

„Ich möchte die Geometrie des Klanges beherrschen“

Bernhard Leitner im Gespräch mit Friederike Wißmann

FW: *Sie definieren sich selbst als Ton-Raum-Künstler und beschreiben den Klang dabei als Ihr Material. Warum ist Ihnen die Abgrenzung zum Begriff Klangkünstler wichtig?*

BL: Der Begriff Klangkünstler ist inzwischen so aufgeweicht und die Grenzen sind soweit aufgemacht, dass eigentlich fast alles Klangkunst ist. Wenn ich hingegen den Begriff Raum einführe, also von mir als „Ton-Raum-Künstler“ spreche, dann trifft das genau die Sache, die mir wichtig erscheint, dass nämlich der Raum der zentrale Aspekt meiner Arbeit ist. Deswegen setze ich mich von Klangkünstlern ab, wenngleich die Begriffe auch durchlässig sind, wie wir wissen. Und doch möchte ich mich selbst als „Ton-Raum-Künstler“ und meine Arbeiten als „Ton-Raum-Skulpturen“ bezeichnen, um begrifflich eine gewisse Genauigkeit einzuführen.

FW: *Sie beschreiben einerseits die Objekte im Tonraum, bringen aber auch den Prozess Ihres Kunstschaffens mit der Idee des Raum-Denkens zusammen. Welche Rolle spielt das Raum-Denken für Sie, wenn Sie als Künstler an die Arbeit gehen?*

BL: Das Raum-Denken ist ein zentraler Aspekt meiner Arbeit. Als ich 1968 als Ton-Raum- bzw. Sound-Art-Künstler angefangen habe – ich habe übrigens selten das Wort Klang verwendet, weil das für mich in unserer Kultur zu nah am Begriff der Musik ist, – stand für mich am Anfang die Idee, Räume zu erzeugen mit Sound, aber nicht mit einem skulpturalen Material, sondern mit dem Baumaterial Sound. Das ist eine für mich wichtige Abgrenzung, weil schon in den 1950er und 1960er Jahren Sound in der bildhauerischen Kunst verwendet wurde – denken Sie an Beuys oder an Fluxus – aber die haben Sound eingeführt, um Sprache oder Geräusche hinzuzufügen oder zu formen. Sie haben Sound nicht als Konstruktionsmaterial

verwendet. Sound ist für mich im klassischen Sinn eines Bauprozesses ein Material wie Holz, Glas, Gips, Stahl.

FW: *Wenn Sie von Baumaterial sprechen, hört man Ihren biographischen Hintergrund heraus: Sie haben ja in Wien Architektur studiert. Welche Vorteile hat die Ton-Architektur gegenüber der tatsächlichen Architektur?*

BL: Ich würde nicht unbedingt von Vorteilen sprechen, aber in der Tat hatte ich am Anfang, ohne zu wissen wohin mich meine Arbeit führt, die utopische Idee – und wie Musil sagt, „Eine Utopie ist kein Ziel, sondern eine Richtung“ –, dass durch Ton als raumbildendes Material der klassische Raum, wie ich ihn von meinem Studium her kannte, in Frage gestellt oder auch bereichert wird. Als ich dann 1971 mit meinen praktischen Ton-Raum-Untersuchungen begann, habe ich ziemlich schnell herausgefunden, dass damit ein anderer Begriff von Raum verbunden ist. Es wurde mir klar, dass man den Raum umdenken und erweitern muss. Denn Tonräume haben keine gleichzeitig erlebbaren Grenzen, sie sind auch nicht fließend-dynamisch im herkömmlichen Sinne, sie entstehen und vergehen. Sie sind daher als Raum selbst eine Folge aus räumlichen Ereignissen. Und das ist wieder wesentlich ein Ereignis der Zeit. Das heißt, mein Raum ist direkt mit der Zeit verbunden. Das ist der große Unterschied zum klassischen Raum, wie wir ihn aus der Architektur kennen, der ja auch nicht ganz statisch ist. In meiner Arbeit ist der Zeitbegriff direkt verknotet, möchte ich fast sagen, mit der Idee des Raumes. Und wie Novalis sehr schön sagte: „Raum und Zeit entstehen zugleich“, was sehr gut auf meine Arbeit passt.

