

Ohne Titel

Zu Peter Ablingers Installationen im Sophienhof in Kiel

Von Christian Scheib

Fünf aufeinanderfolgende Galerieräume, von jedem führt eine Tür bloß in den folgenden, sind jeweils mit Lautsprechern ausgestattet, die von je einem CD-Spieler gespeist werden. Die fünf Vokale a, e, i, o, u hatten im Studio zur Färbung von Rauschen gedient, sodaß nun fünf CDs vorliegen mit jeweils einem, durch einen Vokal gefärbten Rauschen. In jedem Galerieraum erklingt eines dieser gefärbten Rauschen. Die Lautstärke ist so leise eingestellt, daß man kaum ein Rauschen wahrnimmt, macht man sich nicht, vielleicht angeleitet von einem der Hinweisblätter auf einem Notenständer inmitten des Raumes, auf die akustische Suche nach diesem Rauschen. Wechselt man allerdings dann in den nächsten Galerieraum, in dem ein durch einen anderen Vokal gefärbtes Rauschen leise tönt, dann wird man plötzlich und ohne Anleitung und, unmißverständlich einer Veränderung gewahr, trotz der geringen Lautstärke. Es wirkt vorerst nicht einmal wirklich wie eine akustische Veränderung, es ist eher als hätte der Raum seine Farbe geändert, oder als würde das Größenverhältnis des Raumes, wie man es optisch wahrnimmt, nicht mehr zusammenstimmen mit der - nicht zuletzt akustisch evozierten - Erwartung an Größe und Beschaffenheit des Raumes. Die fünf aufeinanderfolgenden Räume mit jeweils verschieden gefärbtem Rauschen sind im Werkverzeichnis von Peter Ablinger verzeichnet als *Weiss/Weisslich 15. Installation und Hinweis, 1995. 5 Räume, 5 Lautsprecher, gefärbte Stille in den Farben A, O, U, E, I*. Selbst die vorhin wiedergegebene Beobachtung, daß weniger eine Farbe selbst als der Wechsel von einer akustischen Farbe in die nächste unmißverständlich deutlich sei, scheint im Werkverzeichnis angegeben, denn obig wiedergegebene Beschreibung ist Teil a) dieses Kunstwerks. Teil b) lautet: *jeder Wechsel, von einem Raum in einen anderen*. Nicht (oder nicht nur) der Wechsel von einem der fünf erwähnten Räume in den nächsten ist aber damit gemeint, sondern die naheliegende Schlußfolgerung aus dieser Kunstversuchsanordnung für das Leben außerhalb der Galerie.

Gerade diese letzte Formulierung nämlich, "jeder Wechsel von einem Raum in einen anderen", beschreibt etwas grundlegend Charakteristisches von Peter Ablingers Kunst: Oft ist es ein utopisches Dazwischen, das anvisiert wird, wobei vielleicht gerade das Unausweichliche des Scheiterns die Kunst daran ist, oft ist es aber nicht einmal dieses statische, immerhin definierbare Dazwischen, sondern eben dieser Moment des Wechsels, ein nie genau eingrenzbarer, stets flüchtiger Moment

des Übergangs von dem Einem ins Andere. Und doch ist es auch nicht die Metamorphose, die zentral ist für charakteristische Arbeiten von Peter Ablinger, sondern vielleicht eher die Differenz, genauer gesagt die flüchtige Erfahrung permanenter Differenz. Dazu kann es aufwendiger Mittel bedürfen, wie für die noch nicht realisierte *Raumfolge* (*jeder Raum mit Verkleidung/Vertäfelung in unterschiedlicher Resonanz; z.B. Holz, Stein, Glas, Metall, Papier, Teppich*), das wäre Weiss/Weisslich 16, oder auch durchaus unaufwendiger Handgriffe, wie *Hand hinter's Ohr halten / wegnehmen* (Weiss/Weisslich 19).

