arbeit die Interaktivität nicht die Nothilfe zum Spiel, sondern eine Bewusste (philosophische) Entscheidung, welche die BesucherInnen als Teilhabende und Diskutierende in die Arbeit einbinden sollte. Die Gefahr sich im Spiel zu verlieren, bleibt jedoch, besonders bei solch abstrakten Fragestellungen, bestehen.

Es ist zu überdenken, ob nicht ein direkter Bezug zu den verwendeten Texten Hilfe leisten würde, eine Auseinandersetzung mit diesen zu provozieren. Hierbei wäre z.B. über eine vom Publikum zu leistende Formulierung von Text (welche selber klangliche Eigenschaften hätte und ästhetisch entsprechend inszeniert werden könnte) in Respondenz auf die durch die Arbeit präsentierten Texte nachzudenken, da so eine Konzentration auf die Textinhalte zu leisten wäre. Diese Strategie jedoch, könnte schnell pädagogische Züge bekommen und somit auch dem Spiel und der ästhetischen Erfahrung im Wege stehen. Unterschiedliche Konzepte könnten hier zur Lösung unendlich fortgedacht werden.

Darüber hinaus ist auch in der technischen Realisation noch viel ungeborgenes Potential vorhanden, ein besseres Verständnis handwerklicher Techniken und skulpturaler Arbeitsweisen könnte das Niveau der Realisation wesentlich anheben.

Positiv zu bewerten ist, dass die versuchte Linie der Diskussion philosophischer Fragen ästhetisch konsequent Ausgeführt wurde. Die Konsequenz eben jener scheint besonders bei der Auseinandersetzung mit Fragestellungen dieser Art von großer Bedeutung.

Jedoch soll noch einmal betont werden, dass die durch "Sokratischer Versuch über politische Kontingenz" gewählte Form der Realisation eines philosophischen Anspruchs an die Klangkunst eine kontingente Realisation ist und nicht beanspruchen kann mehr zu sein, da dies in Folge der konstitutiven Unabgeschlossenheit der Betrachtung der *Klangkunst als Philosophie* zu wider liefe. Ertragreicher ist es deshalb, die Realisation als Auswirkung eines konstitutiv unabgeschlossenen Prozesses zu verstehen, dessen Potentiale sich in der Zukunft weiter entfalten werden.

3. Perspektiven

Die möglichen Implikationen des Verständnisses der *Klangkunst als Philosophie* für die künstlerische Praxis sind vielseitig. Aus ihr folgend sind unterschiedliche Formate denkbar: Textarbeiten, Installationen, (interdisziplinäre) Performances, Videoarbeiten, Skulpturen, Environments, Bilder, radiophone Kompositionen, Instrumentenbauprojekte und viele weitere mehr. Es bleibt jedoch besonders zu hoffen, dass durch jene Betrachtung ungewohnte Formate und Konzepte hervorgebracht werden können, insofern sie versucht, zur Befragung der Denkansätze anzuregen. Das Bedenken und Diskutieren der philosophischen Brisanz der Klangkunst scheint ein reiches Potential unterschiedlichster Konzeptionen zu implizieren.

Hinzu kommt, dass der Klangkunst durch ein erweitertes Verständnis ihrer philosophischen Brisanz das Gespräch mit den Wissenschaften, der Philosophie und anderen Formen des Denkens erleichtert wird, ihre Arbeiten auf eine reichere Art und Weise in unterschiedlichen diskursiven Kontexte eingebettet und integriert werden können. Die Klangkunst vermag es auf diese Weise, Argumente und Thesen in einem weit angelegtem, interdisziplinären Diskurs vorzubringen und sich an unterschiedlichen Gesprächen zu beteiligen.

Darüber hinaus wird die Diskussion über die Klangkunst und ihre Verfahrensweisen offen gehalten, dieser somit ein hohes Maß an Reflexivität und Plastizität eröffnet. Die Betrachtung der *Klangkunst als Philosophie* fungiert als eine Bewegung und Frage des Denkens, welche nicht beantwortet, sondern nur, in immer neuen Variationen, iteriert werden kann. Es ist aus logischen Gründen folglich nicht möglich, diese Entwicklungen zu bestimmen oder den Prozess der Diskussion vorherzusagen. Es ist vielmehr zu hoffen, dass die Betrachtung der *Klangkunst als Philosophie* ihrem Verständnis neue Wege öffnet und andere Diskurse über ihre Bestimmung, ihre Arbeitsweisen, ihre Ergebnisse/Werke und die Weite ihrer Implikationen und Bedeutungsebenen hervor bringt.