FW: *Sie sprachen eben von einer Utopie, die Sie beim Schaffensprozess angetrieben hat. In der Architektur spielen Utopien eine entscheidende Rolle insofern, als*



Abb. 1: Bernhard Leitner, *Le Cylindre sonore*, Parc de la Villette, Paris (P.I.) (1987). Quelle: <https://www.bernhardleitner.at/exhibitions> (Zugriff: 21.3.2022). Mit freundlicher Genehmigung von Bernhard Leitner.

Architektur ja immer als Behausung von Menschen konzipiert wird. Steckt hinter Ihren Kunstwerken auch eine soziale Idee?

BL: Soziale Idee ist ein weit gespannter Begriff. Vielleicht gilt es für meine Kunst nicht in dem Sinne, dass Menschen zueinanderkommen und Gemeinschaft erfahren. Aber es gibt insofern eine soziale Idee, als meine Kunst mit Wahrnehmung, Aufmerksamkeit und mit Hinhören zu tun hat, und insofern ist das Ansprechen dieses Sinnesorgans gerade in der heutigen Zeit auch ein sozialer Aspekt. Das Erweitern der Behausung durch die Möglichkeit der Aufmerksamkeit und des Hinhörens, mit denen immer auch die Frage, wer ich bin und wer wir sind verbunden ist, ist in meiner Arbeit durchaus enthalten.

FW: In Ihren Arbeiten kommen die Menschen über das sinnliche Wahrnehmen mit sich selbst in Kontakt. Die nächste Frage knüpft daran an: Inwiefern hat das Hinhören mit dem von Ihnen eingeforderten selbstbestimmten Umgang in der Kunst zu tun?

BL: Wie Sie richtig sagen, meine Kunst ist sicherlich nicht auf eine Massenveranstaltung ausgelegt. Zu Beginn meiner Arbeit wusste ich noch nicht, wie sehr sich meine Kunst auf das körperliche Hören des Einzelnen bezieht. Man kann den Körper nicht multiplizieren. In meiner Arbeit findet diese Verinnerlichung und das Hören nicht nur über die Ohren statt, sondern auch mit dem ganzen Körper: mit der Haut, den Knochen und unseren verschiedenen Organen. Diese akustischen Sensationen im eigenen Körper kann dann nur der Einzelne für sich erleben. Aber das stimmt auch nicht ganz, denn es gibt auch Arbeiten von mir, wie das *Tonfeld* in Wien oder auch der *Cylindre sonore* in Paris, wo sich mehrere Leute gleichzeitig aufhalten können. Die Bandbreite meiner Arbeit, und hier muss ich

sagen, die Idee, mit Sound zu bauen, hat ja an sich keinen Maßstab, reicht von ganz nahen Körperobjekten über Skulpturen bis hin zu städtischen Arbeiten wie *Le Cylindre sonore* oder auch der *Ton-Raum* an der Technischen Universität in Berlin.

FW: *Sie sehen sich nicht als Sound-Komponisten, sondern, wie Sie eben erklärt haben, als Ton-Raum-Künstler. Dennoch haben Sie sich mit Komponisten der Neuen Musik auseinandergesetzt. Spielen Komponisten wie Luigi Nono, Iannis Xenakis oder Edgard Varèse für Ihre Arbeit eine Rolle? Oder würden Sie Ihre Werke trennen von den Entwicklungen der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts?*

