

Luft werden. Zur räumlichen Metaphysik des Schalls

Das Echo und die Spur

Die Beschäftigung mit Musik als Objekt – also als Kunstform, die schriftlich oder in Tonaufnahmen vorliegt und primär anhand ihrer formalen Eigenschaften analysiert wird – hat wenig dazu beigetragen oder schlechterdings verhindert, dass wir Musik als räumliche Praxis auffassen: als eine Kunstform des Ortes, die im Dialog mit dem Raum entsteht.

Wenn sie von den Räumen und Orten, an denen sie stattfindet, losgelöst wird, verliert die Musik ihre Bedeutung. Viele, wenn nicht alle Musiktraditionen der Welt sind in Bezug zu bestimmten Orten, Geografien, Landschaften, Klanglandschaften, Architekturen und Stätten entstanden; sie haben diese Orte durch musikalische Übertragungsprozesse weitergetragen und sie in Bezug zu sozialen und politischen Räumen gesetzt, die von der Musik wiedergegeben und zugleich hervorgebracht werden.

In Armenien erlebte ich musikalische Zusammenkünfte, die aus einem Dialog mit Raum und Ort entstanden waren. Indem ich eine raumbezogene Perspektive einnahm, gelang es mir etwa, die Darbietung sakraler Musik durch ein Vokalquintett in einem in den Berg gehauenen Kloster aus dem vierten Jahrhundert nicht mehr nur als eine Übermittlung jahrhundertealter Musik wahrzunehmen, sondern als eine stimmliche Vermessung des Raums. In einem dieser Gesänge betonten vier Stimmen die Resonanzeigenschaften des Raums durch langanhaltende Töne. Eine einzelne Stimme schwebte über ihnen und bewegte sich langsam in gradueller und ornamentaler Weise. Langsam schälte sie die akustischen und para-akustischen Eigenschaften des Raums – das *Was* des Raumklangs, seine Heiligkeit – heraus.

Die Bedeutung dieser architektonisch-vokalen Praxis war weder den Musikern noch dem Publikum entgangen. Kategorisierungen machten in diesem Moment ohnehin wenig Sinn, denn alle zusammen waren Teil einer Gemeinschaft oder Kommunion, die durch einen Klang entsteht, wenn dieser in einem Raum erscheint, sich in diesen Raum integriert und ihn verwandelt.

Dieselbe in den Fels gehauene Kammer, die eine fünf- oder sechsmal längere Nachhallzeit als die meisten modernen Innenräume hat – ein akustischer Raum also, welcher der sauberen, trockenen,

echolosen Akustik, die Emily Thompson in *The Soundscape of Modernity*¹ beschreibt, diametral entgegengesetzt ist –, ließ ein Flüstern hörbar werden, das sich zu einem Klanggeflecht sich frei vermischender Stimmen noch in ihren kontemplativsten, leisesten Formen entwickelte.

Dieser ultrasonante Raum ließ den Klang durch seine Reflexionen so nachhaltig werden, dass er wie ein *Aufnahmegerät für die Stimme* zu wirken begann. Er fing die Stimmen ein, die in ihm zirkulierten und den leeren Raum erfüllten, in dem nur vier große Säulen unter in Stein gehauenen Bögen standen und in dem religiöse Symbole und Texte auf den steinernen Oberflächen und Wänden eingraviert waren. Als Stimmrekorder hielt diese heilige Stätte die Spuren der von den Menschen erzeugten Klänge fest, Klänge, die schließlich in die Materialität des Raums aufgenommen und somit ein Teil von ihm wurden. Durch solche klanglichen Einschreibungen hat die Kammer auch die Spur dieser menschlichen Seelen aufgezeichnet.

Somit wird das Kloster zu einem Raum, der aus und mit Klang geschaffen ist: ein Verwahrungsort nicht mehr nur für religiöse Traditionen, die sich dort im Berg, geschützt vor Verfolgung, entwickelt haben, sondern auch für die Seelen, wie sie sich einst im Klang manifestierten.

