

## Wie Bäume hören - von der Klangkunst zur Hörkunst

von **Paul Hübner**

Erscheinungsjahr: 2020

Stichwörter:

**artenübergreifend | Hören | Klangkunst | Musik | Natur | Netzwerke | Ökologie | Partizipation | Performativität | Spinnen | Umwelt**

### Abstract

In diesem Beitrag werden anhand von klangkünstlerischen Arbeiten von Peter Ablinger, David Helbich und Tomás Saraceno unterschiedliche Zugriffe auf „Natur“ untersucht. Ihnen gemeinsam ist der weitgehende Verzicht auf aktive Eingriffe in die Klanggestaltung. Stattdessen werden spezielle Hörsituationen erzeugt, in denen die Umwelt des Publikums zur musikalischen Protagonistin im Werkgefüge wird. Der Fokus liegt dabei häufig auf einem aktiven Zuhören, so dass die Verantwortung für die formale Gestaltung des Werkes an den Hörer/die Hörerin übertragen wird. Das Kunstwerk entsteht auf diese Weise in einem netzwerkartigen, artenübergreifenden Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure. Aus dieser Verlagerung von Klangkunst zur Hörkunst können wertvolle Impulse für kulturelle Bildungskonzepte gewonnen werden.

Betrachtet man Kulturelle Bildung im Spannungsfeld von Kunst, Natur und Nachhaltigkeit, kommt man nicht umhin, sich zunächst näher mit dem Verhältnis von Natur und Kultur zu beschäftigen. Die Dichotomie der Begriffe beschreibt Natur zumeist als „das Andere“, als Gegensatz zum menschengemachten kulturellen Raum, als ein wildes, ursprüngliches „Da draußen“, das der Mensch entweder nutzt und ausbeutet, oder, im Zeichen einer immer eindeutiger diagnostizierten ökologischen Krise, schützen und wiederherstellen will. Die Bezeichnung unseres Zeitalters als Anthropozän zeigt deutlich die Verortung des Menschen als zentraler Einflussfaktor auf die „Natur“, auf Arten, Atmosphäre und Geologie.

Demgegenüber entstehen zahlreiche Bestrebungen, diesen Dualismus von Natur und Kultur durch andere Konzepte zu ersetzen: „Versuchen Sie nicht, lediglich die ‚Natur‘ zu definieren, denn dann müssen Sie auch das Wort ‚Kultur‘ definieren; versuchen Sie nicht, lediglich die ‚Kultur‘ zu definieren, denn dann werden Sie sogleich auch das Wort ‚Natur‘ definieren müssen. Was heißt, dass wir es nicht mit *Bereichen* zu tun haben, sondern mit ein und demselben *Konzept* – einem Konzept, das in zwei Teile zerfällt, die sozusagen ein

starkes Gummiband miteinander verbindet.“ (Latour 2017:34). Bruno Latours Ansatz der *nat/cul*, Donna Haraways *Natureculture* oder Timothy Mortons *Ökologie ohne Natur* versuchen, die Trennung von Natur und Kultur zu überwinden, und Natur stattdessen als komplexes System von Interaktionen ganz unterschiedlicher Akteure zu definieren. Nach Timothy Morton sind Menschen „mit anderen Symbionten verstrickte symbiotische Wesen“ (Morton 2019:242), und auf ganz ähnliche Weise erzählt Donna Haraway in ihrer Theorie des Chthuluzän die Geschichte des Menschen als eine des fortwährenden Lernens und neuartiger Verwandtschaften.

In Arbeiten von Peter Ablinger, David Helbich und Tomás Saraceno, die ich im Folgenden näher vorstellen möchte, finden einige dieser Konzepte Eingang, ohne dass die Künstler jeweils speziell auf sie Bezug nähmen. Gleichwohl können sie als beispielhaft angesehen werden für eine künstlerisch-ökologische Praxis des Hörens, aus der die Kulturelle Bildung nachhaltige Impulse gewinnen kann.