BL: Dass mich die Neue Musik inspiriert hat und zum Teil zu Ideen für meine Arbeit beigetragen hat, das ist sicher klar. Das Experimentieren mit dem Raum, wie es Xenakis, Varèse oder Mauricio Kagel getan haben, das hat mich schon sehr fasziniert in meiner Studienzeit. Wien war damals zusammen mit Paris, Köln oder Darmstadt ein guter Ort, an dem man die Neue Musik hören konnte. Wenn Kagel oder Xenakis die Musiker und Instrumente im Raum verteilten – im Publikum –, das war einfach eine hochinteressante Erfahrung, um nicht zu sagen eine Offenbarung. Wobei ich auch sagen muss, dass mich dabei vielleicht mehr der Raum interessiert hat, als die musikalische Aussage, die damit eigentlich verbunden war. Damals gab es noch diese Zeitschrift *Die Reihe* in der Universal Edition, in der es sehr interessante theoretische Texte zur Veräumlichung der Musik gab. Auch die Skizzen und Graphiken darin waren fast schon mit meiner Arbeit vergleichbar. Und doch, wenn ich Nono höre, der in einer faszinierenden Weise mit Raum arbeitet, oder wenn ich heute in Donaueschingen neue Musikwerke höre, die den Raum einbeziehen, dann merke ich, dass es nicht genau das ist, was mich an Sound und Raum in meiner Arbeit interessiert. Für mich ist das Materialisieren – da sind wir wieder beim Bauen – einer Idee entscheidend. Ich muss meine Idee bildnerisch-architektonisch umsetzen, und ein Musiker materialisiert ja seine Idee nicht in einem vergleichbaren Sinne, sie ist vielmehr in der Partitur festgeschrieben. Deswegen liegt für mich ein so starker Fokus auf dem Bauen.

FW: *Ein weiteres Charakteristikum Ihrer Arbeiten ist, dass in ihnen verschiedene Disziplinen miteinander verbunden werden. Dazu zählt besonders die bereits beschriebene Verbindung von Sound und Architektur, aber auch die Bewegung ist ja ein zentraler Aspekt in Ihren Ton-Raum-Arbeiten. Einerseits bewegt man sich als Individuum in dieser Klangarchitektur, andererseits sind es auch die Objekte selbst, die auf Bewegung gründen. Ihre Arbeiten erscheinen mitunter wie Choreographien. Inwiefern eignet Ihren Kunstwerken etwas Tänzerisches?*

BL: Zu meiner Idee der Ton-Raum-Kunst Ende der 1960er Jahre haben von Anfang an verschiedene Interessensgebiete beigetragen, es war nicht nur eine künstlerische Linie, die zu meinen Werken geführt hat. Der Tanz gehört ganz sicher dazu. Die Fähigkeit der Tänzer, mit Gestik einen Raum zu erzeugen, ihn aufzumachen und zu schließen, ist für mich eine phantastische Dimension des Tanzes. Ich sehe das in einem klassischen Ballett von Marius Petipa, z. B. die Diagonalen in Tschaikowskis *Schwanensee* oder zwei parallele Linien von Tänzerinnen, die sich aufeinander zu bewegen, die sich dann wie durch eine durchlässige Wand durchkreuzen, um seitengewechselt wieder zu zwei Linien im Raum zu werden – das ist Raum in Bewegung. Das gilt natürlich auch für Merce Cunningham, nicht nur für das klassische Ballett Petipas oder George Balanchines. Gerade die Gestik des Raumes ist bei Cunningham ein wesentlicher Aspekt. Im Tanz bilden mehrere Körper zusammen einen Raum, der verengt und wieder erweitert wird. Und es ist ein Vergnügen, die Verwandlungen des Raums, gleichsam als Raum-Seher, zu betrachten.