In die Luft eintreten

Eine räumliche Metaphysik des Klangs prägte das Werk von Terry Fox (1943–2008), der ab den späten 1960er Jahren eine Arbeitsweise entwickelte, bei der er stunden- oder sogar tagelang in verschiedenen architektonischen Räumen (einer Kirchenruine, einem verlassenen Dachboden) klangerzeugende Handlungen ausführte – geleitet von der Vorstellung, die Klangwellen würden diesen Raum verändern.

Für Fox war die Annahme, Klänge könnten Räume verändern, keine Metapher, er verstand sie buchstäblich. Obwohl er diese Werke privat, das heißt außerhalb der Sicht- und Hörweite eines Publikums schuf, hoffte er doch, dass Menschen, die einen Raum nach Abschluss

1 Emily Ann Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

seiner Klangaktionen betraten, diesen als verändert wahrnehmen würden. In seinen Worten: „Ich habe versucht, den [...] Raum so zu aktivieren, dass danach ein Rest bleibt, nur ein Gefühl, etwas Ungreifbares [...]. Und es funktionierte.“²

So wie die Kategorien „Publikum“ und „Interpret“ für die Beschreibung der musikalischen Begegnungen im armenischen Höhlenkloster unangemessen erscheinen, scheint auch das Konzept der „Aufführung“ für die Beschreibung von Fox' Praxis nicht zu passen. Der Künstler, der glaubte, dass „aller Klang Skulptur ist“,³ bildete wohl *selbst* eine Gemeinschaft mit den Räumen, die er durch den Klang aktivierte. Er nutzte den Klang, um mit der Luft und der Architektur um ihn herum eins zu werden. Er schuf „Skulpturen“, in denen Körper, Luft und Architektur im gemeinsamen Reich der Schwingung vereint waren.

In der Zeit, in der er diesen einzigartigen Ansatz der Klangskulptur entwickelte, hatte Fox den Wunsch zu schweben. Über sein 1970 entstandenes *Levitation Piece*, das in einem Raum stattfand, dessen Böden und Wände er mit leuchtend weißem Papier bedeckte, sodass ein Gefühl des Auftriebs entstand, schrieb er: „Ich lag sechs Stunden lang [...] und versuchte zu schweben [...] Ich versuchte, mich darauf zu konzentrieren, wie ich mich vom Boden ablöse, bis mir klar wurde, dass ich mich darauf konzentrieren sollte, in die Luft einzutreten. Das hat für mich alles verändert. Es hat funktioniert. Ich meine, ich schwebte.“⁴

Dieser einfache, aber transzendente Perspektivwechsel – nicht an das Verlassen des Bodens, sondern an das „Eintreten in die Luft“ zu denken – verkörpert die Art von Wahrnehmungsumstellung, die notwendig ist, um Architektur als etwas zu erleben, das aus Schwingungen besteht, um den eigenen Körper als Quelle und Medium von Schwingungen zu erfahren, um ein Kanal zu werden und sich durch den Klang mit Architektur und Raum zu verflechten.

- 2 Terry Fox, *SiteWorks: San Francisco Performance 1969–85* (2000), <https://siteworks.exeter.ac.uk/items/show/17>, abgerufen am 6. Juli 2022.
- 3 Matthias Osterwold, „Terry Fox: Economy of Means – Density of Meanings“, in: Terry Fox (Hg.), *Works with Sound / Arbeiten mit Klang*, Berlin: Kehrer Verlag, 1998, S. 17–30, hier S. 17.
- 4 Terry Fox, „I Wanted my Mood to Affect their Looks“, in: *Avalanche 2* (1971), S. 70–81, hier S. 71.

