

Irene Kletschke

## Karte und Landschaftskomposition

Die Tiefseeberge des „Musicians Seamount Trail“ im Norden von Hawaii erstrecken sich über fast 350 Kilometer: Im Süden relativ abgeschieden liegt „Mendelssohn“, im Norden tummeln sich „Shostakowitch“ und „Strauss“, während „Donizetti“ und „Prokofiev“ weiter östlich die Außenpunkte bilden. Ziemlich in der Mitte findet man „Mozart, einen ansehnlichen Berg, der von der Tiefsee-Ebene fünf Kilometer weiter unten bis auf 900 Meter an die Oberfläche heranragt.“ Dieser „Mozartberg“, so Hamilton-Paterson, sei „zwar nach subozeanischen Maßstäben keine große Sache, aber immer noch ein Stückchen höher als der Fujiyama, wenn er auch keineswegs dessen klassischen Proportionen besitzt.“<sup>4</sup> Benannt offenbar von deutschen Ozeanographen<sup>2</sup> zeuge die Karte aus dem *Seamount Catalog* nicht nur von geologischen Vorkommnissen, sondern sei auch ein „Beispiel für nordwestlich-europäische Hegemonie“, die sich in dieser vermeintlich „absurd-infantilen Bezeichnung“<sup>3</sup> widerspiegele.

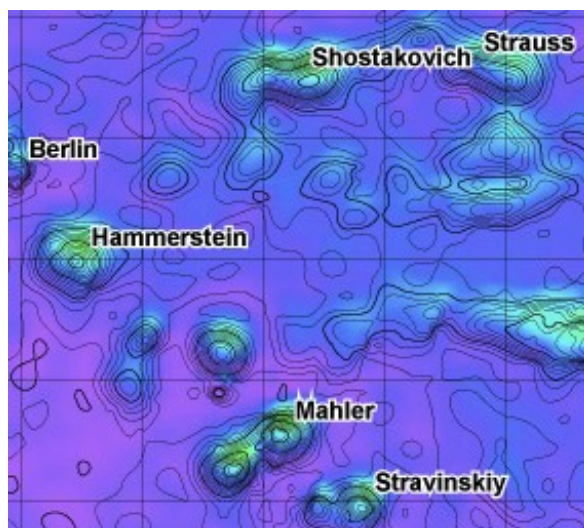
Die Karte (Abb. 1) verweist in ihrer abstrahierenden Darstellung einerseits auf eine existierende Unterwasserlandschaft, andererseits durch die Niederschrift der

Namen des Bergensembles, das in der Mitte zwischen Amerika und Australien liegt, auf eine Auswahl namhafter Komponisten, die zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert in Deutschland, England, Frankreich, Italien, Österreich, Skandinavien und Russland gelebt haben.

So kurios diese Karte mit der anhand einer Tiefseelandschaft erzählten und recht beschränkten Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung<sup>4</sup> bereits auf den ersten Blick wirkt, bekommt sie noch einen besonderen Reiz durch zwei Namen am Rande der Bergkette: Die zwei westlichsten Tiefseeberge heißen „Berlin“ und „Hammerstein“. Die beiden US-amerikanischen Künstler Irving Berlin und Oscar Hammerstein II – der eine Komponist und der andere Librettist – sind bis heute bekannt für ihre Meisterwerke des amerikanischen Bühnen- und Filmmusicals, wie z. B. *Oklahoma!* (1943, Oscar Hammerstein mit Richard Rodgers), *The Sound of Music* (1959, ebenfalls Oscar Hammerstein mit Rodgers) und *Annie Get your Gun* (1946, Irving Berlin) oder *Holiday Inn* (1942, Irving Berlin).<sup>5</sup>

Sie sind überraschend Teil dieses geologischen Ensembles aus ansonsten europäischen Titanen, was häufig dazu führte, dass ihre Bergnamen einfach ignoriert wurden.<sup>6</sup> Die Karte stellt die vielerorts übliche Orientierung in der Musikgeschichte in Frage. Über die bildliche Darstellung dieser kaum zugänglichen und darin quasi imaginären Gegend wird die Vorstellung eines musikalischen Herrschaftsgebiets fragwürdig, in dem die Europäer das Maß aller Dinge sind und wie es auch in der Musikwissenschaft noch gerne abgesteckt wird. Durch die Überführung der Karte aus den Geowissenschaften in einen geisteswissenschaftlichen Kontext spielen nicht länger Höhenlinien, Breitengrade und die farblich markierte Unterwassertiefe eine Rolle, sondern die Karte kann als Konzeptkunst gelesen werden, die den Musikbegriff des Betrachters in Frage stellt.

Abb. 1a: Auszug aus topographischer Seekarte „Musicians Seamount Trail“. Die Karte entstammt EarthRef.org. The Website for Earth Science reference data and models.



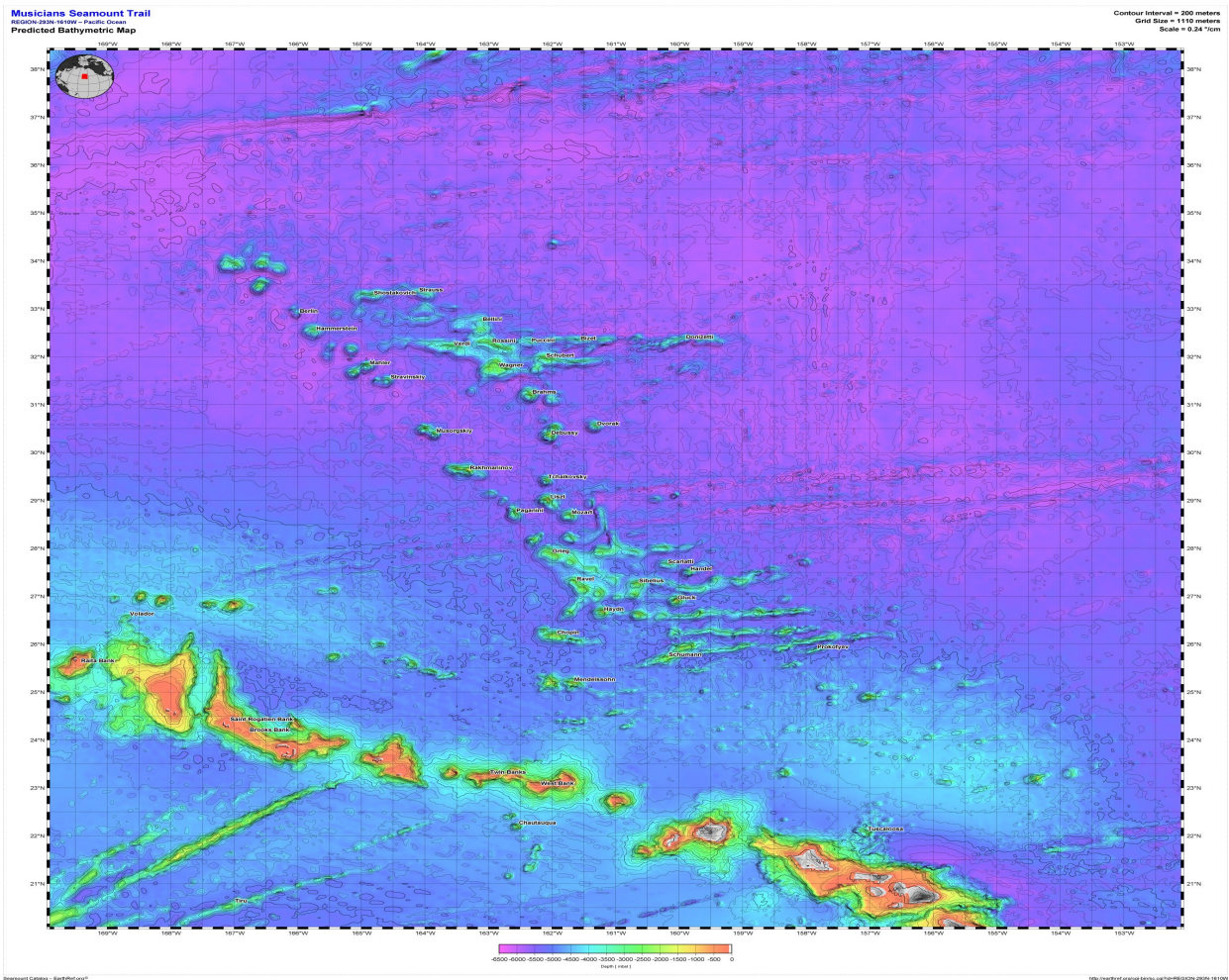


Abb. 1b: topographische Seekarte „Musicians Seamount Trail“. Die Karte entstammt EarthRef.org. The Website for Earth Science reference data and models.