Die Werke des österreichischen Komponisten Peter Ablinger (\*1959) gleichen häufig Versuchsanordnungen, in denen die Bedingungen des Hörens untersucht werden. Exemplarisch dafür ist sein Zyklus *Weiss / Weisslich*, der seit 1980 entsteht, und zu dem Ablinger schreibt: „*Weiss / Weisslich*‘ bezeichnet eine (minimale) Differenz: die Differenz von Weiß zu einem anderen Weiß, den Unterschied im Rauschen zweier Bäume etc., die Differenz zwischen Nichts und Fast-Nichts, oder von Etwas und seiner Wiederholung, den Serien-Gedanken selbst; und auch vor allem diejenige, von Weiß zur Wahrnehmung des Weiß, den Unterschied zwischen einem Klang und dem Hören desselben Klanges.“ (im Werkkommentar zu [Weiss / Weisslich 2](#), Peter Ablinger 1990).

Einige der Werke bestehen nur aus einer Anweisung beziehungsweise ihrem Titel:

- [Weiss / Weisslich 8](#): Schneckengehäuse ans Ohr halten (1994).
- [Weiss / Weisslich 9](#): Wasserweg: Gehen, und das Wasser hören (1986/93)

In vielen Stücken aus dem Zyklus geht es darum, besondere Hörsituationen herzustellen, oder ganz alltägliche Umgebungsgeräusche durch ein besonderes formales Konzept zum Gegenstand der Klanggestaltung werden zu lassen - außerhalb ästhetischer Kontexte wie in einem Konzert. Das können Klänge sein, die herkömmlich als „Natur“ identifiziert werden, wie Bäume, Wind oder Wasserfälle, aber auch „kulturelle“ Klangerzeuger wie Weltempfänger, Brausetabletten, Autobahnen - oder traditionelle Instrumente.

In [Weiss / Weisslich 18](#) „für Robert Ranke-Graves“ ist in je vierzigsekündigen Abschnitten das Rauschen von achtzehn verschiedenen Baumarten aneinander geschnitten. Zu hören sind

- 18.1 >> Birke, Eberesche, Esche, Erle, Weide, Weissdorn, Eiche
- 18.2 >> Steineiche, Hasel, Wein, Efeu, Schlehe, Holunder
- 18.3 >> Tanne, Ginster, Heide, Espe, Eibe

Jede Baumart hebt sich deutlich hörbar von den benachbarten ab, obwohl die Klangfelder in sich alles andere als homogen sind. In der Auswahl der Bäume bezieht sich Ablinger auf das keltische Baum-Alphabet, mit dem sich der britische Schriftsteller Robert von Ranke-Graves in seiner Abhandlung „Die Weiße Göttin“ über die Natur der poetischen Mythenbildung ausführlich beschäftigt hat (vgl. Peter Ablinger 1992/96).

Einen Schritt weiter geht Peter Ablinger in [Weiss / Weisslich 26](#): Skizzen für ein Arboretum, in denen Bäume, Büsche und Gräser nach akustischen Gesichtspunkten angeordnet und gepflanzt werden (vgl. Peter Ablinger 1996). Umgesetzt wurde das Konzept als erster Akt von Abingers „Landschaftsoper Ulrichsberg“ 2009 in Seitelschlag, in der Nähe des oberösterreichischen Ulrichsberg. Ein zentraler windgeschützter Hörpunkt, eine Bank, steht mit dem Rücken zur Hauptwindrichtung. Die Bäume sind als Klangerzeuger in unterschiedlichen Distanzen so angeordnet, dass ihre jeweilige Rauschklangfarbe deutlich wahrnehmbar und unterscheidbar ist, so dass sich bei den richtigen Windverhältnissen ein Hörstück aus zahlreichen individuellen Vokalformanten ergibt. Diese ästhetische Erfahrung lässt sich natürlich auf zahlreiche weitere Baumkonstellationen übertragen: ein Lärchenwald im Gebirge kann so jederzeit zur „Alpensinfonie“ werden (vgl. Peter Ablinger 1996). Diese akustischen Arrangements, genauso wie die Aufnahmen der Bäume, sind das Resultat einer Naturwahrnehmung, die selbstverständlich vom elektroakustisch geschulten Ohr des Komponisten geprägt ist. Die modernen kompositorischen Techniken von Klanganalyse und -synthese verbinden sich symbiotisch mit einem vermeintlich natürlichen Erlebnisraum.