Für *Levitation Piece* lag Fox auf einem Bett aus Erde, die er an einer Schnellstraße entnommen hatte. Er schrieb: „Als die Schnellstraße gebaut wurde, wurde die Erde komprimiert, niedergedrückt. Man kann sich vorstellen, dass sie sich ausdehnt, wenn man sie loslässt, dass sie aufsteigt, schwimmfähig wird. Natürlich ist das physikalisch unmöglich. Aber für mich war die bloße Vorstellung genug. Ich wollte auch aufsteigen.“⁵

Hant Variance

In Paris besuchte ich ein offenes Atelier von Sabisha Friedberg, einer Künstlerin, die sich mit esoterischen Phänomenen befasst, darunter auch mit der Levitation oder dem Schweben, das sie sowohl im Hinblick auf mystische Diskurse als auch mit wissenschaftlichen Mitteln erforscht (wobei diese beiden Sphären nicht immer eindeutig voneinander zu trennen sind).

Der letzte Satz von Friedbergs Dreisatz-Mehrkanalkomposition *Hant Variance*, die ich über ein Achtkanalsystem hörte, auf dessen Feineinstellung Friedberg mehrere Stunden verwandt hatte, zeichnet sich durch tiefe Basstöne aus, die sie „live mit einer Subwoofer-Konfiguration aufnahm, die schnelle Richtungsänderungen ermöglichte“. Sie schreibt: „Anhaltende reine Töne verschieben sich nur minimal, und die Verteilung des Klangs erzeugt ein Gefühl auditiver Desorientierung. Diese Landschaft, mit der Prämisse, einen neuen Phantom- oder Spukklangraum zu beschwören, existiert in einer interstitiellen, aber präsenten Zone.“⁶

Meine Erfahrung mit *Hant Variance* war ein Gefühl der tiefen, aber präzise kontrollierten Dislokation. Die tiefen Töne waren irgendwo, aber es war unmöglich zu sagen, wo dieses Irgendwo sich befand. Sie durchdrangen den Raum und waren gleichzeitig unauffindbar, weil sie sich in einer Zwischenzone aufhielten. Die tiefen Töne waren ruhig und anhaltend, drehten sich dabei aber, was ihnen Lebendigkeit verlieh. Als Klänge, die ich zugleich innerhalb und außerhalb meines Körpers verorten konnte – ihm zu- und von ihm abgewandt,

5 Ebd.

6 Sabisha Friedberg mit Peter Edwards, *The Hant Variance*, 15. Februar 2015, <https://www.sabishafriedberg.net/projects/category/LP>

immer in Bewegung –, störten diese Töne mein Gefühl für meine körperlichen Dimensionen und brachten die Unterscheidung zwischen ihm und seiner Umgebung durcheinander: Mein Körper, sein Außen und die „Dinge dazwischen“ begannen sich zu überlappen.

Meines Erachtens kann man *Hant Variance*, wie auch Friedbergs Werk im Allgemeinen, zu einer Kategorie klanglicher Praxis zählen, die einen Raum zwischen Akustik (die physikalischen Eigenschaften von Klang und Vibration), Psychoakustik (Psychologie des Hörens) und klanglicher Metaphysik einnimmt. Mittels Klang und klanglicher Erfahrung wird die Natur der Wirklichkeit untersucht.

Eine klangliche Metaphysik könnte Begriffe von Zeit und Raum, Materialität und Energie, Objekt und Ereignis, Sein und Werden entfalten. Sie könnte uns dazu einladen, über die Natur der „Dinge“ nachzudenken – ob und wie Materie energetisch werden kann, wo die Grenze zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen liegt, und ob diese Grenze oder dieser Raum sich durch Klang aktivieren lässt.

Das Gegenteil alles Festen

In seinen Anmerkungen zum Festival „The Sound of Distance“ schreibt Jan St. Werner:

„Sound impliziert keine ideale Betrachtungsposition. Es wäre falsch, zu behaupten: Der Klang eines Instruments ist ein Objekt mit scharf gezogenen Konturen, das aus einer bestimmten Perspektive in seiner Gestalt, Aussage und Bestimmung ideal erfassbar wird und sich quasi vollkommen darstellt. Das Gegenteil ist der Fall: Klang ist Unabgeschlossenheit. Er ist das Poröse, das Korrupte in Essenz, die Inversion alles Festen. Sobald Klang in Erscheinung tritt, resoniert und vibriert er in komplexen Verhältnissen mit seiner Umgebung. Klang *ist* immer auch Umgebung.“⁷