Diese aus dem naturwissenschaftlichen Zusammenhang gerissene Karte weist bereits auf die Wurzeln hin, die Landschaftskompositionen und deren Umgang mit Karten in der Bildenden Kunst haben. Im Folgenden soll zunächst kurz auf die Land Art und Concept Art der 1960er Jahre eingegangen werden, bevor einige Landschaftskompositionen vorgestellt werden (Sound Walks, Landschaftsoper, Hörwanderbuch), in denen Karten eine Rolle spielen. Unter Landschaftskomposition werden hier ausschließlich Kompositionen verstanden, die unter freiem Himmel aufgeführt werden. Nicht behandelt werden klangliche Kartierungsprojekte im Internet, wie z. B. die Sound Maps von Derek Holzer<sup>7</sup>, Peter Cusack<sup>8</sup> und vielen anderen,<sup>9</sup> Kompositionen nach Karten, die in der Regel in ge-

schlossenen Räumen aufgeführt werden, wie z. B. John Cages *Atlas Eclipticalis* (1961), oder auch andere Transformationen, wie z. B. die textilen Klangkartographien von Kathrin Stumreich, in denen auf Stoff die Soundscapes verschiedener Landschaften notiert wurden, die auch wieder abgespielt werden konnten.<sup>10</sup>

## Karte und Land Art

Nachdem sich im 17. Jahrhundert „die endgültige Trennung von Landschaftsdarstellung und Karte“<sup>11</sup> vollzogen hatte und das 19. Jahrhundert zur „unwiderfliche(n) Trennung zwischen Malerei und Karte“<sup>12</sup> führte, tauchte die Karte in den „avantgardistischen

Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts<sup>13</sup> (u. a. Giorgio de Chirico, Max Ernst, Marcel Duchamp) und in der Nachkriegszeit (u. a. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, George Maciunas) wieder auf. Auch in der Land Art spielten Karten ab den späten 1960er Jahren eine Rolle. Robert Smithson baute 1969 zunächst mit Muscheln im Sand der Sanibel Island in Florida den *Hypothetical Continent in Shells (Lemuria)*, dann mit Steinen auf der Halbinsel Yucatán in Mexiko den *Hypothetical Continent (Icecap of Gondwanaland)*, in New Jersey aus grünen Glasscherben als *The Map of Glass (Atlantis)* das mythische Inselreich und schließlich mit Steinen im Matsch in New York den *Hypothetical Continent in Stone (Cathaysia)* nach.<sup>14</sup> All diese Karten weisen in ihrer geographischen Orts- und Materialgebundenheit auf einen abwesenden Ort hin, der als Modell wieder entsteht. Als *Map of Broken Clear Glass (Atlantis)* und *The Hypothetical Continent of Lemuria* entstanden zudem Zeichnungen, die jeweils eine Karte mit der vermuteten Lage dieser hypothetischen Orte, eine Karte mit dem Standort seiner dreidimensionalen Nachbildung und Ansichten dieser Kartennachbildung vereinen. Zum Hintergrund dieser Arbeiten äußerte Smithson seine Beobachtung, dass „die alte Landschaft des Naturalismus und des Realismus durch die neue Landschaft der Abstraktion und des Künstlichen ersetzt worden“ sei und „die Landschaft ... nun eher wie eine dreidimensionale Karte als ein ländlicher Garten“ erscheine.<sup>15</sup>

Karten als Teil der – ebenfalls künstlerisch gedachten – Dokumentation von Land Art finden sich auch bei anderen Künstlern. Dennis Oppenheim klebte auf eine Collage zu *Annual Rings* (1968) neben Photos und einer amtlichen Grenztafel, die die politische Grenze zwischen den USA und Kanada markiert, auch eine Landkarte, auf der der Ort eingezeichnet ist, an dem die Aktion stattfand. Am zugefrorenen St. John River, der neben der territorialen Grenze auch die Zeitgrenze zwischen den beiden Staaten markiert, hatte er die vergrößerten Jahresringe eines Baumes in den Schnee gezeichnet.

„Diese politischen Landschaftsabstraktionen werden kontrastiert mit der Dokumentation der künstlerischen Setzung an diesem Ort, einer neuen Inbesitznahme der Landschaft. [...] Den

Künstler interessiert diese Situation an der Grenze zwischen den USA und Kanada vor allem deshalb, weil hier die unterschiedlichen raumzeitlichen Orientierungssysteme miteinander interferieren [sic!]. Die politische Grenze zwischen den Staaten bezieht sich auf eine natürliche Grenze in dieser Region, den von West nach Ost fließenden Strom. Dieser räumlichen Grenze wurde [...] die Zeitgrenze angepasst. Dem künstlichen Zeitstrom setzt Oppenheim die Reflexion auf natürliche Zeitverläufe entgegen.<sup>16</sup>

Der britische Künstler Richard Long benutzte für *Low Water. Circle Walk. A 2 Day Walk around and inside a circle in the Highlands. Scotland Summer 1980* eine Karte, die das Gebiet der Highlands und einiger Seen auf übliche Weise abstrahierte, und zog dort eine Kreislinie als Weg ein.

„An den Stellen, an denen der Kreis die Uferlinien der Seen schneidet, führte er ihn [den Weg] aber nicht gradlinig fort [...], sondern er folgt jeweils exakt den Uferlinien der Gewässer. Wenige Arbeiten Longs machen den Zusammenhang zwischen gesetzter künstlerischer Form und Reflexion über vorgefundene Landschaftsformationen so deutlich wie dieses kartographiekritische Werk von 1980.“<sup>17</sup>

Die Wanderung Longs „folgt der künstlerischen Setzung der Kreislinie, widersetzt sich also den ‚natürlichen‘ Gegebenheiten der Landschaft.“<sup>18</sup> Verallgemeinert ist die Karte zugleich die Partitur der Kunstaktion („Motor eines Vorganges im Raum“<sup>19</sup>) und – nachdem sie stattgefunden hat – die Dokumentation der performativen Wanderung. In der Karte lebt der *Walk* über die Aktion hinaus und bleibt als Artefakt anderen zugänglich, die nicht selbst die Wanderung vollzogen haben.

## Karten und Soundwalks

Die ersten Arbeiten der Land Art entstanden zu einer Zeit, als auch die Komponisten die Konzertsäle verließen und, wie z. B. Alvin Curran (\*1938), David Dunn

(\*1953), Murray Schafer (\*1933), Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Hildegard Westerkamp (\*1946) und andere, mit ihrer Musik den Weg ins Freie suchten.<sup>20</sup> Im Umkreis von Murray Schafer und dem *World Soundscape Project* kamen auch Ende der 1960er Jahre die so genannten Soundwalks auf. In diesen frühen Soundwalks ging es in erster Linie darum, das Vorgefundene zu hören und ein Bewusstsein für die Klänge zu entwickeln, die uns ständig umgeben. Ein Soundwalk sei, wie Hildegard Westerkamp 1974 schrieb, „any excursion whose main purpose is listening to the environment.“<sup>21</sup>

In der 2001 revidierten Fassung ihres Aufsatzes „Soundwalking“ von 1974<sup>22</sup> lädt Hildegard Westerkamp zu einem Spaziergang durch den Queen Elizabeth Park in Vancouver ein und legt auch eine Karte bei. Auf der Karte sind sieben Stationen eingetragen, an denen der Spaziergänger sich bestimmte Höraufgaben stellen kann. Der Spaziergang beginnt auf dem Parkplatz (1), führt an einem Springbrunnen (2) und einer Skulptur von Henry Moore vorbei (3) ins Gewächshaus (4) und von dort zu den „Sunken Gardens“ (5) und „Quarry Gardens“ (6). Den Abschluss bildet der Besuch eines kleinen Teichs (7).