Welche Differenz dabei zentral wird, mag dabei manchmal weniger wichtig sein, als das prinzipielle Erstaunen ob der Differenz in der Wahrnehmung an Momenten, Punkten oder Übergängen, an denen man eben nicht damit gerechnet hatte. Schon der Stücker Titel dieser Installations- und Stückreihe *Weiss/Weisslich* allerdings legt nahe, daß geringfügige Veränderungen in einer weißen Textur eine bildliche Metapher sind, die den klanglichen Vorstellungen dieser Reihe nahe kommt. Viele Stücke aus dieser Serie wandeln das Differentielle in und an Rauschen ab, manche - sollte das nicht ohnehin deckungsgleich sein - das Differentielle in und an bloßen Wirklichkeiten. Wo auch immer man einen Kopfhörer hängen sieht, der offensichtlich da hängt, um benutzt zu werden, setzt man ihn sich auf in der Erwartung, jetzt etwas einem Fremdes, meist Musik oder Erklärungstext, zu hören. Etwas vorerst Befremdliches hört man auch in der Ausstellung im Sophienhof in Kiel, wenn man den Kopfhörer von Peter Abingers Installation *Weiss/Weisslich 23, Kunstkopf/Kopfhörer* aufsetzt. Die erste getäuschte Erwartung aber ist, daß da nichts "Anderes/Fremdes" zu hören ist. Das technische Set-up überträgt in die Kopfhörer hinein genau jene akustische Situation, die einen Schritt neben dem nun Hörenden ohne Kopfhörer gehört werden würde. Nun aber beginnt das weiss-weissliche Spiel mit der Differenz der Wirklichkeiten: Entgegen einer ersten Erwartung, daß das nämlich ohnedies das Selbe sei, was man draußen und drinnen hören würde, erweist es sich, daß es sich bestenfalls gleicht. Aber selbst das ist schon Euphemismus: Die Differenz zwischen dem Hören des gleichen Umfelds ohne oder mit Kopfhörer ist riesig. Die bloßgelegten Unterschiede sind solche unserer Wahrnehmung: Nicht nur treffen tatsächlich andere Schallwellen anders an unser Trommelfell, wenn wir das Gleiche plötzlich mit Kopfhörer hören, es ist auch unser geübter Umgang mit Situationen, der Unterschiede erzeugt. Anstatt wie jedes andere Raubtier auch aus der offenen Menge an einströmenden Schallwellen durch den unmittelbaren Eigenbezug, den man mit der Situation verspürt, augenblicklich und permanent zu filtern, und zwar weniger nach Lautstärke oder anderen physikalisch definierbaren Kriterien, sondern nach biologisch-sozialen, also welches Geräusch verheißt wichtige Information,

welches Geräusch kündigt Neuankömmlinge oder Näherkommende an, gibt es gar ein Geräusch, das Gefahr signalisiert, oder zumindest bevorstehende Unannehmlichkeiten wie das leise Beginnen von ersten Regentropfen am Dach der Galerie; anstelle dieser eingeübt alltäglichen Selektion, versetzt uns der Kopfhörer in eine völlig artifizielle Welt, auch wenn sie vorgibt, dieselbe akustische Welt abzubilden. Nichts stimmt mehr: Das unbemerkte Scharren der eigenen Füße am Galerieboden wird unerträglich laut, und was der interessante Mensch da links hinten gerade sagt, ist völlig unverständlich, weil Dutzende andere Stimmen plötzlich annähernd gleichlaut sind. Daß dem so ist, weiß man seit langem, beide Situationen, jeweils für sich genommen, wurden oftmals im Kunstkontext - von Hörspiel und Film zur Elektroakustik - benutzt. Peter Ablinger benutzt das Erstaunen ob des Unterschieds aber nicht, um eine andere Geschichte als diese selbst zu erzählen, und an dieser selbst interessiert ihn auch weniger der eine Zustand oder der andere, sondern der Übergang. "Man hört also" - heißt es in einer ersten Beschreibungsskizze zu diesem Stock - "mit Kopfhörer das Gleiche wie ohne - oder: eine Differenz. Diese Differenz ist das Stück".