Durch ein solches Verständnis wäre es auch für WissenschaftlerInnen und PhilosophInnen möglich, sich in anderer Weise auf die Klangkunst zu beziehen und ihr Gespräch mit einzubeziehen, aus ihren Arbeiten zu lernen und neue Fragestellungen zu entwickeln. Im Dialog mit den Wissenschaften sind auch veränderte Arbeitsfelder für KlangkünstlerInnen in interdisziplinären Forschungsfeldern denkbar, wodurch die Klangkunst aus ihren traditionellen Rahmen befreit würde und eine Erweiterung der Wahrnehmung und Nutzung ihrer Potentiale erführe.

Es bleibt zu hoffen, dass ein Verständnis der Klangkunst als Philosophie dem Denken und Handeln neue Räume eröffnet.

4. Quellenverzeichnis

4.1 Literaturverzeichnis:

- Abson, Mileece: Website/Portfolio. <http://www.mileece.is> (17.02.2018)
- Adorno, Theodor Wiesengrund (1970): Ästhetische Theorie. Frankfurt a. Main
- Aristoteles (1994): Metaphysik. Ursula Wolf (Hrsg.). Reinbeck
- Armaroli, Nicola/Balzani, Vincenzo (2011): Energy for a Sustainable World – From the Oil Age to a Sun-Powered Future. Hoboken
- Attali, Jacques (2009): Noise: Political Economy of Music. Minneapolis
- Auinger, Sam: Installation. <http://samauinger.de/de/installation/> (17.02.2018)
- Badiou, Alain (2011): Die Kommunistische Hypothese. Berlin
- Badiou, Alan (2018): Was verstehe ich unter Marxismus? Wien
- Balibar, Etienne (2014): The Philosophy Of Marx. London/New York
- Banerji, Debashish/Paranjape, Makarand (Hrsg.)(2016): Critical Posthumanism and Planetary Futures. New York
- Bardi, Ugo (2013): Der geplünderte Planet. Die Zukunft des Menschen im Zeitalter schwindender Ressourcen. München
- Bartling, Heinz-Michael (1994): Epikur: Theorie der Lebenskunst. Cuxhaven
- Baxter, Brian (2000): Ecologism: An Introduction. Edinburgh
- Bertram, Georg (2014): Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik. Berlin
- Bodach, Susanne/Hennicke, Peter(2010): Energierevolution: Effizienzsteigerung und erneuerbare Energien als neue globale Herausforderung. Wuppertal
- Bosshard, Andres et al.: Website Soundcity. <http://www.soundcity.ws> (17.02.2018)
- Braidotti, Rosi (2014): Posthumanismus: Leben jenseits des Menschen. Frankfurt a. Main/New York
- Brauner, Günther (2016): Energiesysteme: regenerativ und dezentral. Strategien für die Energiewende. Wiesbaden
- Brieskorn, Norbert (1997): Menschenrechte. Eine historisch-philosophische Grundlegung. Stuttgart
- Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. Main
- Cage, John (1961): Silence. Lectures and Writings. Lebanon
- Cardew, Cornelius (1967): Treatise. New York
- Chamovitz, Daniel (2017): Was Pflanzen wissen: Wie sie hören, schmecken und sich erinnern. München
- Chomsky, Noam (2017): Requiem für den amerikanischen Traum: Die 10 Prinzipien der Konzentration von Reichtum und Macht. München
- Cox, Christoph (2006): Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music. In: A Companion to Nietzsche. Keith Ansell Pearson (Hrsg.). Hoboken. S.495-514
- Cox, Christoph (2009): Sound Art and the Sonic Unconscious. In: Organised Sound, 14(1). Cambridge. S.19-26
- Cox, Christoph(2011/1): From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts. In: Sound, Caleb