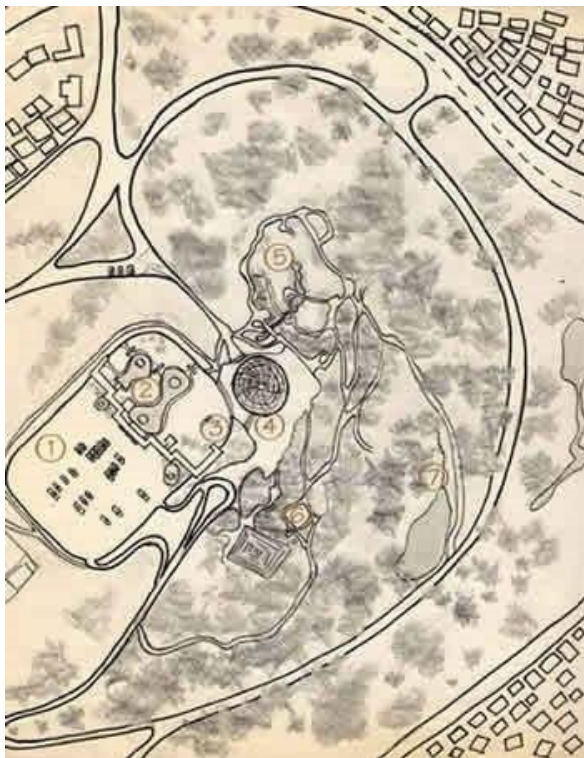


Abb. 2: Hildegard Westerkamp, [Karte:] „A Soundwalk in Queen Elizabeth Park in Vancouver“ (1974)

Die Karte (Abb. 2) zeigt eine Vorauswahl an Orten, die Westerkamp als hörens-wert erachtet, und eine Reihenfolge, in der diese dann aufgesucht werden sollen. Zusätzlich zu den Hörstationen fügt sie der Karte Anweisungen bei, worauf zu achten sei, und stellt bereits Höreindrücke vor, die der Spaziergänger eventuell wahrnehmen wird. Auch einige Handlungen werden vorgeschlagen, so z. B. die Moore-Skulptur als Instrument zu benutzen, um bestimmte Klänge zu erzeugen, oder mit den tropischen Vögeln im Gewächshaus lautlich zu kommunizieren. Westerkamp leitet den Spaziergänger nicht nur kinetisch durch den Park, sondern steuert darüber hinaus seine Aufmerksamkeit und die Aktionen, deren Klangerzeugnisse jedoch nicht explizit als Teil des „Soundscape“ gestaltet werden sollen.<sup>23</sup>

Während bei den „Sound Walks“ von Hildegard Westerkamp eine Autorin erkennbar ist, die den Spaziergang gestaltet, wandte Max Neuhaus in einer späteren Version seiner „Listen“-Performances das Verhältnis um: Nachdem er ab den 1960er Jahren zunächst seine Aufforderung zum Zuhören („Listen“) auf Plakaten und Stempeln selber an Orten angebracht und Hörspaziergänge organisiert hatte, bei denen er auch draußen Schlagzeug spielte,<sup>24</sup> veröffentlichte er 1978 als „do-it-yourself version“ eine Postkarte mit dem Schriftzug „Listen“, den der Rezipient selbst an ausgewählten Orten anbringen konnte.<sup>25</sup> Die Stadt wurde dadurch selber zur Karte, auf der ein Nutzer selbst die Legende anbringt.<sup>26</sup>

Christina Kubisch entwickelte Ende der 1970er Jahre einen Weg, scheinbar Nichthörbares hörbar zu machen: Aufbauend auf früheren Arbeiten nach dem Prinzip der elektromagnetischen Induktion, übersetzte sie ab 2004 in ihren *Electrical Walks* die „normalerweise unhörbaren Strukturen von elektromagnetischen Feldern in Klang“.<sup>27</sup> Diese Felder bestehen heutzutage fast überall, auch in abgelegenen Landschaften, die dem Betrachter zunächst als unberührte Natur erscheinen. In Städten mit ihren Lichtsystemen, Antennen, Computern, Bank- und Getränkeautomaten, Lichtwerbung und Sicherheitssystemen sind besonders viele Felder vorhanden, deren Klang durch spezielle Kopfhörer mit Induktionsspulen erfahrbar wird.<sup>28</sup> Das Publikum wird für die *Electrical Walks* mit dem Kopfhörer und einem Stadtplan ausgerüstet, auf dem



Drawing:  
Sound Paths, Radio Net, 1978  
Cyanochrome print and paint  
88 x 101 cm  
© Max Neuhaus

Abb. 3: Max Neuhaus, [Karte] „Sound Paths, Radio Net“ (1978)

besonders interessante Hörsituationen vermerkt sind. Bei der Vorbereitung dieser Walks, die wie alle Touren auch einen touristischen Reiz haben, markiert Kubisch auf Stadtkarten zunächst akustisch besonders interessante Orte, die ihr bei ihren Recherchen auffallen, und die sie schließlich zu Spaziergängen zusammenfasst.<sup>29</sup>

Für die *Ars Electronica* entwickelte Kubisch den *Electrical Walk Linz 2010* mit einer Karte.<sup>30</sup> Auf dem Stadtplan des *Electrical Walk Linz 2010* sind 19 Stationen – angefangen von Straßenbahnhaltestellen über Bankautomaten bis Kirchen – eingezeichnet und in der Legende mit kurzen Handlungsanweisungen versehen. Ausdrücklich betont wird die Warnung, nie in einem Geschäft mit angeschalteten Kopfhörern durch das Diebstahl-Warensicherungssystem zu gehen: „Doing so could severely damage your ears as well as the headphones.“

Auf die Intensität der Klänge, die in den Städten so hörbar werden, reagieren einige Teilnehmer mit Unbehagen, ist vielen doch im Alltag nicht bewusst, welche

elektrischen Felder uns tagtäglich umgeben, die vor allem in ökonomischen Zusammenhängen – Banken, Werbung, Geschäfts- und Transportwesen – entstehen. Städte wie New York, London, Oxford, Berlin, Linz oder Riga klingen Kubisch zufolge ganz unterschiedlich und offenbaren teilweise auch eine andere Geschichte. Der ansonsten unhörbare Klang wird nicht nur zum „focus of listening“, sondern auch zum „focus of critique“.<sup>31</sup> Während die Aktivitäten vieler „sound ecologists“ darauf abzielten, auf die Lärmverschmutzung der Umwelt hinzuweisen, machen Kubischs Arbeiten sensibel für die zunehmende Belastung durch elektrische und elektromagnetische Felder, wie sie auch Umweltmediziner als Auslöser für Krankheiten ausmachen.

Während bei Westerkamp und Kubisch das Publikum in Bewegung gesetzt wird, um Klänge aufzuspüren, zeichnete Max Neuhaus in „Sound Paths“ (1978) auf einer Karte der USA (Abb. 3) – eigentlich einer Aufnahme der USA aus dem Weltall – die fünf Loops ein, die die Klänge seines Projekts „Radio Net“ zwischen den Radiostationen durchliefen.<sup>32</sup>

Bei dieser „nationwide composition“, beauftragt von der *American National Public Radio Broadcasting Co-operation*, konnten die Hörer anrufen und in den Telefontastern pfeifen. Die Klänge wurden jedoch nicht – wie sonst Signale – nur übertragen, sondern Neuhaus nutzte sie als Material und ließ die Klänge in Loops kreisen:

„It created a sound-transformation ‚box‘ that was literally fifteen hundred miles wide by three thousand miles long with five ins and five outs emerging in Washington. [...] Even if you do have a frequency shifter and gain control, each loop was in a sense a living thing – they could get out of hand very quickly. [...] My role was holding the balance of this big five-looped animal with as little movement as possible.“<sup>33</sup>