Der Klang ist für St. Werner nicht von seiner Umgebung zu trennen. Es ist sein Zustand der Durchlässigkeit und Unvollständig-

⁷ Jan St. Werner, „Jenseits des Sweet Spots: Fragen an Klang, Entfernung und den Menschen mittendrin“, in: Arno Raffener (Redaktion), *The Sound of Distance: Neue Ideen für Musik, Raum und Architektur*, Programmheft, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2021, S. 9–13, hier S. 11.

keit, sein Status als Gegenpol zu allem Festen, der ihn ausmacht. Durch Vibration und Resonanz setzt der Klang das scheinbar Feste in Bewegung, entlarvt die feste Materie als lebendig. Er verkörpert und erzeugt die „vibrierende Materialität“, die, wie Jane Bennett meint, menschliche und nicht-menschliche Welten verbindet.⁸

Eine Eigenschaft des Schalls, über die seit Jahrhunderten nachgedacht wird, die aber nach wie vor nur unzureichend verstanden wurde, ist, dass er sowohl „korrupt“ ist, wie St. Werner schreibt, *als auch korrumpierend*. Der englische Naturphilosoph Francis Bacon schrieb im frühen 17. Jahrhundert, dass sich „Hörbares“ von „Sichtbarem“ dadurch unterscheidet, dass Ersteres (Töne) die Kraft hat, ein Medium wie Wasser oder Luft zu stören, während Zweiteres (Licht) dies nicht vermag.⁹ Im Gegensatz zum Licht konnte der Schall ein Medium stören und Veränderungen in ihm hervorrufen, er kann es, mit anderen Worten, „affizieren“ und „korrumpieren“.¹⁰

Es ist diese affizierende Fähigkeit, die das Potenzial des Klangs vielleicht am stärksten auszeichnet und doch weitgehend geheimnisvoll bleibt. In *Sonic Warfare*, einer Abhandlung über Klang und Affekt, plädiert Steve Goodman für eine Schwingungsontologie des Klangs, die „über die Philosophie des Klangs und die Physik der Akustik hinausgeht und sich dem grundlegenden Prozess von Entitäten zuwendet, die andere Entitäten affizieren“.¹¹ Während Goodmans Studie einen kritischen Eingriff in die ästhetische und formalistische Ausrichtung der Klangforschung darstellt, ist die Anerkennung der Fähigkeit des Klangs, „andere Entitäten zu affizieren“, mindestens seit Aristoteles in die westlichen Klangphilosophien eingeflossen. Bereits 350 v. u. Z. finden wir in Aristoteles' *De anima* (*Über die Seele*) sowohl eine Vorstellung von Klang-als-Bewegung als auch von Klang als *Bewegliches* und *Affizierendes*.

8 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press, 2010.

9 Francis Bacon, *Sylva Sylvarum; Or, a Natural History in Ten Centuries*, 10 Bände, London: William Rawley, 1626.

10 Gascia Ouzounian, *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, Cambridge, MA: MIT Press, 2021, S. 7.

11 Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA: MIT Press, 2010, S. 82.

In seiner Betrachtung der Erzeugung und Wahrnehmung von Geräuschen bezog sich Aristoteles regelmäßig auf die Bewegung und beschrieb den Klang als eine Art Bewegung der Luft und als eine Bewegung dessen, was bewegt werden kann.¹² Der Philosophiehistoriker Mark Johnstone reflektiert über die räumlichen Vorstellungen der Klangbewegung in den Schriften des Aristoteles und bemerkt: „Von der bewegten Luft wird gesagt, dass sie in einem hohlen Gegenstand ‚widerhallt‘, dass sie ‚zurückprallt‘, dass sie sich ‚ausbreiten‘ kann, dass sie ‚vibriert‘.“¹³

Aristoteles interessierte sich jedoch nicht nur für die Fähigkeit des Klangs, das Materielle und das Immaterielle („die Leere“) in Bewegung und Schwingung zu versetzen, sondern auch für die *Qualitäten* dieser Bewegung und ihre Auswirkungen auf den Empfänger – was wir uns als eine Kinetik der Seele vorstellen könnten. Es ist die Natur dieser Kinetik, die sich den westlichen Philosophen und Physikern jahrhundertlang entzogen hat und für die wir uns an Musiker*innen und Mystiker*innen wenden müssen, an diejenigen also, die den Klang nutzten, um „in die Luft einzutreten“ und anderen zu ermöglichen „aufzusteigen“.