Diese hier beschriebenen Werke von Peter Ablinger stellen Fragen an den Werkcharakter und an das Beziehungsgeflecht zwischen Künstler, Publikum, Werk und „Natur“: wer spielt hier für wen, und wer hört wem zu? Im Verzicht auf aktiv produzierte Klänge mutiert Klangkunst zur Hörkunst, das Hören selbst wird zu einem performativen Akt.

Mit dieser Verschiebung im Verhältnis von Werk und Publikum beschäftigt sich auch der deutsche Komponist David Helbich (\*1973), der seit 2002 in Brüssel lebt und arbeitet. In vielen seiner Stücke geht es ihm um die Wahrnehmung des Publikums, und wie diese Wahrnehmung Wirklichkeit formt und beeinflusst. Diesen Ansatz, das Publikum zum entscheidenden Akteur im Werk-Gefüge zu machen, nennt er „Selbst-Performativität“. Performativ betrifft dabei für ihn „den Handlungsspielraum beim Erleben und Verdauen von Kunst, im Gegensatz zum Raum des Reflektierens. Von der linguistischen Bedeutung abgeleitet ist performativ auch der Moment der Veränderung, das Potential eines Aktes, die Welt verändert zurückzulassen.“ ([Helbich 2016](#))

Seine Arbeit „[Kortrijk Tracks](#)“ ist ein experimenteller Audioguide, entstanden für das Festival van Kortrijk 2013. Ähnliche Guides entstanden später für Brüssel, Riga, Bergen und Maastricht. In den Audioguides werden die Teilnehmenden auf speziell ausgewählten Routen durch die Stadt geschickt, ihre Aufmerksamkeit wird auf bestimmte Klänge oder Orte gerichtet, zusätzlich färben vorher entstandene Aufnahmen derselben Orte, die über mp3-Player abgespielt werden, ihre Wahrnehmung. Außerdem fordert Helbich sein Publikum zu kurzen Interventionen im Stadtraum auf: das können Anweisungen zu bestimmten Parcours durch die urbane Landschaft sein, aber auch Anleitungen zum quasi-erotischen Kontakt mit einer Hauswand, inspiriert durch das Performancestück „Body Pressure“ von Bruce Naumann (1974) (vgl. Helbich 2015). Helbich greift in diesen Arbeiten klanglich nicht in die Umgebung ein, sondern komponiert mit der Rezeptionshaltung des Publikums.

Noch grundsätzlicher arbeitet David Helbich mit diesem Modus in seinen 2010 begonnenen „[ear-pieces](#)“ [NO-MUSIC](#). Diese Stücke sind Anweisungen zum gefilterten Hören: in verschiedene Richtungen hören, Klänge mit den Händen über den Ohren filtern, rhythmisiertes Öffnen und Schließen der Ohren, oder das Ausführen von für Außenstehende unhörbare Mikro-Geräuschaktionen an den Ohren (vgl. [Helbich 2010](#)). Musikalische Erfahrungen werden ausgelöst, ohne dass tatsächlich Musik erklingt, oder überhaupt Klänge aktiv erzeugt

werden. Das akustische Erlebnis ändert sich in jeder Aufführung, an jedem Ort, zu jeder Zeit und für jede\*n einzelne\*n Ausführende\*n. Umwelt, Werk und Hörer\*in werden so zu einem sich gegenseitig beeinflussenden Netzwerk.