In erster Linie zur Radiokunst gehörend verbindet Neuhaus' *Radio Net* – obiger Definition zufolge – einiges mit der Landschaftskomposition: Zwar findet nicht das über die Radioempfangsgeräte des Publikums hörbare klangliche Ereignis unter freiem Himmel statt, wohl aber die Wege der Signale, die auch den Reiz der Aufführung von *Radio Net* ausmachen. Hinzu kommt eine Faszination für die monumentale Weite, die Neuhaus angesichts seines „Instruments“ empfindet, das sich über die gesamten USA ausbreitet. Dies teilt *Radio Net* mit vielen anderen Kunstwerken der Land Art oder Landschaftskomposition, die wie z. B. bei David Dunn in der kalifornischen Wüste oder bei Murray Schafer in der kanadischen Einöde stattfinden.<sup>34</sup>

In den vorgestellten Beispielen hatten Karten häufig – so bei Westerkamp und Kubisch – die Funktion, dem Hörer „den richtigen Weg“ zu weisen, so dass er möglichst viele interessante Hörerlebnisse wahrnehmen kann. Hierzu dienen auch die Beschreibungen, die das zu Hörende teilweise schon vorwegnehmen. Wie viele frühe Karten (z. B. die so genannten „Iteraren“ oder „Radkarten“)<sup>35</sup> vereinen diese Beispiele „Orientierung und Erfahrung“<sup>36</sup>: Zu den objektiven Angaben treten die subjektiven Erkenntnisse der Komponistinnen, welche Hörstationen sich lohnen und worauf man dort achten kann. Mit Hilfe der Karten tritt der Komponist in eine direkte Beziehung mit dem Zuhörer und macht

ihm akustisch ein anderes „Weltbild“ erfahrbar. Dieser „Zusammenhang von Orientierung und Erfahrung ging in der Geschichte der Kartographie zunehmend verloren“, so dass diese durch die zunehmend angestrebte Objektivierung zu einer „Geschichte der Beherrschung und Ausbeutung“ wurde.<sup>37</sup> Viele der Landschaftskompositionen machen durch die Verwendung von Karten darauf aufmerksam, welche Klänge uns – häufig unmerklich – umgeben und doch große Auswirkungen auf unser Befinden haben können. Ob die Geräusche der Stadt, die elektrischen Felder des Warenhandels oder elektromagnetischen Wellen des analogen Radios – sie alle haben sich ein Territorium erobert, das größer ist, als man es ihnen vielleicht zugestehen möchte. Die Künstler und Komponistinnen nutzen das vermeintlich objektiv darstellende Kartenmaterial nicht nur, damit ihr Publikum selbständig den Weg finden kann, sondern um über die akustischen und subjektiven Erfahrungen auch ihr Wissen zu vermitteln, das zu einem neuen oder anderen „Weltbild“ führen kann. Ob zu Fuß oder in der Imagination getätigt – die Karte hält Weg und Erfahrung fest.

## Landschaftsoper und Karte

Landschaftskarten, Seekarten und Schatzkarten spielen in der Operngeschichte wohl am ehesten als Requisite, Kulisse und in Kinderoperen eine Rolle,<sup>38</sup> aber sind ansonsten für Musik und Handlung kaum von Bedeutung. Anders sieht das aus für die *Landschaftsoper Ulrichsberg* (2009) von Peter Ablinger, deren zweiter Akt den Titel „Kulisse, Wanderkarte. Wanderkarte und Wanderweg in Ulrichsberg“ trägt. Die *Landschaftsoper* besteht insgesamt aus sieben Teilen und einem Intermezzo, die im Ort Ulrichsberg und in der ihn umgebenden Landschaft stattfinden. Das Modell für diese Oper sei, so der Komponist, weniger die „höfische oder städtische Oper“ denn vielmehr „das ländliche Fest“.<sup>39</sup>

„Eine Oper auf dem Lande ist etwas anderes, als eine Oper in der Stadt. Es geht nicht darum, eine ortsfremde Kunst auf das Land zu projizieren, sondern die Landschaftsoper Ulrichsberg soll zum überwiegenden Teil aus dem bestehen, was

schon da ist: Die Umgebung und die Ressourcen Ulrichsbergs sind das Material, das Libretto, der Inhalt dieser Oper, deren Struktur geprägt wird vom Land, von der Landschaft, und vom am Land Üblichen.<sup>440</sup>

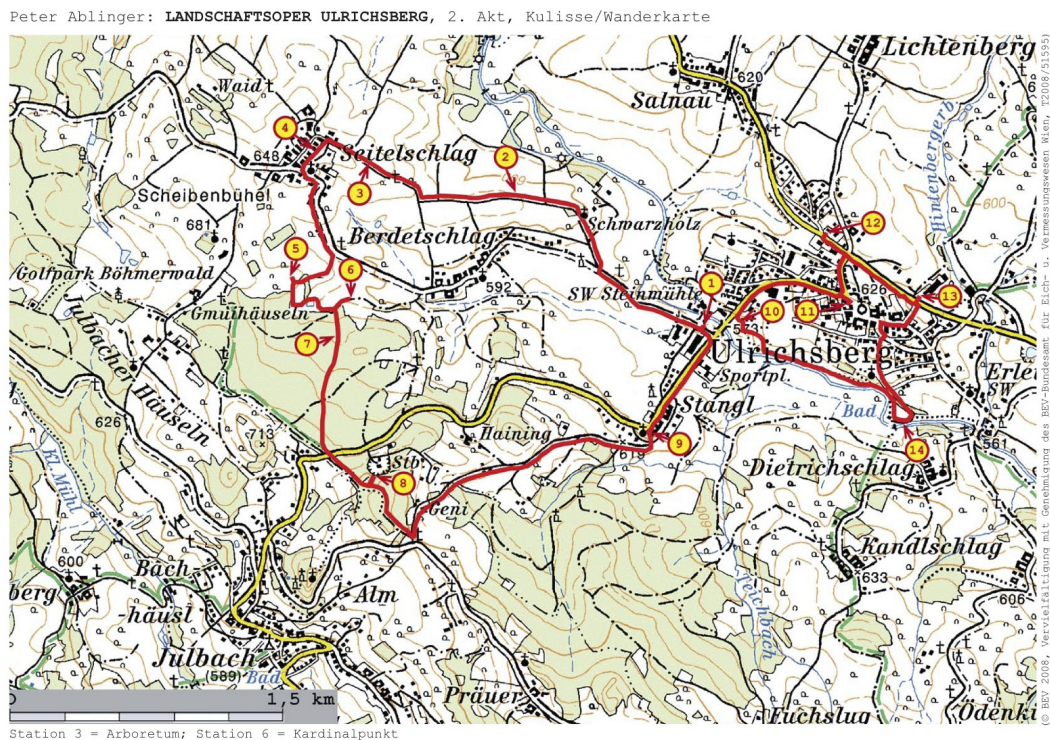
Nachdem im ersten Akt ein Arboretum gepflanzt wurde, um im „Grundgeräusch des Baumrauschens“<sup>441</sup> die „Rahmenhandlung“ der Oper zu etablieren, sollen im zweiten Akt die österreichische Gemeinde und die umgebende Landschaft zur „Kulisse“ der Oper werden. Im Unterschied zur gemalten, optischen und statischen Kulisse erwandert das Publikum anhand einer Wanderkarte die Umgebung und den Ort, so dass es dieses Bühnenbild räumlich, zeitlich und mit mehreren Sinnen, einschließlich der Bewegung, wahrnimmt. An den 14 Hörstationen soll der Wanderer innehalten, um zu hören und somit – neben der landschaftlichen Szenerie – auch die Geräuschkulisse bewusst wahrzunehmen, so dass eine „Umleitung“ der Wahrnehmung vom Optischen ins Akustische“ stattfinden kann:

Abb. 4: Peter Ablinger: *Landschaftsoper Ulrichsberg* (2009), 2. Akt, Kulisse/Wanderkarte; veröffentlicht im Programmheft

„Während Wandern im Normalfall zu attraktiven Aussichtspunkten führt, sind es hier nach akustischen Kriterien ausgewählte Stationen, die als Ziel vorgegeben sind.“<sup>442</sup>