- Kelley (Hrsg.). Cambridge
- Cox, Christoph (2011/2): Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. In: Journal of Visual Culture. 10(2). S.145-161
 - Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1994): What is Philosophy? New York
 - DeMarinis, Paul: Exhibitions. <http://pauldemarinis.org/Exhibitions.html> (17.02.2018)
 - Derrida, Jacques (2006): Glas: Totenglocke. München
 - Dewey, John (1958): Art as Experience. New York
 - Diffey, Terry (1997): The question of internationalism in philosophy and aesthetics. In: Metaphilosophy. 28(4). Oxford
 - Dobson, Andrew (2007): Green Political Thought. New York
 - Eastley, Max (2018/1): About Max. <http://www.maxeastley.co.uk/about-max/> (17.02.2018)
 - Eastley, Max (2018/2): Works. <http://www.maxeastley.co.uk/works/> (17.02.2018)
 - Eco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk. Berlin
 - Eckehard Güther (Hrsg.). Frankfurt a. Main
 - Eilers, Wilhelm (Übers.)(2009): Codex Hammurapi. Wiesbaden
 - Empicius, Sextus (1985): Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. Berlin
 - Engelhard, Christina/ Heidemann, Dietmar (2012): Ethikbegründungen zwischen Universalismus und Relativismus. Berlin
 - Engström, Andreas/Åsa. Stjerna(2009): Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art. In: Organised Sound – An international Journal of Music and Technology. 14(1). S.11-18
 - Ertl-Schirley, Christina: Website. <http://c-e-s-c-e-s.tumblr.com> (17.02.2018)
 - Feldman, Morten (1985): Morton Feldman Essays. Walter Zimmermann (Hrsg.). Köln
 - Fontana, Bill: Website. <http://www.resoundings.org> (17.02.2018)
 - Foucault, Michel (1991): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a. Main
 - Fricke, Stefan (2011): „Klangkunst ist mein Leben“. Christina Kubisch im Gespräch. In: Gronemeyer, Gisela/Hilberg, Frank. MusikTexte 131. Köln. S.61-69
 - Galtung, Johan (1982): Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek
 - Giacobelli, Sebastian (Hrsg.)(2016): Die Energiewende aus wirtschaftssoziologischer Sicht: Theoretische Konzepte und empirische Zugänge. Wiesbaden
 - Gochermann, Josef (2016): Expedition Energiewende. Berlin/Heidelberg
 - Griffin, James (2008): On human rights. Oxford
 - Gropp, Rugard Otto (1971): Grundlagen des dialektischen Materialismus. Berlin
 - Günther, Matthias (2015): Energieeffizienz durch Erneuerbare Energien. Möglichkeiten, Potenziale, Systeme. Wiesbaden
 - Habermas, Jürgen(1981): Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung/Bd. 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt a. Main
 - Hadot, Pierre (1995): Philosophy as a Way of Life Spiritual Exercises from Socrates to Foucault. Hoboken
 - Hamza, Agon/Ruda, Frank(2018): Slavoj Zizek and Dialectical Materialism. New York