Obige Beschreibung beschönigt vermutlich das, was in diesem Kopfhörer wirklich zu hören sein wird. Die Information wird weniger klar herauszufiltern sein, und zwar sowohl in der quasi natürlichen, wie auch in der artifiziellen Konstellation. Ein hoher Anteil an kaum identifizierbaren Geräuschen, vielleicht an in sich bewegtem Rauschen wird sich beimengen. Gemeinhin, und insbesondere in Situationen wie dieser, wird das erlebt als eine Störung der Informationsübermittlung. Wie sehr aber Rauschen selbst zur Information wird, und zwar sowohl als Informationsträger, als auch als Information selbst, hat Peter Ablinger immer wieder erkundet und beschrieben. In *Weiss/Weislich 22, Haydn, Mozart, Beethoven Schubert, Bruckner, Mahler, 4'* sind jeweils die Symphonien dieser Komponisten mit einem eigens dafür entwickelten Computerprogramm auf jeweils 40" kondensiert. Das resultiert in gefärbtem und in sich changierendem Rauschen; die Information aber, die dieses Rauschen über Eigenart und Charakteristik des jeweiligen Komponisten enthält, ist für jeden, der die Musik dieser Komponisten kennt, unüberhörbar und in anderen Konstellationen zumindest nicht in vierzig Sekunden derart mitteilbar. Dieser Aspekt des Informierens mag einer der weniger wichtigen dieser Arbeit sein, da dieses Stück Entscheidenderes vermittelt über das Verhältnis von einem darzustellenden Allem zu einem dargestellten Kondensat, letztlich von Repräsentanz zu Präsenz. Das Rauschen in seiner unvermitteltsten, wenn auch selten bewusst wahrgenommenen Rolle als Information ist vielleicht diejenige der Auskunftgeberin über Raum und Proportion. Als Peter Ablinger vor vielen Jahren begann, Phänomene des Rauschens nachzuforschen, war eines der Dogmen auf das er stieß, daß weisses Rauschen von

Tontechnikern gewissermaßen präventiv und pauschal als "Alles" eingestuft wurde. Doch schon die bloß phasenverschobene Überlagerung von zwei Weissen Rauchen, die, würde dieses Dogma stimmen, nichts bewirken dürfte, ließ sich deutlich wahrnehmen, und zwar, so erzählte Peter Ablinger, eigentlich weniger als akustische Mitteilung, denn als der Eindruck, es hätte sich der Raum ein wenig verändert, als wären die Wände auseinander, die Decke herabgerutscht. Dieses Erlebnis untermauerte Peter Abingers Überzeugung, daß Kunst nicht etwas repräsentiert, etwas stellvertretend darstellen muß, oder, um im Kontext einer Galerie zu argumentieren, hinstellen muß, sondern daß sie - auch als akustische Kunst - wirkungsvoll sich als ein schlicht Seiendes zeigen kann, als etwas, das Raum schafft, "wie ein architektonischer Eingriff". In der bildenden Kunst ist eine Überzeugung wie diese ebenfalls nicht selbstverständlich, aber doch naheliegender, und so sind raumgreifende Arbeiten von beispielsweise Richard Serra oder James Turrell durchaus Bezugspunkte für Peter Ablinger. Mit schwarzer Kreide versah Richard Serra beispielsweise jeweils zwei gegenüberliegende Wände, in einem Zimmer die unteren Hälften, in einem anderen die oberen Hälften und die Räume schienen sich mit völlig veränderter Identität und Proportion wiederzufinden. Der Untertitel *wall drawing* von Peter Abingers in Kiel gezeigter Installation *Weiss/Weisslich 7* bezieht sich auf Richard Serra. Das gleichförmige weisse Rauschen aus zwei Boxen vorne unten und zwei anderen hinten oben ist nur durch einen simplen Eingriff an den Höhen- und Tiefenreglern des Verstärkers leicht verändert. Das Durchschreiten dieses Raumes läßt aber doch ein eigentümliches Wegkippen des Raumes verspüren, eine Irritation ob eines unsichtbaren Eingriffs in den sichtbaren Raum. "Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins" nannte Robert Musil ähnliches einmal, und ebenfalls von ihm stammt ein anderer Satz, der diese Kunstform insgesamt an einem entscheidenden Punkt zu treffen scheint: "Es war ja nicht einmal ein Geschehen, sondern obgleich es geschah, ein Zustand."

