

Bernhard Leitner

## Klang als architektonisches Material

Ein Gespräch von Helga de la Motte-Haber

**M.-H.:** Bei den ersten ersten Arbeiten, die Sie von 1968 bis 1971 gemacht haben, spielte der Ton als Material eigentlich keine Rolle. Er hatte eine Funktion für die Transformation von Raum in Zeit und Zeit in Raum.

**B. L.:** Der Ton wurde 1968 als eine Art skulpturales architektonisches Material für Raumuntersuchungen neu definiert. Der Ton selbst spielte als Klang keine Rolle, er war nur Träger, um Grenzen im Raum zu ziehen bzw. erlebbar zu machen. Mich hat nach längeren Untersuchungen mit Licht fasziniert, mit dem Ton, der im 20. Jahrhundert erstmals technisch produzierbar und reproduzierbar, das heißt abstrakt verfügbar und komponierbar geworden ist, räumliche Untersuchungen zu machen. Es war die Verfügbarkeit des Tones, die mich fasziniert hat, ich sage bewußt des Tones und nicht des Klanges. Die empirischen Arbeiten begannen erst 1970 und reichten bis ca. 1975, es war eine Art Laboratoriumssituation.

Vor den empirischen Arbeiten gab es eine theoretische Phase, in der ich mir klar machen wollte, was dieses neue Vokabular für das raumplastische Arbeiten, für Raumformen mit Ton bedeutet. Ich wollte den Raum selbst formen bzw. zeichnen. Die ersten Arbeiten theoretischer Art gingen davon aus, daß man mit dem Ton eine Linie im Raum ziehen kann, wenn man eine Folge von Lautsprechern im Raum verteilt. Ähnlich wie ein Architekt mit dem Stift auf dem Papier eine Skizze macht, habe ich mit dem Bleistift Skizzen gemacht, allerdings immer statt Ziegeln, Beton oder Glas Ton und Tonbewegungen gedacht.

Dabei hatte ich von Anfang an die Idee, einen neuen Raum zu entwickeln und nicht einen vorhandenen Raum zu verdeutlichen. Es gehörte erst zu den späteren Entwicklungen, über eine primäre Architektur eine sekundäre Tonarchitektur zu legen. Zunächst hat mich also interessiert, neue, linear begrenzte, akustische Räume neu zu denken, Ton und vor allem Tonbewegung als Material zu verwenden.

**M.-H.:** Aus vielen Ihrer Einführungen geht hervor, daß Bewegung im Raum als ein zeitlicher Vorgang eine Rolle spielt.

**B.L.:** Es ist ziemlich schnell klar geworden, daß bei meinen Ton-Raum-Arbeiten das Hier und das Jetzt das Wesentliche ist. Das heißt, das Hier ist die Erfüllung des Raumes und das Jetzt ist die Erfüllung der Zeit. Und in dieser Verknüpfung liegt auch letztlich das Potential dieser Ton-Raum-Instrumente, dieser Ton-Raum-Arbeiten, an

denen ich seit 1968 arbeite.

Das Ton-Material selbst ist als bauplastisches und raumplastisches Material neu definiert worden. Der Ton war auf einen ganz wesentlichen Parameter reduziert, das war seine Dynamik. Der Ton, den ich für die ersten Untersuchungen verwendet habe, war ein rascher elektronischer Schlag, eine rasche elektronische Schlagfolge, die mir erlaubt hat, einen Ablauf im Raum sehr gut durch ein permanentes Anschlagen nachvollziehen zu können. Es hätte gar keinen Sinn gehabt, diese ersten Ton-Linien-Räume mit einem gestrichenen Klang oder einem kontinuierlichen Klang zu untersuchen. Es war wichtig, einen rollenden perkussiven Klang zu verwenden, den man sehr leicht orten konnte. Der einzige Parameter, der mich interessiert hat, war die Dynamik, der Hüllkurvenverlauf eines Tones im Raum. Schon bei den theoretischen Untersuchungen wurde mir klar, daß ein Crescendo im Raum nicht identisch ist mit einem musikalischen Crescendo. Ein Crescendo an einem Punkt kann die Erhöhung eines Druckes sein, den wir körperlich wahrnehmen. Ein Crescendo im Raum kann eine anschwellende Linie sein, die einen führt, die einen richtet, die auf einen zukommt oder sich durch einen hindurch bewegt. Ein Diminuendo kann einen wegziehen, kann die Grenze weit weg bewegen, man bleibt im gleichen Raum, der sich ausdehnt. Diese einfachen dynamischen Untersuchungen hatten mit essentiellen Überlegungen zur Begrenzung des Körpers und der körperlichen Erfahrung des Raumes zu tun. Mit dem Parameter der Dynamik war der Verlauf der Richtung im Raum kombiniert: Wie eine Klang-Linie im Raum zum Körper positioniert ist: liegt man, sitzt man, steht man auf einer Ton-Linie, unter einer Ton-Linie oder kreist diese Linie um den Körper herum – die ersten empirischen Untersuchungen ab 1970 galten also dieser Räumlichkeit eines Ton-Linien-Ablaufes.