Sowohl bei David Helbich als auch bei Peter Ablinger verlagert sich die Funktion des Publikums von einer rein rezeptiven hin zu einer performativen. Es entsteht ein Gefüge von Beziehungen und Interaktionen - zwischenmenschlichen, aber auch solchen mit nicht-menschlichen Akteuren - das in Anlehnung an die Kunsttheoretikerin Nina Möntmann als „sozialer Raum“ definiert werden kann (vgl. Möntmann 2002). Ablinger und Helbich verzichten jedoch in vielen Fällen auf die aktive Gestaltung von Klang, und delegieren diesen Teil der kompositorischen Aufgabe - der historisch ja immer noch als der zentrale Part in der Arbeit von Komponist\*innen gesehen wird - an häufig nicht von ihnen beeinflussbare Parameter in ihrer Umgebung: so werden Vögel, Wasserfälle, Bäume oder Straßen zu Klangerzeugern und akustischen Entscheidungsträgern.

Die belgische Philosophin Vinciane Despret behandelt in ihrem Buch „Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen“ auch die Frage, ob Tiere Künstler sein, oder gar Kunstwerke erschaffen können. Sie entwickelt darüber den Gedanken, dass am „Errichten“ eines Werkes zahlreiche „agents“ beteiligt sind: Der Künstler verursacht nicht das Werk, es entsteht aber auch nicht nur aus sich selbst heraus (Despret 2019:167). Indem Helbich und Ablinger in ihr Werk-Gefüge ganz bewusst Entscheidungen an nicht-menschliche Akteure abgeben, entsteht gewissermaßen ein sozial-ökologischer Raum, in dem ein menschliches Publikum mit anderen Arten gemeinsam am Entstehen des Werkes arbeitet.

Ganz konkret wird das Potential solch artenübergreifender Beziehungen in den Arbeiten des argentinischen Künstlers Tomás Saraceno (\*1973). Saraceno beschäftigt sich in seinen Werken häufig mit Spinnen und ihren Netzen, die zu raumgreifenden Strukturen anwachsen können. Im Projekt des „[Arachnid Orchestra](#)“, das 2015 am NTU Centre for Contemporary Art in Singapur entstand, werden Spinnen zu Musikerinnen und ihre Netze zu Instrumenten. Die Bewegungen der Spinnen erzeugen andauernde Vibrationen, über die sie, mangels eines besonders ausgeprägten Sehsinns, auch kommunizieren. Mithilfe von Laser-Doppler-Vibrometern und Piezo-Mikrofonen kann Saraceno die Schwingungen der Netze abnehmen und hörbar machen. So können menschliche Musiker\*innen mit den Spinnen klanglich in Kontakt treten. Umgekehrt ist es nämlich auch möglich, Klänge als Vibrationen zurück in die Spinnennetze zu spielen, so dass ein oszillierender Dialog zwischen Mensch und Spinne entsteht. Auf diese Weise verdeutlichen sich im Gefüge von Spinnennetzen, Musiker\*innen, Mikrofonen und Lautsprechern die komplexen Netzwerke und Abhängigkeiten, in denen sich kleinste Bewegungen und Vibrationen (= Klänge) gegenseitig beeinflussen. Donna Haraway hat hierfür den Begriff der „Sympoiesis“ weiterentwickelt, des Mit-Machens: „Kritter, auch menschliche, existieren in wechselseitiger Präsenz. Wir verbinden, wissen, denken, verweltlichen und erzählen Geschichten mit und durch andere Geschichten.“ (Haraway 2018:135)

Die Ergebnisse des „Arachnid Orchestra“ sind auf einer eigens dafür konzipierten Webseite des Künstlers gut dokumentiert: unter [arachnidorchestra.org](http://arachnidorchestra.org) finden sich nicht nur Baupläne der Instrumente, sondern auch Fotos der Künstler\*innen, Proben- und Konzertmitschnitte sowie theoretische Texte, die in das Projekt Eingang fanden - miteinander verwoben wie die Fäden der Webspinnen, mit denen Saraceno an dieser ökologisch-sozialen Klangskulptur gearbeitet hat. Ein nicht unerheblicher Teil der künstlerischen Arbeit besteht hier im Hörbar-machen und Rahmen von Klängen, die ohnehin schon da sind, ganz ähnlich dem

Zugriff Peter Ablingers oder David Helbichs. Saraceno übersetzt die feinen Vibrationen der Spinnennetze mit verschiedenen elektronischen Hilfsmittel für das menschliche Ohr und schafft so einen Zugang zu einer Welt, die ihm sonst verschlossen bliebe.