Während einige Akte nur an festen Terminen oder zu bestimmten Öffnungszeiten stattfinden, ist der zweite Akt „permanent“ geöffnet – allerdings wurden die „Sitzbankerl“<sup>443</sup> mit ihren Hörbüchern nach einigen Monaten wieder abgebaut. In Anlehnung an Gipfeleintragsbücher sollte der Wanderer hier aufschreiben, „was an Klängen, Geräuschen und akustischen Ereignissen“<sup>444</sup> er hören konnte. Versehen mit einer genauen Zeitangabe sollten die Hörbücher, die später weiterhin im Jazzatelier ausgestellt wurden, zu einer Dokumentation der jeweiligen Hörstation werden.<sup>45</sup>

Klangaufnahmen aus Ulrichsberg und der Umgebung wurden dann auch für den 3. Akt mit dem Titel „Die Melodie“ im Klangarchiv verwendet und sind mit jeweils einem Track pro Station auf einer MP3-Seite zur Oper weiterhin anzuhören.<sup>46</sup> Solche Verbindungen zwischen den einzelnen Akten gibt es in der *Landschaftsoper* immer wieder, so dass ein „Netzwerk subtiler Beziehungen“ entsteht und – dem Wunsch des



Komponisten nach – „in der Wahrnehmung des aufmerksamen Hörers eine weitere, im Grunde imaginäre Ebene entsteht, die sich über die verschiedenen Akte hinweg entfaltet“.<sup>47</sup> So führt die Wanderung auch am frisch errichteten „Arboretum“ des 1. Akts vorbei, bei dem bereits ein Jahr zuvor Bäume nach akustischen Kriterien angepflanzt wurden.

Im Programmheft sind sowohl die Wanderkarte als auch eine Wegbeschreibung zu den einzelnen Hörstationen enthalten. Die Dauer der Wanderung wird mit 2 ½ Stunden reine Gehzeit für die Landschaftsrunde und weiteren 45 Minuten für die kleinere Ortsrunde angegeben – mit einer Aktlänge von über drei Stunden kann die Landschaftsoper von Ablinger durchaus in die Liste der „längsten Opern“ neben Stockhausens *LICHT* und Wagners *Ring des Nibelungen* aufgenommen werden.<sup>48</sup> Die Wegbeschreibung mit den Stationen bzw. „Hörvorschlägen“ enthält – im Unterschied zu Westerkamp und Kubisch – keine Klangbeschreibungen, sondern beschränkt sich darauf, den Wanderer von Station zu Station zu führen. Vielmehr interessiert sich der Komponist dafür, in den Hörbüchern die eigenen Wahrnehmungen der Wanderer zu sammeln und später auszustellen.

Ablingers *Landschaftsoper* ist ein Hybrid aus Oper, klassischer Musik, Neuer Musik, Volksmusik, Klangkunst, Experimenteller Musik und Konzeptkunst, in der sich kulturelle Gepflogenheiten überschneiden: Die Blaskapelle trifft auf das Sinfonieorchester, im Autohaus spielt ein computergesteuertes Klavier und die Mundart der Menschen prägt das „Libretto“ der Oper. Das Publikum wird einerseits dazu aufgerufen, seine ganz individuellen Eindrücke zu gewinnen, doch gleichzeitig sollen diese Erkenntnisse – durch Hörbücher, Klangarchiv, Videomitschnitte und Volksfest – wieder in einer kollektiven Erfahrung vereint werden. Auch innerhalb des zweiten Akts finden sich solche Überlagerungen verschiedener Traditionen: So ist die Wanderung – eigentlich ein performativer Vorgang – permanent möglich, die Ausstattung mit den Bänken und Hörbüchern – im Grunde eine dauerhafte Installation – aber nur in einer begrenzten Zeit. Darüber hinaus wird die „Kulisse“, der primäre Hintergrund, zur Hauptsache und rückt neben dem Optischen das Akustische in den Vordergrund. Auch die Wanderkarte mit ihrer sprachlichen Wegbeschreibung ist ein Hybrid

aus Zeichnung und Text, aus Handlungsanweisung und Dokumentation, später erweitert sogar noch um die Audiodateien auf der Website des Projekts.<sup>49</sup> Dass die Wanderung so explizit die Vorstellung einer idyllischen Landschaft mit eher unbehaglichen Schauplätzen im Dorf verbindet,<sup>50</sup> macht das Projekt jedoch auch verdächtig. Viele der Landschaftskompositionen nähren sich aus einer unbestimmten Sehnsucht nach dem Landleben bei gleichzeitigem Widerwillen gegenüber der Provinz. Nicht von ungefähr wohnen viele der Komponisten, Veranstalter und Rezipienten von Landschaftsmusik selbst in großen Städten, wodurch solche Festivals, Aufführungen und Installationen insbesondere auch für den lokalen Tourismus interessant werden, da sie Gäste anziehen. In einer Zeit zunehmender Globalisierung und Dislokation auch im Kunstbetrieb entdecken die Komponisten das Regionale und die Provinz – allerdings als etwas, was nur temporär reizvoll ist.

### Ein Hör-Wanderbuch und seine Karten

Obwohl in den bisher vorgestellten Beispielen auch immer das bewusste Hören gestärkt werden sollte, wagte es bisher keiner der vorgestellten Künstler, sein Publikum anhand z. B. der Beschreibung von akustischen „Landmarks“, den hörbaren Charakteristika einer Umgebung, zu führen.<sup>51</sup> Das Festival *Neue Musik Rümelingen* schickte 2011 sein Publikum „mit den Ohren wandern gehen“<sup>52</sup> und veröffentlichte das Buch *Drinnen vor Ort. Vier Landschaften – vier Jahreszeiten – vier Wege*, das vor allem aus Texten, Fotos, Wanderkarten und Wegbeschreibungen besteht. Das Buch umfasst neben einem „Lexikon der Klangimagination“ und weiteren Beiträgen (u. a. von Elfriede Jelinek) die Texte von vier Schriftstellern, die diese zu den „vier schönsten Hör-Orten der Rümlinger Umgebung“ geschrieben haben, sowie Kompositionen von 16 Komponisten, die sich „innerlich hören“ lassen.<sup>53</sup> Im Buch enthalten sind auch die Karten und Wegbeschreibungen zu vier Rundwanderungen, die zu je einem Hörpunkt – „Tunnel“, „Auf der Fluh“, „Am Waldrand“ oder „Wasserfall“ – leiten. Den Auftakt des Festivals, das dem Konzept nach jederzeit stattfinden kann, bildete am 25. September 2011 die Buchpräsentation, bei der



u. a. die vier Texte zu den Hörorten gelesen wurden. Im Anschluss daran konnten die Besucher sich einem der vier Komponisten und den Festivalleitern anschließen, um eine der Routen zu erwandern.<sup>54</sup> Während sich die Besucher der Eröffnungsveranstaltung anschließend bei einer gemeinsamen Vesper unterhalten konnten, bietet die Website des Festivals auch späteren Besuchern die Möglichkeit, sich auf einem Forum über ihre Eindrücke auszutauschen.<sup>55</sup>

Das Festivalbuch integriert „Landkarten unterschiedlichen Abstraktionsgrads“<sup>56</sup>: Auf den letzten Seiten ist rechts eine kleine Karte der Schweiz abgebildet, die nur die Umrisse, einige größere Städte und mit einem grünen Kästchen den Ausschnitt markiert, in welcher Region das Festival bzw. die Wanderungen stattfinden. Oberhalb der Karte sind Informationen zur Anfahrt sowie Verweise auf die Seitenzahlen der detaillierten Routenbeschreibungen und -karten im Buch zu finden. Auf der linken Seite daneben ist auf einer Reliefkarte die Region vergrößert dargestellt, in der die vier Wanderwege liegen. Neben den zweidimensional veranschaulichten Bergen sind auch die Dörfer,<sup>57</sup> der Name der Nachbargemeinde, eine Zuglinie mit Bahnhöfen und Tunnel, einige Straßen und – wieder in grünen Kästen – die Gegenden der vier Wanderungen markiert.