- Hamza, Agon/Ruda, Frank/Žižek, Slavoj (2018): Reading Marx. Cambridge
- Haraway, Donna (2016): Das Manifest für Gefährten: Wenn Spezies sich begegnen - Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit. Berlin
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2009): Commonwealth. Cambridge
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Phänomenologie des Geistes. Frankfurt a. Main
- Heide, Edwin van der: Works. <http://www.evdh.net/works/> (17.02.2018)
- Hein, Nicola (2016): Kunst - Notwendiger Bestandteil einer demokratisch verfassten Gesellschaft? In: Blatt 3000. 5. Berlin
- Hein, Nicola (2017): Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Online Video-Dokumentation. <https://vimeo.com/242397440> (17.02.2018)
- Honneth, Axel (2015): Die Idee des Sozialismus - Versuch einer Aktualisierung. Berlin
- Horn, Klaus (1998): Sozialisation und strukturelle Gewalt. Schriften zur kritischen Theorie des Subjekts. Gießen
- Isensee, Josef (1983): Grundrecht auf Sicherheit - Zu den Schutzpflichten des freiheitlichen Verfassungsstaates. Berlin
- Jendreiko, Christian (2016): 12 Kosmische Beispiele, Volker Zander (Hrsg.). Köln
- Jerram, Luke: Plant Orchestra. <https://www.lukejerram.com/plant-orchestra/> (17.02.2018)
- Kahn, Douglas (2005): Sound Art, Art, Music. In: The Iowa Review Web. 7(1). <http://www.uiowa.edu/iareview/mainpages/new/feb06/kahn.html> (17.02.2018)
- Kaltschmitt, Martin/Streicher, Wolfgang/Wiese, Andreas (Hrsg.)(2013): Erneuerbare Energien. Systemtechnik, Wirtschaftlichkeit, Umweltaspekte. Berlin/Heidelberg
- Kane, Brian (2006): The Music Of Skepticism: Materiality, Intentionality, Forms of Life. Berkeley
- Kant, Immanuel (2003): Kritik der praktischen Vernunft. Hamburg
- Kant, Immanuel (2007): Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Frankfurt a. Main
- Kant, Immanuel (2016): Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. Vollständige Neuauflage mit einer Biographie des Autors. Karl-Maria Guth (Hrsg.). Hofenberg/Berlin
- Kenny, Michael (2003): Ecologism, In: Robert Eccleshall et al.: Political Ideologies: An Introduction. New York. S.151–180
- Kling, Thomas (2015); Die gebrannte Performance: Lesungen und Gespräche. Ulrike Janssen/Norbert Wehr (Hrsg.). Düsseldorf
- Koenig, Gottfried Michael (1996): Hat Technik die Musik von ihren Instrumenten befreit? In: Musik und Technik. Helga de la Motte-Haber/Rudolf Frisius (Hrsg.). Mainz
- Kolber, Michael (1993): Gewissheit als Norm. Wittgensteins Erkenntnistheoretische Untersuchungen in Über Gewissheit. Berlin/NewYork
- Kubisch, Christina: Elektromagnetische Induktion. <http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/2> (17.02.2018)
- Kuhn, Hans Peter: Installations. <http://hanspeterkuhn.com/installations/> (17.02.2018)
- LaBelle, Brandon (2006): Background Noise. Perspectives on Sound Art. New York
- Lack, Jessica (2017): Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos. London

- Laertios, Diogenes (2008): Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Klaus Reich/Hans Günter Zekl (Hrsg.). Hamburg
- Lander, Dan (Hrsg.)(1990) : Sound by Artists. Toronto
- Lasarzik, Fabian (2015): Das Unbehagen aus der Tiefe, In: Unter Grund, Christina Kubisch/
- Latour, Bruno(2005): Reassembling the Social. An Intoduction to Actor-Network-Theory. Oxford
- Leitner, Bernhard (2018/1): Biographie. <http://www.bernhardleitner.at/bios> (17.02.2018)
- Leitner, Bernhard (2018/2): Werkliste. <http://www.bernhardleitner.at/works> (17.02.2018)
- Leitner, Bernhard (2018/3); Blume, Eugen. KLANG ALS BAU-MATERIAL.
<http://www.bernhardleitner.at/texts> (17.02.2018)
- Lessing, Gotthold Ephraim (1980): Die Erziehung des Menschengeschlechts, Ditzingen
- Levy, Carl (2004). Anarchism, Internationalism and Nationalism in Europe, 1860-1939. In: Australian Journal of Politics and History. 50(3). Hoboken. S. 330-342
- Lyotard, Jean-François (1989): Der Widerstreit. München
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1986): Manifest der Kommunistischen Partei, Ditzingen
- Masaoka, Miya. Brainwaves & Plants:
http://www.miyamasaoka.com/interdisciplinary/brainwaves_plants/pieces_for_plants.html (17.02.2018)
- McMullen, Tracy (2010): Subject, Object, Improv: John Cage, Pauline Oliveros, and Eastern (Western) - Philosophy in Music, In: Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation. 6(2).
[doi:http://dx.doi.org/10.21083/csieci.v6i2.851](http://dx.doi.org/10.21083/csieci.v6i2.851)
- Menke, Christop/Pollmann, Arnd (2012): Philosophie der Menschenrechte zur Einführung. Hamburg
- Nowak, Manfred (2015): Menschenrechte. Eine Antwort auf die wachsende ökonomische Ungleichheit. Wien
- Mersch, Dieter (2015): Epistemologien des Ästhetischen. Zürich/Berlin
- Minard, Robin: Intermezzo. <http://www.robinminard.com/minard.content.php?id=33&sh=0> (17.02.2018)
- Morton, Timothy (2013);: Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World. Minneapolis
- Motte-Haber, Helga de la (1996): Klangkunst – eine neue Gattung? In: Klangkunst. Akademie der Künste Berlin (Hrsg.). München
- Motte-Haber, Helga de la (2002): Auszug aus der Eröffnungsrede der Ausstellung "Dreiunddreißig Felder", Parochialkirche. Berlin
- Motte-Haber, Helga de la/Osterwold, Matthias/Weckwerth, Georg (Hrsg.)(2006): Sonambiente Berlin 2006: Klangkunst Sound Art. Heidelberg
- Münkler, Herfried (2010): Mitte und Maß. Der Kampf um die richtige Ordnung. Berlin
- Neubert, Stefan (1998): Erkenntnis, Verhalten und Kommunikation: John Deweys Philosophie des "experience" in interaktionistisch-konstruktivistischer Interpretation. Berlin
- Neuhaus, Max/Cox, Christoph/Joseph,Branden (2010): Max Neuhaus. Times Square, Time Piece Beacon (Dia Foundation). Gloucestershire
- Noë, Alva (2015): Strange Tools. Art and Human Nature. New York
- Oldörp, Andreas: Projekte. <http://www.olderp.de/olderp/projekte.html> (17.02.2018)
- Oliveros, Pauline (2004): Deep Listenng: A Composer's Sound Practice. Troy