Durchlässig wie eine Membran

In seiner eigenen Praxis widersetzt sich St. Werner Konzeptualisierungen von Klang als Objekt und der Idee einer festen oder idealisierten Hörperspektive, indem er eine Klang- und Musiksprache entwickelt, die in Dynamik, Bewegung und Relationalität wurzelt. In *Squares Will Fall* (2021) zum Beispiel führen drei Akrobaten eine Choreografie mit drei Lautsprechern auf, die über einer Zirkusbühne aufgehängt sind, wobei jeder Lautsprecher einen Kanal einer dreikanaligen Komposition überträgt. Die Akrobaten tanzen mit den Lautsprechern, hängen und drehen sich an ihnen, schwingen mit ihnen durch die Luft und vermischen die Klangelemente, indem sie, wie St. Werner schreibt,

12 Aristoteles, *Über die Seele. De anima*, hrsg. und übers. von Klaus Corcilus, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2017.

13 Mark A. Johnstone, „Aristotle on Sounds“, *British Journal for the History of Philosophy* 21/4 (2013), S. 631–648, hier S. 634.

„die Lautsprecher in Echtzeit animieren“.¹⁴ Im Gegensatz zu Mehrkanalwerken, in denen ein Techniker eine Komposition über eine feste Anzahl von Lautsprechern „verbreitet“, *tanzen* und bewegen die Akrobaten und Sound-Mixer die Musik kollektiv, wobei die Bewegungen ihrer Körper im Raum untrennbar mit der Flugbahn und Entfaltung der Musik verbunden sind.

Mit dem Gemeinschaftsprojekt *Robodynamic Diffusion: RDD* erforscht St. Werner zusammen mit Michael Akstaller, Oliver Mayer und Nele Jäger die Kinetik des Klangraums, indem er die Bewegungen eines „Klangroboters“ manipuliert, eines umherfahrenden Lautsprechers, dessen Bewegungen sich fernsteuern und dessen Lautsprecher sich in jede beliebige Richtung ausrichten lassen. Die Bewegungen des Klangroboters innerhalb eines architektonischen Raums, so schreiben sie, „versetzen die Umgebung in Schwingungen und beeinflussen so das Klangergebnis [...]. Der Ort selbst wird Teil des Instruments und ist aktiv an der Komposition beteiligt: eine Transformation von Raum in Klang.“¹⁵

RDD macht die Idee greifbar, dass der Klang eine Umgebung durch Reflexionen, Nachhall und Resonanz in Schwingung versetzt und der vibrierende Raum auch die Bewegung des Klangs in ihm beeinflusst. Klang wirkt auf seine Umgebung und wird von ihr in einer Rückkopplungsschleife beeinflusst, in der die Beziehungen zwischen Klang und Architektur dynamisch, komplex, überlappend und unentwirrbar sind.

Die klangliche Sensibilität des Fließens, die St. Werners Praxis kennzeichnet, steht in krassem Gegensatz zu westlichen Konzerttraditionen, in denen Musiker*innen und Lautsprecher feste Positionen auf einer Bühne einnehmen und den Klang von diesen Positionen aus nach außen „projizieren“. In diesen Traditionen verwenden Mehrkanal-Kompositionen in der Regel Lautstärkeregler oder Filter, um die *Illusion* einer räumlichen Bewegung zu erzeugen. Im Gegensatz

14 Jan St. Werner, *Squares will Fall* (2021), siehe die Website des Ural Industrial Biennial of Contemporary Art Festivals, <https://uralbiennial.ru/en/we/artists/person12-jan-st-werner>, abgerufen am 7. Juli 2022.