Der Vergleich mit Google maps macht deutlich, dass diese Karte immer noch sehr grob ist und vor allem nur die Hauptanreisewege wiedergibt. In ihrem groben Maßstab wenden sich diese Karten in erster Linie an Reisende von weit außerhalb – die regulären Besucher von Festivals Neuer Musik –, die sich zunächst in der Schweiz selbst und für die Anreise orientieren wollen. Darüber hinaus finden sich im Buch noch vier genauere Wanderkarten, die nebst zugehörigem „Lokalteil“, in dem Kompositionen, Texte und Wegbeschreibungen abgedruckt sind, separat für die jeweilige Wanderung entnommen werden können. Hier sind nun in größerem Maßstab Höhenlinien und -meter, verschiedene Schattierungen („Schummierung“) zur Visualisierung der Oberfläche, Ortsteile, Wege, Straßen und Zuglinien sowie in Schwarz der Wanderweg mit einigen Orientierungspunkten, wie z. B. „Kirche“, „Horn Hof“ oder „Talweid Hof“, eingezeichnet. Pfeile entlang des Wanderwegs markieren

die Gehrichtung; Startpunkt und der angesteuerte „Hörpunkt“ sind mit schwarzen Kästen hervorgehoben.

Entstanden sind die Karten auf der Grundlage der Geodaten der GIS-Fachstelle BL, einer Abteilung des Amtes für Geoinformation des Kantons Basel-Landschaft. Ihre Gestaltung lässt jedoch darauf schließen, dass sie in enger Zusammenarbeit mit dem zuständigen *Büro für visuelle Gestaltung und Kommunikation* von Thomas Neeser und Thomas Müller weiterentwickelt wurden. So entsprechen die Karten zwar in ihrer kartografischen Erscheinung genau den Grundkarten, die man bei diesem Dienst online abrufen kann,<sup>58</sup> doch die grün-weiß-schwarze Farbgebung, zusätzliche Schraffierungen sowie die Überlagerungen bei der Schrift verwandeln die bunten, schematischen Karten in gestalterische Kunstwerke. Durch sie rückt die visuelle Schönheit und Faszination, die Karten ohnehin ausüben,<sup>59</sup> in den Vordergrund, während der praktische Nutzen beinahe nachrangig wird – so dass man froh ist, dass die Wegbeschreibungen wiederum häufig auf markierte Wanderwege verweisen. Farbgebung und Schraffierungen ziehen sich als Gestaltungsmittel durch das gesamte Hörbuch, ergänzt durch sich schneidende Linien, die auch durch die Fotocollagen des Buches führen und so eine Einheit herstellen.

Ein „Lesebuch der Klangimaginationen“, in dem mehr Höhen- als Notenlinien zu finden sind, überrascht auf den ersten Blick, soll es doch – wie bei einem Festival für Neue Musik zu erwarten – eigentlich um das Hören gehen. Doch ähnlich wie Karten zum imaginierten Reisen einladen und man mit dem Zeigefinger auf dem Papier Wegstrecken zurücklegen und Berge erklimmen kann, so lassen sich auch diese Wanderungen – passend zum Thema des Festivals – in der Phantasie gehen. Zum imaginierten Hören tritt die imaginäre Bewegung als „sukzessive Annäherung an die Landschaft“<sup>60</sup>, angefangen von der Reise in die Schweiz über die Anfahrt in die Region Rümelingen bis hinzu den einzelnen Wandertouren. So wie „Landkarten als ‚Notationen‘ einer Landschaft verstanden werden“<sup>61</sup> können, eröffnet das Buch eine eigene Welt der musikalischen Imagination. Ob die Hörstationen tatsächlich besucht werden und vor Ort die Kompositionen innerlich aufgeführt werden, ist zweitrangig: Die erste Reise beginnt bereits mit dem Buch.

## Musik, Landschaft, Karte und Gebiet

In der Landschaftskomposition finden Karten vor allem dann Verwendung, wenn das Publikum selbst in Bewegung gesetzt werden soll. Darin unterscheiden sie sich prinzipiell von den vorgestellten Beispielen der Land Art, wo die Karten nie Aufforderung an das Publikum waren, auf Wanderschaft zu gehen. In den visuellen Künsten steht im Vordergrund, dass Karten auf etwas anderes verweisen können, seien es Grenzen, fiktive oder reale Orte. Höchstens für den Künstler selbst, wie z. B. bei Long, war die Karte Handlungsanweisung oder Partitur, die er auszuführen hatte. In den angeführten Beispielen von Westerkamp, Neuhaus, Kubisch, Ablinger und dem Festival Rümplingen werden die Besucher jedoch selber zu Interpreten, die die Komposition bzw. Wanderung ausführen.

Dass Gehen und Denken in Beziehung zueinander stehen, lässt sich von der antiken Philosophie bis zur heutigen Ratgeberliteratur in unterschiedlichsten Zusammenhängen wieder finden. Im bürgerlichen Musikleben blieb das Umherwandeln bei Konzerten ein Sonderfall (z. B. Musikpavillons, Konzertmuscheln), da es das aufmerksame Zuhören erschwerte, wenn man selber oder die anderen Besucher im Raum umher-schweiften. Bei den aufgeführten Beispielen scheint es bis heute eine Rolle zu spielen, für das Hören innezuhalten: So markieren die Hörstationen oder -punkte immer Orte, an denen der Wanderer verweilen soll, um sich auf die Klänge oder Imaginationen zu konzentrieren. Das Gehen allein scheint also nicht unmittelbar das Hören „in Gang“ zu setzen, sondern es dient dazu, besondere Hörlandschaften zu erreichen, und den Hörer in einen Zustand zu versetzen, in dem er – in Anlehnung an Anna Viebrock<sup>62</sup> – das Vorgefundene wahrnehmen oder erfinden kann.

Ähnlich wie eine Partitur ermöglicht die Wanderkarte, dass die Spaziergänge auch unabhängig vom Komponisten aufgeführt und wiederholt werden können. Die Karten dienen in der Landschaftskomposition jedoch nicht zur Notation von Klangvorstellungen oder musikalischen Optionen, sondern weiterhin der räumlichen Orientierung. Da sie auf klanglich interessante Orte verweisen, handelt es sich in der Regel um topographische Karten, in denen diese Hörstationen oder -punkte ausgezeichnet werden. Was dort jedoch zu

hören ist, lässt sich der Karte meistens nicht entnehmen. Zieht man in Betracht, dass solche Karten historisch zu wirtschaftlichen oder militärischen Zwecken entstanden sind, schließt sich die Frage an, ob sich solche hegemonialen Absichten auch bei der Landschaftskomposition finden lassen. Tatsächlich fällt die direkte Beziehung zwischen Komponist und Publikum auf, die keinen Interpreten als Mittler benötigt, der die Karten auslegt – das macht der Zuhörer selber. Auch traditionelle Musikinstitutionen wie z. B. Konzerthäuser, Ensembles oder Verlage spielen bei den unabhängig veranstalteten Wanderungen kaum eine Rolle, dafür gewinnen Ortschaften, Gemeindeleben, Nahverkehr und Tourismusbüros an Bedeutung. Der Gang ins Freie zeugt vom Verlangen der Neuen Musik, das Territorium über die Musentempel vergangener Zeiten auszuweiten und sich eine gesellschaftliche Relevanz zurückzuerobern. Dass die Neue Musik in diesem Fall nun gerade nicht die Nähe zu den „Global Players“ des Musikbetriebs sucht, sondern die Verankerung im Lokalen und Regionalen will, macht sie für den kulturellen Massenbetrieb uninteressant – aber hinsichtlich der zunehmenden Globalisierungskritik umso spannender.

## Endnoten

1. James Hamilton-Paterson, *Seestücke: Das Meer und seine Ufer*. Stuttgart 1996<sup>3</sup>, S. 48.
2. Pronab K. Banerjee, *Oceanography for beginners*, New Delhi 2005, S. 404.
3. Martin Sturm „Vorwort“, in: Paolo Bianchi und Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur. Katalog zur Ausstellung vom 6. Juni bis 11. Juli 1997 Offenes Kulturhaus Linz und 21. Februar bis 5. April 1998 im Kunsthaus Bregenz und Magazin 4*, Wien 1997, S. 7.
4. Schließlich fehlen neben außereuropäischen Komponisten oder Epochen auch die Namen von Sängern, Instrumentalisten oder Komponistinnen.
5. Warum nach Richard Rodgers oder Jerome Kern kein Tiefseeberg benannt wurde, bleibt offen.
6. Z. B. bei Hamilton-Paterson oder Martin Sturm, (Siehe Fn. 1 und Fn. 3).
7. Vgl. Peter Oswald, „Musikalische Landkarte – Musik und Kartographie“, in: Christian Reder (Hg.), *Kartographisches Denken*, Wien 2012, S. 251–259.
8. Peter Cusack: [www.favouritesounds.org](http://www.favouritesounds.org) (Zugriff: 25.2.2013).
9. Für New York z. B. [www.nysoundmap.org](http://www.nysoundmap.org) und [www.soundseeker.org](http://www.soundseeker.org) (Zugriff: 8.3.2013). Andra McCartney, „Soundwalking: creating moving environmental sound narratives“, in: Sumanth Gopinath, Jason Stanyek (Hg.), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, im Druck; zitiert nach: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (veröffentlicht: 27.9.2010).