- Pape, Wilhelm (2010): Griechisch-Deutsches-Handwörterbuch. Hamburg
- Parker, Evan (2002): "De Motu" for Buschi Niebergall. Lecture.
<http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/demotu.html> (15.02.2018)
- Platon (2012): Der Staat (Politeia). Karl Vretska (Hrsg.). Ditzingen
- Prévost, Edwin (2009): Free Improvisation in Music and Capitalism: Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity, In: Noise & Capitalism. Anthony Illes/Mattin Arteleku (Hrsg.). S.38-59
- Rancierre, Jacques (2008): Zehn Thesen zur Politik. Zürich/Berlin
- Rawls, John (1979): Eine Theorie der Gerechtigkeit. Frankfurt a. Main
- René Descartes (2009): Meditationen über die erste Philosophie. Christian Wohlers (Hrsg.). Hamburg
- Richter, Claus (2007): Aspekte der universellen Geltung der Menschenrechte und der Herausbildung von Völkergewohnheitsrecht. München
- Rorty, Richard (1979): Philosophy in the Mirror of Nature. Princeton
- Rorty, Richard (1991): Kontingenz, Ironie und Solidarität. Berlin
- Rorty, Richard (2007): Philosophy as Cultural Politics. Cambridge
- Roth, Michael (1988): Strukturelle und personale Gewalt. Probleme der Operationalisierung des Gewaltbegriffs von Johan Galtung. Frankfurt a. Main
- Rummel, Stefan: Stadtphysis. <https://stefanrummel.info/2010-recife-brasil/> (17.02.2018)
- Runnymede, Johann Ohneland zu: Magna Charta. <http://www.verfassungen.eu/gb/gb1215.htm> (17.02.2018)
- Saussure, Ferdinand de (1967): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin
- Senghaas, Dieter (Hrsg.)(1976): Imperialismus und strukturelle Gewalt. Analysen über abhängige Reproduktion. Frankfurt a. Main
- Shustermann, Richard (1997): Internationalism in philosophy: Models, motives and problems. In: Metaphilosophy. 28(4). Oxford
- Smith, Mark (1998): Ecologism: Towards Ecological Citizenship. Minneapolis
- Steiguer, Joseph Edward de (2006): The Origins of Modern Environmental Thought. Tucson
- Stockhausen, Karlheinz (1988): Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens. Köln
- Toop, David (2000): Sonic Boom: the Art of Sound. London
- United Nations (2018/1): Charta. <https://www.unric.org/html/german/pdf/charta.pdf> (17.02.2018)
- United Nations (2018/2): Allgemeine Erklärung der Menschenrechte
<http://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf> (17.02.2018)
- Weiss, Thomas (2004): Die Gebrauchstheorie der Bedeutung im Big Typescript - eine neue Perspektive auf Wittgenstein. Berlin
- Wittgenstein, Ludwig (2003): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. Main
- Wittgenstein, Ludwig (1970): Über Gewissheit, Frankfurt a. Main
- Wolff, Christian (1972): Changing the System. New York/London/Frankfurt a. Main
- Žižek, Slavoj (2017): Lenin 2017. Remembering, Repeating, and Working Through. New York