**M.-H.:** Und später haben Sie regelrechte Dynamikpartituren angefertigt, wozu Sie heute den Computer nutzen.

**B.L.:** Durch die Entwicklung der Steuertechnologie ist das Zeichnen von Hüllkurven und vor allem das Zeichnen der Überlänge zwischen im Raum verteilten Hüllkurven in einer exakten Notation möglich geworden. Am Anfang hatte ich ein Gerät, das aus vierundzwanzig Potentiometern bestand: Es war eine Art Relais-Schaltgerät, ohne Überlappungen von Hüllkurven. Mit dieser ganz einfachen Technologie war das noch nicht möglich. Aber ich konnte mit dem ersten Steuergerät, den vierundzwanzig Potentiometern, mittels einer Handkurbel ein Crescendo über vierundzwanzig in einer Reihe aufgestellte Lautsprecher einstellen. Ich konnte eine gestaffelte Crescendolinie mit zwei, vier oder sechs Crescendi spielen. Diese sehr einfachen Untersuchungen haben es mir erlaubt, ein neues Vokabular, eine Art neue Sprache für Räume zu entwickeln. Es wurde bald klar, daß der Ton nicht so abstrakt bleiben kann, das heißt, selbst bei linearen Tonräumen verweist die Gestik des Ton-Raumes auf das Ton-Material und umgekehrt. Das Ton-Material bezieht sich auf die Statik eines Ton-Raumes, und ist selbst Teil der Statik des Ton-Raumes. Was zunächst völlig ausgeklammert war, wurde in meiner Arbeit ein wesentlicher Parameter: Ist der Ton schwer, ist er leicht, soll er eine Grenze dicht, kompakt machen, soll er eine Grenze transparent, durchsichtig machen? Im Klang selbst mußte eine Forschung einsetzen eine Materialforschung, die direkt auf die Ton-Raum-Arbeit zurückspiegelt.

**M.-H.:** Ist es so, daß am Klang Eigenschaften entdeckt wurden wie Dichte, Gewicht,

Volumen, die Möglichkeiten Statik zu errichten oder ist es so, daß der Klang dazu gedient hat, die Statik, den Dichteindruck, den Volumeneindruck des Raums zu verändern? Ich bin mir nicht ganz sicher, ob Sie, vielleicht gar nicht mit einem stofflichen Material arbeiten, sondern mit einer Anschauungskategorie, die da heißt: Raum. Und die kann ich natürlich nur per Anfassen, per Hören, per Sehen überhaupt ins Bewußtsein rücken.

**B.L.:** Was Materialität oder Immaterialität betrifft, so sind die Arbeiten sehr real, sie sind nicht Simulation oder Illusion, sie sind reale und körperlich erfahrbare Arbeiten. Dabei fügt sich komplexes Klangmaterial in das Vokabular ein. Es entstehen völlig neue Raumarten, die mit der klassischen optischen Raumsprache nichts zu tun haben und schwierig zu verbalisieren sind, weil unsere Sprache im Visuellen wurzelt. Es entstehen Räume, die zum Beispiel in sich verwebt sind. Wenn sich Klangmassen mischen, spreche ich von einem gekneteten Raum. Wenn ganz scharfe spitze Töne von allen Seiten kugelartig eine Person einhüllen, könnte man von einem prickelnden Raum sprechen. Man kann von einem federnden Raum sprechen, der sich vertikal bewegt, man kann von einem zuckenden Raum sprechen oder von einem befreienden Raum. Die neue Raumterminologie ergibt sich aus der Verknüpfung von Sprache im traditionellen architektonischen Sinn und dem Vokabular der westlichen Musiktradition. Es ist eine neue Kunstsprache entstanden, bei der Ton und Raum miteinander in einer bisher nicht gemachten und nicht durchdachten Art und Weise verknüpft werden.