10. Vgl. Kathrin Stumreich, „Soundscape: Textile Klangwelten Wien – Shanghai“, in: Christian Reder (Hg.), *Kartographisches Denken*, Wien 2012, S. 440–443.
11. Richard Hoppe-Sailer, „Auf der Suche nach dem rechten Weg. Kartographie und die Wahrnehmung der Welt“, in: Paolo Bianchi, Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping*, S. 216 (siehe Fn. 3).
12. Marie-Ange Brayer, „Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maß bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Paolo Bianchi, Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping*, S. 22 (siehe Fn. 3).
13. Ebenda.
14. Vgl. <http://www.robertsmithson.com/photoworks/pw.htm> (Zugriff: 16.2.2013). Vorausgegangen waren eine Reihe von Zeichnungen imaginärer Karten im Jahr 1967.
15. Zitiert nach Marie-Ange Brayer, „Atlas der Künstlerkartographien“, S. 29f. (siehe Fn. 12).
16. Richard Hoppe-Sailer, „Karte, Raum und Zeit in Concept Land Art“, in: Paolo Bianchi, Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping*, S. 53 (siehe Fn. 3).
17. Ebenda, S. 51.
18. Ebenda.
19. Marie-Ange Brayer, „Atlas der Künstlerkartographien“, in: Paolo Bianchi, Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping*, S. 35f (siehe Fn. 3). Als weitere Kategorien für „Wege-Karten“ in der Bildenden Kunst führt Brayer 1. Karten als Erinnerungsmoment und 2. als Handlungsträger, als objektive Grundlage (umkehrbare Karte, Diagramm-Karte und Ergänzungskarte) an.
20. Vgl. Irene Kletschke, „Landschaftskompositionen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Band 69, Heft 3 (2012), S. 198–206.
21. Hildegard Westerkamp, „Soundwalking“, in: Angus Carlyle (Hg.), *Autumn Leaves. Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris 2007, S. 49–54. Zuerst publiziert in: „Sound Heritage“, Bd. III, Nr. 2, (1974), revidiert: 2001, und überarbeitet 2007 (enthält z. B. den Walk durch den Queen Elizabeth Park nicht mehr).
22. Siehe: Hildegard Westerkamp, „Soundwalking“, in: *eContact* 4.3, hg. von der Communauté électroacoustique canadienne / Canadian Electroacoustic Community, Montreal: <http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Soundwalking.html> (Zugriff: 20.2.2013).
23. In ihrem Aufsatz macht sie einen Unterschied zur „Soundwalk Composition“, bei der die vorgefundenen und hinzugefügten Klänge in einen Dialog treten und die eigenen Klänge „a natural part of the music around“ werden.
24. Vgl. auch Joost Fonteyne, „Die Kunst des Soundwalks“, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik. Stadt/Kartographie/Klang*, Nr. 94 (Februar 2013), S. 32.
25. Für eine Reproduktion siehe z. B. Manuela Ammer, [Werkbeschreibung] „Sound Walks. Max Neuhaus (1966)“, in: Dieter Daniels (Hg.), *See this Sound*, Linz 2009 (Webarchiv): <http://www.see-this-sound.at/print/work/941> (Zugriff: 22.2.2013).
26. Siehe: Max Neuhaus, „Listen“, in: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/> (Zugriff: 22.2.2013).
27. Informationstext zu „Electrical Walks Basel. Elektromagnetische Klangspaziergänge im Dreispitz und der Basler Innenstadt“ im Haus für elektronische Künste Basel (2013–16): <http://haus-ek.org/de/content/christina-kubisch> (Zugriff: 22.2.2013).
28. Eine Einführung der Komponistin mit vielen Beispielen findet sich als Video auf <http://vimeo.com/54846163> (Zugriff: 22.2.2013).
29. Ein Besucher stellte eine Aufnahme des Electrical Walks online und bedauert, dass er nicht weitere Aufnahmen unabhängig von der Wege-Komposition Kubischs gemacht habe: „Of the recordings that I'd made, the best was of the single electrical walk through Linz, but I still wish I had made at least one more that had followed a self-devised compositional scheme. This recording seems to present a kind of suite of movements that are not clearly delineated – which I feel is a positive thing. There becomes a dominant sound that sets a mood as a movement, then slowly, you later find yourself mentally attached to a different kind of movement with a 'ground' of sound that can easily lull you into a sense of complacency.“ Rod Stasick, „Elektromagnetische Feldforschungen“ (Ars Electronica, 6.9.2010): <http://stasick.org/1656> (Zugriff: 8.3.2013).
30. Siehe ebenda.
31. Andra McCartney, „Soundwalking“ (siehe Fn. 9).
32. Dokumentation: Max Neuhaus „A look behind the scenes at Radio Net's realization process“ (1977), Video 25:09: <http://www.max-neuhaus.info/radionet.htm> (Zugriff: 22.2.2013).
33. Max Neuhaus, „Rundfunkarbeiten und Audium“, in: Heidi Grundmann (Hg.), *Zeitgleich*, Wien 1994, Begleitheft zur CD-Rom, S. 25f. Zitiert nach: Golo Föllmer, „Max Neuhaus ‚Radio Net‘“, in: *Media Art Net* (2004): <<http://www.medienkunstnetz.de/works/radio-net/>>. (Rev. 2013-03-10).
34. Vgl. Irene Kletschke, „Landschaftskomposition“ (siehe Fn. 20).
35. Vgl. Richard Hoppe-Sailer, „Auf der Suche nach dem rechten Weg. Kartographie und die Wahrnehmung der Welt“, in: Paolo Bianchi, Sabine Folie (Hg.), *Atlas Mapping*, S. 210–212 (siehe Fn. 3).
36. Ebenda, S. 208.
37. Ebenda, S. 209. Interessanterweise erfahren auch viele der „Sound maps“ im Internet zunehmend kommerzielle Nutzung, wie sich z. B. vor Buchung eines Hotels über die dort herrschende Klangatmosphäre und den Lautstärkepegel zu informieren.
38. Eine Ausnahme stellt vielleicht *Christophe Colomb* (1930) von Darius Milhaud dar.
39. Programmheft zu *Peter Ablinger: Landschaftsoper Ulrichsberg. 2009 in und um Ulrichsberg*. Herausgegeben von Jazz in Ulrichsberg, S. 4.
40. Ebenda.
41. Ebenda, S. 6.
42. Ebenda, S. 12.
43. Ebenda, S. 13.
44. Ebenda, S. 13f.
45. Siehe das Foto der Hörstation in: Andreas Fellingner im Gespräch mit Peter Ablinger, „Wahrnehmungslandschaften – Landschaftsoper Ulrichsberg“, *freiStil* (2009): [http://ablinger.mur.at/txt\\_freistil-interview.html](http://ablinger.mur.at/txt_freistil-interview.html) (Zugriff: 25.2.2013).
46. Siehe: „Klangarchiv. MP3-Seite zu Peter Ablinger: *Landschaftsoper Ulrichsberg*, Akt 3, „Die Melodie“ (2009), darin: „Kulisse, Landschaftsrunde“ (Aufnahmen: Alois Fischer) und „Kulisse, Ortsrunde“ (Sebastian Holnsteiner), (Edition der Aufnahmen: Bill Dietz): <http://www.jazztatelier.at/va/operamp.htm> (Zugriff: 25.2.2013).
47. Programmheft Peter Ablinger, *Landschaftsoper* (2009), S. 5 (veröffentlicht: [http://klingt.org/~alois/opera\\_heft.pdf](http://klingt.org/~alois/opera_heft.pdf), Zugriff: 25.2.2013).
48. Annette Kreuziger-Herr, Winfried Böning (Hg.), *Die 101 wichtigsten Fragen: Klassische Musik*, München 2009, S. 84.
49. Vgl. „Klangarchiv. MP3-Seite zu Peter Ablinger: *Landschaftsoper Ulrichsberg*“ (siehe Fn. 46).
50. Die „Ortsrunde“ startet am Altstoffsammelzentrum, führt über die Waschanlage und Tankstelle zur Umfahrungsstraße.
51. Natürlich gibt es Audioguides für Wanderungen, die jedoch ebenfalls Orientierung über optische Eigenschaften bieten – nur eben akustisch. Hier sind die Landmarks auch von ihrem akustischen Äquivalent, den Schaferschen „soundmarks“ und „keynote sounds“ unterschieden.
52. Thomas Meyer, Lydia Jeschke (Hg.), *Festival Rümelingen 2011, Drinnen vor Ort. 4 Landschaften, 4 Jahreszeiten, 4 Wege*. Saarbrücken 2011, S. 5.
53. Ebenda.
54. Vgl. Sylvia Freydank, [Bericht]: „Festival-Unterwanderungen. Drinnen vor Ort: Festival Rümelingen 2011. Eröffnung und Buchpräsentation am 25. September 2011“ in: *dissonance* 116, (Dezember 2011), S. 64f.
55. Festival Rümelingen, „Forum: Schreiben sie im Winter über Ihre inneren Lieder und Erlebnisse mit dem Hör-Wanderbuch des Festival Rümelingen 2011“: <http://www.neue-musik-ruemlingen.ch/forum/> (Zugriff: 28.2.2013).
56. Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien 2013, S. 152.
57. Unklar bleibt, ob das kursiv gedruckte „Ramsach Bad“ einen Weg oder einen Ort benennt. Laut Google maps scheint es sich um einen Weg zu handeln.
58. „GeoView BL“, hg. vom Amt für Geoinformation, GIS-Fachstelle (23.11.2012), („GeoView BL ist das GIS (Geoinformationssystem) des Kantons Basel-Landschaft. Es ist ein Auskunftssystem, mit dem räumliche Daten in einer Karte dargestellt und deren Eigenschaften abgefragt werden können.“): [http://geoview.bl.ch/?map\\_x=-2615425&map\\_y=1256450&map\\_zoom=2&baselayer\\_opacity=100&baselayer\\_ref=blank&tree\\_group\\_layers\\_Politische%20Grenzen=gemeindegrenzen&tree\\_groups=Politische%20Grenzen](http://geoview.bl.ch/?map_x=-2615425&map_y=1256450&map_zoom=2&baselayer_opacity=100&baselayer_ref=blank&tree_group_layers_Politische%20Grenzen=gemeindegrenzen&tree_groups=Politische%20Grenzen) (Zugriff: 2.3.2013).
59. So macht der Künstler Jed Martin in Houellebecqs *Roman Karte und Gebiet* eine Zeitlang ausschließlich Fotos von Straßenkarten der Firma Michelin, am liebsten aus der auf Frankreich begrenzten Reihe der „Departementalkarten“: „Noch nie hatte er etwas so Herrliches gesehen, das so reich an Emotionen und Sinn war wie diese Michelin-Karte der Departments Creuse und Haute-Vienne im Maße 1:150 000. Die Quintessenz der Moderne, der wissenschaftlichen und technischen Erfassung der Welt, war hier mit der Quintessenz animalischen Lebens verbunden. Die grafische Darstellung war komplex und schön, von absoluter Klarheit, und verwendete nur eine begrenzte Palette von Farben. Aber in jedem Örtchen, jedem Dorf, das seiner Größe entsprechend dargestellt war, spürte man das Herzklopfen, den Ruf Dutzender Menschenleben, Dutzender, Hunderter Seelen – von denen die einen zur Verdammnis und die anderen zum ewigen Leben berufen waren.“ Michel Houellebecq, *Karte und Gebiet*, Köln 2011, S. 50.
60. Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst*, S. 152 (Siehe Fn. 58).
61. Ebenda, S. 153.
62. Anna Viebrock, *Das Vorgefundene erfinden*, Berlin 2011. Der Titel ist angelehnt an das Bonmot von Verdi „Die Wirklichkeit zu kopieren ist eine gute Sache, aber die Wirklichkeit zu erfinden ist besser.“