4.2 Abbildungsverzeichnis:

- Abb.1: Kubisch, Christina (2011): Electrical Walk Talinn.
(http://www.lift11.ee/otherthing_en/electrical_walks.html)(17.02.2018)
- Abb.2: Kubisch Christina (2014): Abgehängt (<http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/5>)
(17.02.2018). Foto: © Christina Kubisch
- Abb.3: Kubisch, Christina (1992): The True and the False
(<http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/klangskulpturen>)(17.02.2018). Foto: © Christina Kubisch
- Abb.4: Kubisch, Christina (1994/2013): Zwölf Klänge und ein Baum
(<http://www.christinakubisch.de/de/arbeiten/installationen/3>)(17.02.2018). Foto: © Christina Kubisch
- Abb.5: Leitner, Bernhard (1969): SOUND CUBE 1969 (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 1969 © Atelier Leitner
- Abb.6: Leitner, Bernhard (1970): SOUND CUBE 70 (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 1970 © Atelier Leitner
- Abb.7: Leitner, Bernhard (1970): Körper-Hülle (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 1970 © Atelier Leitner
- Abb.8: Leitner, Bernhard (1975): Ton-Liege (Deck Chair) (<http://www.bernhardleitner.at/works>)
(17.02.2018). Foto: 1975 © Atelier Leitner
- Abb.9: Leitner, Bernhard (1980): Ton-Würfel (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018). Foto:
1980 © Atelier Leitner
- Abb.10: Leitner, Bernhard (1972): TON-RÖHRE (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018). Foto:
1972 © Atelier Leitner
- Abb.11: Leitner, Bernhard (2006): SERPENTINATA 06 (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 2006 © Atelier Leitner
- Abb.12: Leitner, Bernhard (1975): TON-ANZUG (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 1975 © Atelier Leitner
- Abb.13: Leitner, Bernhard (1995): TON-FELD IV (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 1995 © Atelier Leitner
- Abb.14: Leitner, Bernhard (1976): TRAG-RAUM (<http://www.bernhardleitner.at/works>)(17.02.2018).
Foto: 1976 © Atelier Leitner
- Abb.15: Eastley, Max (1991): Tyne Tees, Installation at Sutton Edge, Yorkshire.
(<http://www.maxeastley.co.uk/works/>)(17.02.2018)
- Abb.16: Eastley, Max (1993): aluminium and latex sculptures on the roof of the Museum of Modern Art,
Nagoya, Japan (<http://www.maxeastley.co.uk/works/>)(17.02.2018)
- Abb.17: Eastley, Max (1991): Tyne Tees, Installation at Sutton Edge, Yorkshire.
(<http://www.maxeastley.co.uk/works/>)(17.02.2018)
- Abb.18: Eastley, Max (2008): Kinetic Drawings at Metropole Galleries, Folkestone.
(<http://www.maxeastley.co.uk/works/>)(17.02.2018)

- Abb.19: Eastley, Max (1973): Maquette (<http://www.maxeastley.co.uk/works/>)(17.02.2018)
- Abb.20: ON, Aktion für 3 Aktoren mit elektrischer Gitarre & Verstärker, elektrischer Bassgitarre & Verstärker und Querflöte. Kölner Kunstverein, 2008. Foto: © Matthias Lahme. In: Jendreiko, Christian (2009): Heterologics. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hrsg.) Düsseldorf. S.67
- Abb.21: Hein, Nicola (2017): Karte Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Bild © Nicola Hein
- Abb.22: Hein, Nicola (2017): Solar/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.23: Hein, Nicola (2017): Internationalismus-Wanne/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.24: Hein, Nicola (2017): Neo-Sozialistische Köpfe/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.25: Hein, Nicola (2017): Kinetische Lautsprecher/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.26: Hein, Nicola (2017): Schalterboard/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.27: Hein, Nicola (2017): Präparierte Gitarre/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.28: Hein, Nicola (2017): Sokratische Saiten/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb.29: Hein, Nicola (2017): Kisten der Arbeit/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb. 30: Hein, Nicola (2017): Post-Anthropozentrische Yucca-Palme/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch
- Abb. 31: Hein, Nicola (2017): Verstärkungs- und Gleichrichterschaltung/Sokratischer Versuch über politische Kontingenz. Foto: © Moritz Reinisch