**M.-H.:** Ich möchte Ihnen ein Beispiel entlocken, das zur Veranschaulichung günstig wäre.

**B.L.:** Es gibt eine frühe Untersuchung mit einer Klang-Linie, die als Pendelbewegung im Raum komponiert war. Man stand in dieser Pendelbewegung. Das Klang-Material war ein gestrichener Ton, der nach unten abfiel, lauter, dichter, schwerer, mit den Füßen wahrgenommen wurde und wieder auf der anderen Seite der Person hochgezogen, leiser wurde und ganz verschwand. Nach einer kurzen Pause pendelte er zurück, wobei eben die Klang-Linie unter der Person crescendierte, nach oben durchschwang und dabei wieder decrescendierte. Das war eine sehr einfache, aber sehr eindringliche Untersuchung. Wenn ich nicht in der Linie stehe (alle Ton-Räume sind Innenräume), dann kann ich das nicht nachvollziehen. Es wurde mir schnell klar, daß das Hören, wie wir es oft oberflächlich definieren, nicht nur mit den Ohren geschieht, sondern daß der ganze Körper ein akustisches Sensorium ist. Der ganze Körper ist ein akustisches Aufnahmegerät. Wenn ich dieses Beispiel mit der Pendellinie nehme, auf der ich stehe, dann höre ich den unten durchgehenden Klang vor allem mit den Fußsohlen.

**M.-H.:** Wir haben nicht nur Klang und Raum, sondern wir haben noch einen Menschen in diesem Raum zu berücksichtigen.

**B.L.:** Das ist das zentrale Thema. Es gibt keinen abstrakten Ton-Raum, sondern es ist der Mensch, der eine Ton-Raum-Arbeit eigentlich vollendet. In meiner Arbeit ist der Mensch als Rezipient wesentlich direkter einbezogen als bei einem traditionellen Bild oder in einem traditionellen Musikstück oder in einer traditionellen Architekturkomposition. Das heißt, es wird mitgedacht, wie eine Person in einem Raum die Bewegung von Klang erlebt.

**M.-H.:** Sie haben einmal gesagt, daß bei Ihren Arbeiten das Vis-à-vis zwischen dem, der die Kunst aufnimmt und dem Kunstobjekt aufgelöst werden soll. Man steht im Kunstwerk mitten drinnen.

**B.L.:** So ist es. Gerhard Storck, der Leiter der Museen in Krefeld, mit dem ich 1979 eine Ausstellung gemacht habe, bemerkte, daß man zwar eine räumliche Grenzsituation wahrnimmt, daß man sich aber zugleich ganz sicher fühle. »Raum und Zeit«, ich zitiere Storck, »verknüpfen sich im Augenblick ihrer Wahrnehmung aus der Ton-Bewegung heraus so miteinander, daß ein sicheres Gefühl für das Eingebettetsein in der Tiefe als Existenzgrundlage entsteht«. Dieses Eingebettetsein, dieses Nicht-Irritiertsein, dieses Umfängenwerden mit Klang-Bewegung ist ein wichtiger Aspekt, besonders bei den sehr frühen Arbeiten.

Zum Beispiel die Ton-Wiege. Man liegt auf einer Ton-Bewegung, die Ton-Bewegung findet in der Person selbst statt. Ein Ton dringt im oberen Teil des Körpers, in Schulterhöhe, in den Körper ein, wandert durch den Körper, schlägt am unteren Ende des Körpers an und bewegt sich wieder zurück. Fast glockenschlagartig langsam rollt der Klang durch den Körper auf und ab. Wenn man sich diesem Anklingen des Raumes in sich selbst hingibt, hört man (und findet man) sich selbst. Wenn sich zwanzig Minuten lang im Körper Klang auf- und abbewegt, in diesem Falle ein tiefer, bearbeiteter Flötenklang, überlagert mit einem tiefen Celloton, erwärmt und beruhigt sich der Körper. In Thermovisionsbildern bildet sich diese Körper-Klang-Wärme ab. Dort, wo der Klang in den Körper eindringt (Schulter-Ferse), wurde der Körper besonders warm. Es gilt, die Beziehungen Körper, Ton und Raum zu untersuchen. Andere Kulturen wissen davon mehr als unsere westliche Kultur. Das Reduzieren der Bewußtheit von Klang in unserer Kultur zum musikalischen Ereignis, Klang ist Musik, schließt doch sehr viel davon aus, was die akustischen Perzeptionsmöglichkeiten unseres Körpers und unsere akustische Umwelt betrifft.