Gesänge werden, so scheint es die Übereinkunft und das Wort selbst zu sagen, erstens gesungen und zweitens von Menschen als Mitteilung an Menschen verwendet. In letzterem versteckt sich schon ein Unterschied zum Lied, und bald wird klar, daß der Begriff Gesänge durchaus als ein literaturbezogener gemeint sein kann, zurückführend zu den großen Gesängen der westlichen Kultur, der Odyssee, der Aeneis, der Göttlichen Komödie. Peter Ablinger ist Komponist und Klangkünstler, nicht Dichter, und dennoch arbeitet er mit dem Begriff Gesänge, als bezöge er sich auf die großen mythologischen Erzählungen. In *Das Buch der Gesänge* aber ist kein deutliches Wort zu hören, sondern eine Welt in akustischen Fragmenten. Diese Fragmente sind Tonaufnahmen, in diesem Fall eben "100 Gesänge", die vom denkbar alltäglichsten Leben zu berichten scheinen: Verkehrslärm, Kneipengemurmel, diffuses

Umweltgeräusch. Auf sechs Tischen im Sophienhof in Kiel ist je ein CD-Spieler mit Kopfhörern installiert. Jeweils ein Teil der hundert Gesänge, als Fragmente von circa 35" bis 7'30" Länge, ist zu hören. Peter Ablinger setzt neben dem Rauschen auch Gesänge in Szene: Neben der Erkundung eines besonderen Nichts, des weissen Rauschens, steht eben auch, - frei nach einer Notiz von Peter Ablinger aus dem Herbst 1997 -, das Suchen nach einem gewöhnlichen Nichts, nach dem Rauschen des Alltags. Das Nichts des (weissen) Rauschens ist ebenso zugleich ein Alles, wie das nichts des Alltags schon im Wort Alltag wieder ins Alles sich wendet. Die Fragmente und Wirklichkeitsausschnitte sind genau in jenem Maß uneindeutig, daß nichts Hörspielartiges, keine verständlichen Worte und eindeutige Assoziationen evozierenden Geräusche, nichts Abbildendes mehr übrig bleibt. Die Klänge, mit denen *Das Buch der Gesänge* von der Welt erzählt, kommen wieder ohne Verweisspiel und ohne Stellvertreter aus. Das ist zugleich auch die Mythologie, die sie, und von der sie berichten: daß es eine utopische Welt ohne Repräsentanzen zumindest in der künstlerischen Vorstellung geben kann. Um dies wahrzunehmen, ist jene Zeit vonnöten, die das Hören immer braucht, denn immerhin handelt es sich bei Klängen ja doch um ein "Geschehen". Und doch, "obgleich es geschah", ist es "ein Zustand", in den sich dieses verwandelt. Doch nur solange die Klänge ihre Uneindeutigkeit bewahren, bleibt das so, nur solange bleibt das Hören ein paradiesischer Zustand. Sobald die Klänge aber etwas abbilden, tritt das Hören in den Hintergrund, und das Kategorisieren in den Vordergrund, ist das Paradies zugunsten der Erkenntnis verlassen. Eindeutig assoziierbare, weil repräsentierende Information erweist sich als Gegenpol zum Hören, zur Präsenz des Wahrnehmens. Der Zustand des wahrnehmenden Hörens ist nicht loslösbar vom "Geschehen" und Vergehen von Tönen, wohl aber vom zielgerichteten einer systematisierenden, bildlich-symbolischen Katalogisierung im Denken. Als Essenz und Erzählung von *Das Buch der Gesänge* erscheint die auf sich selbst projizierte, - im utopischen Idealfall - ungerasterte Wahrnehmung von Welt. Die entrückten, - das heißt, aus dem Zuordenbaren herausgerückten - Gesänge lassen einen Mythos, - das heißt, einen Welterkennungsmechanismus - wahrnehmbar werden, der von der Suche nach der Utopie des Alles und Nichts erzählt. Dies aber läßt sich nun von jedem nur selbst entscheiden: ob sich darin im einzelnen eine Erfahrung des Hindurchschreitens zu Neuem, des Transzendenten verbirgt, oder die Erfahrung einer "Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins".