

**Georg Klein:           Klang – Tod – Bewegung**

Eine vielleicht etwas zu existentielle Betrachtung

„Klang und Bewegung“ – im Titel dieser Tagung<sup>1</sup> würde ich das „und“, das sich zwischen diese beiden Begriffe stellt, gleich streichen, denn wo Klang ist, ist immer auch Bewegung, und wo Bewegung ist, ist immer auch Klang, manchmal für unsere Ohren oder Augen gar nicht mehr wahrnehmbar, wie beim lautlosen Dahinsinken einer Feder in der Luft, dem unsichtbaren Gemurmel eines Zentralheizungsrohrs oder den unhörbaren Planetenbewegungen. (Doch selbst da sprechen wir vom „Urknall“, der allerersten Klangbewegungsperformance, die jedoch keine Zuhörer fand).

Dass Klang und Bewegung eins ist, das eine immer auf das andere verweist, ist eine Beobachtung, die – weit weg von der physikalischen Betrachtungsweise, dass Schall eine Bewegungsform im Raum ist, - nun schon sehr früh in der Menschheitsgeschichte gemacht wurde und entsprechend gedeutet und genutzt wurde. Das zauberhafte und bezaubernde Moment, das in dem Erklingen von Tönen und Geräuschen liegt, war in einer magisch-animistischen Weltsicht mit dem *Lebendigsein* verbunden. Jeder Windhauch stellte einen Geist dar, jeder Ton konnte die Stimme eines Wesens sein. Und das kennen wir noch heute: raschelt es im Gebüsch, vermuten wir sofort ein Getier, eine Bewegung, und können wir die Ursache nicht erkennen, kommt uns das schnell unheimlich vor. Im Gebrauch der Instrumente wird die Beziehung zum Leben noch deutlicher: diese toten Gegenstände fangen in der Hand der Musiker an, zu sprechen, zu singen, die Seele des Zuhörers zu rühren oder die Menschen zum Tanzen zu bringen (manchmal auch die Verhältnisse, die politischen). Eine Kraft, die in religiösen Kulturen oft den Instrumenten selbst zugeschrieben wird, wie bei der Trommel der Schamanen, und die oft mit einer besonderen Lebenssphäre verbunden wird, nämlich der Geister- und Ahnenwelt. Stimmen aus dem Jenseits, der Totenwelt, die über den Instrumentengebrauch lebendig werden. Entsprechend ambivalent ist das Verhältnis zu ihnen, zwischen Dämonie und Göttlichkeit, auch später im Christentum, mit seiner Verteufelung alles Körperlichen hin zu entsinnlichten, vergeistigten Musikformen.

Absolute Stille bedeutet Bewegungslosigkeit, bedeutet Tod. Umgekehrt besitzt jeder kleinste Laut, der von einem noch so toten Gegenstand herrührt, eine Verlebendigungsqualität. Ich kenne das von einer meiner Teekannen, die, kaum mit heißem Tee befüllt, anfängt, feine, klopfende Tongeräusche von sich zu geben, mal in diesem Rhythmus, mal in jener Tonhöhe. Meistens fange ich dann an, mit ihr ein wenig zu plaudern. Aber um bei den Instrumenten zu bleiben: schon die Erzeugung eines einzelnen Tones kann existenziell aufgeladen sein, z.B. bei einem Shakuhachi-Flötenspieler, der mit jedem Entstehen und Vergehen eines Tones einen Lebensbogen zu beschreiben scheint, wobei mit den dabei entstehenden Luftgeräuschen eine elementare Lebensbewegung, das Atmen, besonders hörbar wird. Die Stille

---

<sup>1</sup> Tagung „Klang und Bewegung“ am 15.11.2001, SFB Kulturen des Performativen, Freie Universität Berlin

nach dem Ausblasen des letzten Tones ist dann nicht nur von gespannter Aufmerksamkeit und höchster Konzentration geprägt. Spieler und Publikum befinden sich für einen Moment in einem leeren Nichts, in einer prekären *Übergangssituation*: wie nun von jener Welt wieder in die diesseitige Welt zurückkommen? Stille wird ja oft als „unerträglich“ bezeichnet. Kein Wunder, dass an diesem Punkt Rituale entstanden sind: Klatschrituale, Verbeugungsrituale, so wie es für alle existentiellen Übergangssituationen Rituale gab und gibt, ob Geburt, Geschlechtsreife, Hochzeit oder Tod.

Ich möchte nun kurz auf meine letzte Installation zu sprechen kommen, die ich „*transition – berlin junction eine klangsituation*“ genannt habe. Sie lief diesen Sommer [Anm.: und im Sommer darauf] für 6 Monate in der Skulptur „*Berlin Junction*“ von Richard Serra, die sich auf einer Verkehrsinsel vor dem Haupteingang der Philharmonie in Berlin befindet. Die Stahlskulptur besteht aus zwei gebogenen, massiven Stahlplatten, die bedrohlich zueinander geneigt sind und damit einen Durchgang bilden, etwa ein Meter fünfzig breit und dreizehn Meter lang. In diesen Durchgang habe ich vier Lautsprecher in den Boden eingelassen, mit Gittern bedeckt, so dass man über sie hinweglaufen kann. In die Bodengitter sind unter einer kleinen Glasscheibe je zwei Distanzsensoren angebracht, die auf die Bewegungen der



Illustration der Durchgangssituation der Skulptur „Berlin Junction“ von R. Serra anhand zweier Exemplare des „transition“-Textbuches, dessen Format den Proportionen der Skulpturplatten entspricht. [Foto: Jan Verbeek]



Zwischen den Platten der Serraskulptur, mit Bodengittern der Klanginstallation „transition“, unter denen sich die Lautsprecher (links) und die Distanzsensoren (Mitte-rechts) befinden. Im Hintergrund der Eingang der Philharmonie. [Foto: Georg Klein]

durchlaufenden Passanten reagieren. Mittels eines eigens dafür entwickelten Computerprogramms wirken sich diese Bewegungen als Klangtransformationen aus und rufen Stimmen hervor, zwei Sprechstimmen, die von Otto Sander und Angela Winkler, mit einem Text von Bertolt Brecht, „Der Radwechsel“, und dem einzelnen Wort „hier“.

Der akustische Ausgangszustand in der Skulptur ist ein statischer, permanent erzeugter Basisklang, der sich also nur dann ändert, wenn ein Besucher sich durch diese Klangsituation hindurchbewegt (oder anfängt mit den Sensoren regelrecht zu spielen). Die *körperliche* Bewegung führt zu einer *klanglichen* Bewegung, wobei die Veränderungsmöglichkeiten über die Sensoren nicht wie in einem Reiz-Reaktions-Schema einfach wiederholbar angelegt sind, sondern sich im Sinne eines musikalischen Prozesses fortpflanzen. Der Klang befindet sich also über die Monate hinweg immer wieder in einem anderen Zustand, was seine klangliche Zusammensetzung, seine Dynamik, seine zeitliche Form und rhythmische Struktur angeht.

Aber selbst wenn der Klang statisch ist, spielt Bewegung bereits eine Rolle, denn auch ein „stehender“ Klang braucht Bewegung – die des Klangerzeugers und des Transportmediums – , um hörbar, um überhaupt existent zu sein. Ein widersprüchliches Verhältnis von Statik und Bewegung, genauso labil wie in der paradox erscheinenden „erstarrten Bewegung“ von Serras schweren, stillstehenden und zugleich dynamisch geformten „curves“. Deren Kurvenverlauf habe ich in zweifacher Hinsicht musikalisch übersetzt: das Verhältnis der Radien der zwei „curves“ entspricht einem Frequenzverhältnis von etwa einem Halbton, und exakt dieses Intervall ist in den verschiedenen Klangzuständen, die die Klangsituation einnehmen kann, immer wieder herauszuhören, bestimmt also einen grundsätzlichen Spannungszustand, ein ähnlich gespanntes Verhältnis von Nähe und Distanz wie bei Serras Stahlplatten. Die Kurven selbst erscheinen wieder in den „Klangkurven“ der Installation, das sind 26 Sekunden lange, gebogene Tonhöhenverläufe des jeweils gerade existierenden Basisklanges, dessen genauer Verlauf von dem Einfluss der Besucher an den Sensoren abhängt.

Bei den Sprechstimmen genügt schon ein Vorbeistreichen der Passanten an einem der Sensoren, um die Stimmen aus dem Boden dringen zu lassen. Insbesondere nachts, wenn das Skulpturinnere nur mittels eines schwachen Lichtscheins durch die Bodengitter erhellt ist, kommt dann neben dem Überraschenden auch etwas Beängstigendes auf. Wenn Klang immer auch Bewegung ist, dann rührt das Unheimliche darin von der *Unsichtbarkeit der Bewegung*, des Unsichtbaren der Klangursache her. Das verstärkt sich, wenn darin auch noch menschliche Stimmen erscheinen, deren Organe, deren leibhaftige Körper nicht vorhanden sind. Die beunruhigende Atmosphäre, die in meiner Klangsituation damit entstehen kann, ist durchaus beabsichtigt und hat ihren Bezug zur Geschichte dieses Ortes vor der Philharmonie. Dort stand nämlich vor dem Ende des zweiten Weltkriegs eine ehemals jüdische Villa,

die von den Nazis als Organisationszentrale für den Euthanasiemord an etwa 200000 körperlich und geistig behinderten Menschen benutzt wurde. Das Verbrechen selbst wurde mit dem Tarnnamen „Aktion T4“ belegt, nach der Adresse dieses Hauses, Tiergartenstrasse 4. Eine Gedenkplatte, die wie eine Grabesplatte nahe der Skulptur in den Boden eingelassen ist, beschreibt das Verbrechen kurz aber deutlich. Allerdings konnte ich, bevor ich mit den Installationsarbeiten begann, beobachten, dass diese Platte zumeist unbemerkt von den Passanten blieb, so dass der eigentliche Ausgangspunkt für meine Arbeit eine Bewußtmachung dieses Ortes war, eine Arbeit an der Wahrnehmung dieses Ortes in all seinen Bezügen (es gibt noch weitere, auf die ich hier nicht eingehe).

Einen Ort zum Sprechen zu bringen, hat für mich etwas mit seiner *Verlebendigung* zu tun. Dass ich an diesem, speziellen Ort mit *körperlosen Stimmen* arbeite, die innerhalb dieser bedrohlichen, räumlichen Durchgangssituation von Serras Skulptur aus der Erde dringen, hat durchaus etwas mit der althergebrachten Kontaktaufnahme zu den Toten zu tun, wie ich sie zu Anfang beschrieben habe. Vielleicht nur als eine Irritation, als ein ambivalentes Gefühl. Vielleicht als eine „Beun-Ruhigung“ im Sinne einer inneren Bewegung, die sich in der äußeren Bewegung des ständig fließenden Stroms der Menschen, der Klänge, der Zeit als ein Innehalten auswirkt und eine Atmosphäre des Eingedenkens entstehen läßt, eine sinnlich geführte Reflexion; eine Entschleunigung in der alltäglichen Schnelllebigkeit; ein Sich-Aufhalten in einer Übergangssituation.

*Frage von Prof. Riethmüller, ob heutzutage mit Radio und Fernsehen körperlose Stimmen nicht völlig alltäglich und gewöhnlich sind und die Beziehung hinsichtlich einer Verbindung zur Unterwelt keiner mehr assoziieren könne.*

Auch wenn körperlose Stimmen mit all den plappernden Radio- und Fernsehapparaten, den Durchsagen auf Bahnhöfen und in Supermärkten keine Seltenheit mehr sind, ist es doch etwas anderes, wenn ich als Hörer nicht weiß, woher die Stimmen kommen, wie sie entstehen, was sie genau sagen und warum sie an einem solchen Ort auftreten. Und soviel ich von meinem Publikum über die Monate hinweg mitbekommen habe, ist diese verdichtete Atmosphäre, die übrigens nicht durchgängig bedrohlich sondern auch spielerisch sein konnte, zu spüren gewesen. Dass die Stimmen aus dem Boden kommen, legt diese Verbindung nahe, und wie ich aus dem Kommentarbuch, das ich im Foyer der Philharmonie auslegte, erfahren konnte, ist darüber die Verbindung zur Gedenkplatte, zu den Menschen, derer mit diesem Mahnmal gedacht werden soll, durchaus gezogen worden. Aber ich will nicht behaupten, dass dieser etwas existentiell aufgeladene Hintergrund meiner Arbeit für die Rezeption entscheidend wäre. Er bestimmt die emotionale Qualität, die Stimmung – und welche Assoziationen sich bei meinen Besuchern in dieser Klangsituation ergeben, ist sehr viel vielfältiger, als ich es mir ausdenken kann.