## Abbildungen

- Abb. 1: Informationen zum „Musicians Seamount Trail“ finden sich auch unter <http://earthref.org/SC/SMNT-312N-1624W/> (Zugriff: 18.2.2013). Die Karte entstammt EarthRef.org. The Website for Earth Science reference data and models.
- Abb. 2: Hildegard Westerkamp, [Karte:] „A Soundwalk in Queen Elizabeth Park in Vancouver“ (1974), Karte entnommen: Hildegard Westerkamp, „Soundwalking“, in: eContact 4.3, hg. von der Communauté électroacoustique canadienne / Canadian Electroacoustic Community, Montreal: <http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Soundwalking.html> (Zugriff: 20.2.2013).
- Abb. 3: Max Neuhaus, [Karte] „Sound Paths, Radio Net“ (1978); veröffentlicht in: Max Neuhaus, Sound Works, Bd. 2, Ostfildern: Cantz, 1994, S. 15; entnommen: <http://www.max-neuhaus.info/drawings/working/> (Zugriff: 25.2.2013).
- Abb. 4: Peter Ablinger: Landschaftsoper Ulrichsberg (2009), 2. Akt, Kulisse/Wanderkarte; veröffentlicht im Programmheft: Peter Ablinger, Landschaftsoper (2009), veröffentlicht: [http://klingt.org/~alois/opera\\_heft.pdf](http://klingt.org/~alois/opera_heft.pdf), entnommen: <http://klingt.org/~alois/operaka.pdf> (Zugriff: 25.2.2013.)

## Zusammenfassung

So unterschiedliche Künstler wie Hildegard Westerkamp, Christina Kubisch, Peter Ablinger oder auch das Festival Neue Musik Rümlingen nutzen topographische Karten, um ihr Publikum zu bewegenden Hörerlebnissen unter freiem Himmel zu führen. Verbunden mit dem Gang ins Freie sind künstlerische, ökologische, politische und soziale Themen. Ganz im Sinne früherer Kartenmodelle, die noch „Orientierung“ und „Erfahrung“ übermitteln sollten, wird durch die Karten ein „Weltbild“ hörend erneuert. Zieht man in Betracht, dass Karten historisch zu wirtschaftlichen und militärischen Zwecken entstanden sind, lässt sich in den Karten der Landschaftskomposition auch ein hegemonialer Anspruch lesen, dass die Neue Musik ihr Territorium ausweiten und gesellschaftliche Relevanz zurückerobern will.

## Autorin

Irene Kletschke hat Musik- und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin sowie Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin studiert und wurde 2010 an der FU Berlin mit der Dissertation „Klangbilder. Walt Disneys Fantasia (1940)“ promoviert. Sie arbeitet als Geschäftsführende Koordinatorin von Klangzeitort, Institut für Neue Musik der Universität der Künste Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin. An der UdK Berlin organisiert sie außerdem die Internationale Sommerakademie Klang-KunstBühne und entwickelte hierfür gemeinsam mit Stephanie Schwarz das Format „ForwardBackStage“. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören u. a. das Zusammenwirken von Klang, Bild und Bühne im Film, in der zeitgenössischen Musik sowie im aktuellen Musiktheater. Ihr Interesse gilt darüber hinaus dem Diskurs über inter- und transdisziplinäres bzw. mediales Arbeiten im Bereich Theater/Musik/Tanz und wie diese mit dem Kulturmanagement fruchtbar zusammengeführt werden können.

## Titel

Irene Kletschke *Karte und Landschaftskomposition*, in: [kunsttexte.de/auditive\\_perspektiven](http://kunsttexte.de/auditive_perspektiven), Nr. 2, 2013 (12 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).