15 *Robodynamische Diffusion: RDD* (2021), siehe die Website des Ural Industrial Biennial of Contemporary Art Festivals, <https://uralbiennial.ru/en/we/artists/person368-robodynamic-diffusion-rdd>, abgerufen am 7. Juli 2022.

dazu basieren Projekte wie *Squares Will Fall* und *RDD* auf der tatsächlichen Bewegung von Klängen im Raum. Die Schöpfer von *RDD* betonen, dass das Wichtigste nicht der Roboter ist, sondern „die Verschiebungen, die er bewirken kann: Kontrollierte Desorientierungen und sensorische Umleitungen [...] [erzeugen] ein Gefühl von Raum, das multiperspektivisch und reaktionsfähig ist.“¹⁶ Auch die Zuhörer*innen sind als aktive Kollaborateur*innen gedacht, die aufgefordert werden, „sich aus ihrer passiven Position als Zuhörer-Empfänger*innen in ein System von Feedback und Reaktion als Zuhörer-Kollaborateur*innen zu ver-setzen“.¹⁷

Mit seinem Wunsch, „Ortsverschiebungen zu bewirken“ und die Musik aus ihren festen Perspektiven zu befreien, teilt St. Werner vielleicht einen Impuls mit Edgard Varèse, der sich, bevor es die Technologien gab, um dies zu realisieren, eine „räumliche Musik“ vorstellte, „die aus befreitem Klang besteht“.¹⁸ St. Werners anarchische Ästhetik der Klangdynamik erstreckt sich jedoch nicht nur auf die Beziehungen von Klang und Raum, sondern auch auf die Beziehungen zwischen Körpern und Räumen. Er sucht nicht nur einen anderen Freiheitsgrad für den Klang und die Musik, sondern auch für den *Menschen*, dessen aktive Teilnahme er als lebenswichtig erachtet: „Es geht darum, bewusst anwesend zu sein. Die eigene Erfahrung zu konstruieren und ihre Konstruiertheit dabei in Echtzeit zu erleben. Es geht darum, in Bewegung zu bleiben, zu pulsieren und so aktiv und durchlässig zu werden wie eine Membran.“¹⁹

Diese Ästhetik der Bewegung, der Fluidität und des Flusses hat eine politische Dimension. Wenn wir Raum und Ort als nicht feststehend, nicht statisch, reaktionsfähig, sich verändernd und wandelbar begreifen, haben wir ein anderes Gefühl für ihre potenzielle Zukunft und für das, was *dort geschehen kann*. Und wenn wir durch klangliche Verschiebungen und Desorientierungen erfahren, dass wir durchlässig und korrumpierbar sind, dass wir sowohl affizierend

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Edward Downes, „Rebel from Way Back: Varèse, Composer of Electronic Works, Likes Music that Explodes in Space“, *The New York Times*, 16. November 1958.

19 St. Werner, „Jenseits des Sweet Spots“, S. 13.

als auch affiziert sind – als aktive Teilnehmer*innen und Mitwirkende an der Produktion von Raum –, haben wir auch ein anderes Gefühl für unsere eigenen Potenziale, unsere eigenen ontologischen Möglichkeiten.

Aus dem Englischen von Tobias Haberkorn

Dank

Ich danke Jan St. Werner, Arno Raffener und Detlef Diederichsen für die Einladung, zu diesem Band beizutragen, Jan für seine Klangreisen, Sabisha Friedberg für die großzügige Bereitstellung ihrer Musik und ihres Könnens sowie Samantha Dieckmann und Gerard Gormley für ihre hilfreiche Lektüre.

Dieser Essay wurde zum Teil vom European Research Council (ERC) unterstützt, als ein Teilprojekt von „Sonorous Cities: Towards a Sonic Urbanism“ des *Horizont 2020* Forschungs- und Innovationsprogramms der Europäischen Union (Grant Agreement Nr. 865032).