**M.-H.:** Ich glaube, es ist eine affektive Perzeption angesprochen, die aber doch in eine kognitive umschlagen kann oder vielleicht sogar umschlagen muß.

**B.L.:** Ich glaube, daß sie umschlagen muß, wir müssen in einer anderen Art und Weise hören lernen. Wenn ich den ganzen Körper als Sensorium verstehe, dann muß ich das Hören mit der Schädeldecke genauso bewußt erlernen oder mir bewußt machen wie das Hören mit den Fußsohlen. Mit dem Knie hört man besser als mit der Wade! Wir haben im Körper Röhren, Hohlräume; der Klang dringt nicht überall gleich ein. Wir haben nicht nur Röhrensysteme, wir haben auch Knochenblätter; wir haben akustische Polster, durch welche der Klang vielleicht nie auf den Körper trifft. Leute, die zart und fragil sind, sind dem Abdruck von Klang auf den Körper ganz anders ausgesetzt. Auch die Haut ist ein akustisches Sensorium. Eine Absicht meiner Arbeiten ist es, das Hörbewußtsein so zu entwickeln, daß nicht der ansteigende Schalldruck, was in den Discos der Fall ist, als einzige Steigerung der Klangerfahrung verstanden wird, sondern vielleicht die Stille als die angespannteste akustische Situation zu verstehen. Dieses Mithören mit verschiedenen Körperteilen spielt sowohl bei der Ton-Wiege, bei der großen Raum-Wiege wie selbst beim Waten in einem Ton-Feld eine ganz wichtige Rolle. Zwölf Lautsprecher sind auf einer Fläche von zehn mal zehn Metern mit schweren Steinplatten so abgedeckt, daß der Klang nicht hochsteigt.

Das sich zwischen den Lautsprechern bewegende Klang-Material steigt nie höher als bis zum Knie. Man wadet in einer Klangfläche oder in einer Klangebene.

**M.-H.:** Unabhängig davon, daß es mir ein bestimmtes Körpergefühl vermittelt, hat dieses Klang-Material aber selbst auch noch bestimmte Eigenschaften?

**B.L.:** Das Ton-Material selbst mit seinem Gewicht, mit seiner Farbe und mit seiner Bewegung bestimmt den Charakter des Ton-Raumes. Ein anderes Ton-Feld, das ich 1991 vor dem neuen IBM-Gebäude in Wien installiert habe, besteht aus dreizehn Klang-Quellen, die im Boden versenkt sind. Jede Quelle ist ein Betonbehälter, ein Meter mal ein Meter weit und sechzig Zentimeter tief, in der ein Lautsprecher montiert ist. Jeder Behälter wurde so mit Grußeisenplatten abgedeckt, daß der Klang aus dieser Resonanzbox durch schmale Schlitze nur seitlich austreten kann. Weil der Platz eine harte, gepflasterte Oberfläche hat, gleiten die tiefen Frequenzen des Ton-Materials zwischen den dreizehn Klangquellen, die rastermäßig ein Feld von dreißig mal fünfzig Meter abstecken. Eine durch alleatorisch- rhythmische Bewegungsmuster belebte Fläche entsteht. Befindet man sich in dieser akustisch bewegten Fläche, so nimmt das Ohr den Lärm des vor diesem Platz vorbeifahrenden Verkehrs kaum wahr. Man sieht den Verkehr, aber man hört ihn nicht. Ein Beispiel dafür, wie und was ich erst durch meine Arbeit über das Hören, über das Hören von Raum gelernt habe. Das Gehirn wählt aus, die Wahrnehmung stellt sich auf das akustisch interessantere Gebilde ein. Wenn zwischen den Klang-Gruben Schnee liegt, das ganze Feld weiß ist, hört die Bewegung auf, der Klang kann nicht mehr wandern, das Feld wird stumpf, es wird leblos. Wenn dieses Ton-Feld mit einem anderen Material bespielt wird, z. B. mit hohen spitzen, langverhallten Tönen, die gleichzeitig aus den Gruben projiziert werden, so entsteht eine Art Kuppelarchitektur über dem Platz. Je nach dem Klangmaterial kann ich mit einer Arbeit - wie mit einem Instrument – verschiedene räumliche Gebilde entwerfen.