Besonders in der Kulturellen Bildung zeigt sich, dass Musik als Kunst des Hörens neben all ihrer klanglichen Eigenständigkeit auch eine soziale Praxis ist: Hören und Gehört-werden. Der Klangkünstler und Theoretiker Brandon LaBelle schreibt dazu: „To deepen our capacities to listen (...) might be to find strength in weakness, in being radically open to others and the intrusion every sound delivers, and from which one may gain the means to join together in new intelligent ways.“ (Saraceno 2013:128)

Die künstlerischen Ansätze von Peter Ablinger, David Helbich und Tomás Saraceno zeigen dabei Strategien auf, das soziale Beziehungsgeflecht *Musik* um eine ökologische Komponente zu erweitern, und dabei unsere Verortung in dem, was wir „Natur“ nennen, anders zu erfahren.

---

## Verwendete Literatur

- Ablinger, Peter (1986/93):** Weiss / Weisslich 9. Online unter: <https://ablinger.mur.at/ww9.html> (Letzter Zugriff am 17.10.2020).
- Ablinger, Peter (1990):** Weiss / Weisslich 2. Online unter: <https://ablinger.mur.at/ww2.html> (Letzter Zugriff am 17.10.2020).
- Ablinger, Peter (1992/96):** Weiss / Weisslich 18. Köln: World Edition. Online unter: <https://ablinger.mur.at/ww18.html> (Letzter Zugriff am 17.10.2020).
- Ablinger, Peter (1994):** Weiss / Weisslich 8. Online unter: <https://ablinger.mur.at/ww8.html> (Letzter Zugriff am 17.10.2020).
- Ablinger, Peter (1996):** Weiss / Weisslich 26. Online unter: <https://ablinger.mur.at/ww26.html> (Letzter Zugriff am 17.10.2020).
- Ablinger, Peter (2016):** Annäherung. Texte, Werktexte, Textwerke. Köln: MusikTexte.
- Despret, Vinciane (2019):** Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen? Münster: Unrast.
- Haraway, Donna J. (2018):** Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt: campus.
- Helbich, David (2010):** NO-MUSIC. earpieces. Online unter: <http://davidhelbich.blogspot.com/2010/02/keine-musik-ohrstucke-earpieces-in.html> (Letzter Zugriff am 10.10.2020).
- Helbich, David (2015):** Kortrijk Tracks. Online unter: <https://docs.google.com/file/d/0B9MqpNDDFli0R09PbjVCSmR5YTQ/edit> (Letzter Zugriff am 10.10.2020).
- Helbich, David (2016):** Hören ist ein performativer Akt, in: Musiktexte Mai 2016, Köln Online unter: <https://drive.google.com/file/d/0B9MqpNDDFli0aDhVTHJPa2tCNk0/view> (Letzter Zugriff am 10.10.2020).
- Kohn, Eduardo (2013):** How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human. University of California
- Labelle, Brandon (2018):** Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance. London: Goldsmith Press.
- Latour, Bruno (2017):** Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime. Frankfurt: Suhrkamp.
- Möntmann, Nina (2002):** Kunst als sozialer Raum. Köln: König.
- Morton, Timothy (2016):** Ökologie ohne Natur. Berlin: Matthes & Seitz.
- Morton, Timothy (2019):** Ökologisch sein. Berlin: Matthes & Seitz.
- Saraceno, Tomás (2018):** ON AIR. Carte Blanche à Tomás Saraceno. Paris: Palais de Tokyo.
- Saraceno, Tomás (2015):** Arachnid Orchestra. Jam Sessions Online-Dokumentation unter: [www.arachnidorchestra.org](http://www.arachnidorchestra.org) (Letzter Zugriff am 17.10.2020).

## Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Paul Hübner (2020): Wie Bäume hören – von der Klangkunst zur Hörkunst. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/baeume-hoeren-klangkunst-zur-hoerkunst> (letzter Zugriff am 14.01.2022)

## **Veröffentlichen**

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>