In der traditionellen Kunst kannte der Maler seine Palette, der Architekt sein Baumaterial, der Musiker kannte die Instrumente und ihre Möglichkeiten. Das hat sich geändert. Das Material ist nicht mehr als solches existent, sondern es ist bereits Teil der formschaffenden Arbeit, das Material wird zur Idee, weil man nicht mehr die Palette kennt. Man kann nicht mehr alle Möglichkeiten der Verarbeitung von Klang-Material wissen. Das Klang-Material wird im Klanglabor, im Studio durch Versuche, durch Vergleiche, durch Hören, durch Suchen gestaltet und geformt. Aus dem Materialgestalten und dem Materialfinden kann sich die Formidee finden, entwickeln.

Wir haben heute Möglichkeiten, Material zu erarbeiten, das weit über die Palette des klassischen Instrumentariums hinausgeht. Die gesamte akustische Umwelt kann das Grundmaterial zur weiteren Klanggestaltung sein. Wichtig ist bei medialen Arbeiten, was im Kopf gespeichert und bereits aufbereitet ist als Wollen, als kritisch-schöpferisches Denken. Der Kopf als ein Filter für die fast unbewegten Auswahl- und digitalen Gestaltungsmöglichkeiten, in ihm ist die potentielle Formidee vorhanden.

**M.-H.:** Vielleicht sollten wir noch etwas auf Sehen und Hören eingehen.

**B.L.:** Das Ton-Material ist bildnerisches Material, ist plastisches, formschaffendes

Material. Ich muß Orte, Situationen entwerfen, in denen die Ton-Raum-Kompositionen entstehen können. Ich muß die Instrumente entwerfen, seien es Objekte, auf denen man liegt, seien es große Architekturen wie ein Ton-Tor oder eine Ton-Feld. Von Anfang an schaffe ich eine ganz konkrete visuelle instrumentalhafte Situation. Zunächst hatte ich das Gefühl, zum Beispiel beim Ton-Raum, den ich an der TU Berlin 1984 installiert habe, daß das Reduzieren der Helligkeit und des Nachhalls dem Hören hilft. Ich wollte die Bedingungen für ein Hören von Raum verbessern, die Bedingungen der akustischen Aufmerksamkeit. Es hat sich aber bald gezeigt, daß es nicht nur um ein Unterstützen der akustischen Sensibilität geht. Die visuell reale Anschauung regt auch das Ohr an. Wir kommen damit zu dem wichtigen Kapitel: mit den Augen hören. Was läuft da zwischen unseren verschiedenen Sinnesorganen ab? Ich will das nicht Täuschung nennen, nur weil wir nicht wissen, wie das funktioniert. Es ist eine andere Wirklichkeit, auf die wir noch keine Antwort haben.

**M.-H.:** Weil das Material, wie sie gesagt haben, »formschaffend« ist, das heißt stärker den kreativen Akt mitbestimmt, kann es von einem anderen Künstler nicht weiterverwendet werden. Die Frage des Epigontums ist heute schwieriger geworden als früher. Es ist auch schwieriger geworden, Schulen zu bilden.

**B.L.:** Das ist richtig. Ich glaube, diese mediale Verfügbarkeit im digitalen Bild wie im digitalen Ton führt oft zu sehr dünnen, subjektivistischen Arbeiten, die keine weiterführende Bedeutung haben. Ich bin der Meinung, daß das Finden von Material, gleichzeitig auch das Erfinden von Material im Klanglabor für meine Arbeit Teil des kreativen Aktes ist. Die Grundidee, Ton als Bau- oder Skulptur-Material zu verstehen, heißt, ein anderes Vokabular, eine andere neue Kunstsprache zu entwickeln. Es ist eine Sprache mit eigenen Regeln, die weiter verwertbar und erlernbar ist, das heißt, Schule machen kann. Während das werkspezifische Arbeiten, das Verknüpfen von instrumentaler Raum-Form, Klang-Gestaltung und Komposition der Ton-Bewegungen als kreativer Akt subjektverantwortet bleibt.