FW: *Sie haben in verschiedenen Interviews betont, dass die Wahrnehmung von Tönen nicht nur über das Ohr geschieht, sondern dass man mit dem ganzen Körper hört. Wie sind Sie auf diese Idee einer akustischen Haptik gekommen – und spielt die Ton-Wahrnehmung des Körpers schon eine Rolle bei der Konzeption Ihrer Werke?*

BL: Meiner praktischen Arbeit gingen zunächst zwei Jahre theoretischen Denkens und Schreibens voraus – ich habe ja auch Texte, z. B. in der Zeitschrift *Art-*

orum publiziert.¹ Damit verbunden waren verschiedene Erkenntnisphasen: In meinen ersten Skizzen habe ich vor allem Architekturen gezeichnet. Eine neue Idee war es, mit Tonlinien, z. B. in Wänden, überhaupt mit bewegten Linien und Flächen architektonisch etwas gänzlich Neues zu machen, indem man damit eine klassische Architektur überlagern konnte. Als ich dann im Jahr 1971 mit den praktischen Ton-Raum-Untersuchungen angefangen hatte, stellten sich die Fragen: Wie höre ich das? Wenn ich eine Linie ziehe, die ein Crescendo hat, ist das kein musikalisches Crescendo, sondern ein räumliches Crescendo. Wenn ich mich parallel zu der Linie bewege, dann scheint es so, als würde mich diese Linie schieben. Und wenn ich in umgekehrter Richtung zu dieser Linie, also gegen das Crescendo gehe, dann scheint dieses fast wie eine Barriere zu sein. Da wurde mir klar, dass die Wahrnehmung von Ton und von Ton-Raum, überhaupt von Akustik, sehr viel mit Haptik zu tun hat. Und dieses Haptische in der Akustik wird sehr oft vergessen. Dabei ist es nicht so schwer nachzuvollziehen: Die Schallwellen treffen ja auf unseren ganzen Körper, sie berühren den Körper. Sie berühren die Haut und über die ganze Haut sind Akustikzellen verteilt. Die teilen dem Gehirn mit, dass sie etwas erfahren, und gleichzeitig teilt uns das Gehirn mit, wie wir diese Erfahrung einordnen.

Bei einer Ausstellung in der Stadtgalerie Saarbrücken, war Bernd Schulz, der Leiter der Stadtgalerie, doch überrascht über meine Aussage, dass man mit dem ganzen Körper hört. Wir hatten ein sehr langes Interview,² und ich glaube damals wie heute setzt sich die Erkenntnis immer mehr durch, dass wir nicht nur mit den Ohren hören, sondern dass das ein komplexer Prozess ist, an dem der ganze Körper beteiligt ist – auch die Augen. Damit hat die Wissenschaft auch Probleme, denn dieses komplexe, zusammenhängende Netz unserer Sinne lässt sich nicht einfach in einzelne Teile zerlegen. Da hat der Künstler wiederum Vorteile, weil er durch seine ästhetische Forschung zu Erkenntnissen kommt, die im gewissen Sinne der Wissenschaft voraus sind.

FW: Kognitionspsychologen wie Eric Clarke haben in den letzten Jahren erforscht, dass beim Sehen und Hören gemeinsame Areale im Gehirn aktiviert werden.

Wenn Sie über Ihre künstlerische Forschung andere Zugänge auch zum Zusammenspiel von Hören und Sehen haben, spielen diese Erkenntnisse dann für die Konzeption Ihrer Kunstwerke eine Rolle? Und an welchem Punkt beziehen Sie die visuelle Ebene mit ein?

BL: Ja, das spielt insofern eine Rolle, als ich meine Ideen, wie bereits gesagt, materialisieren muss. Ich schreibe ja keine Partitur, sondern ich muss meine Ideen stofflich übersetzen. Diese stoffliche Übersetzung ist ein wesentlicher Aspekt eines Entwurfes, der einen ästhetischen Rahmen vorgibt – letztlich sogar auch den Ort, an dem die sinnliche Erfahrung schließlich gemacht werden kann. Das Verteilen von Lautsprechern im Raum, in so zufälliger Weise, wie es heute leider oft der Fall ist, ist mir in meiner Kunst zu wenig. Das mag musikalisch ganz interessant sein, aber es trifft nicht den Kern meiner Arbeit, nämlich die Vorbereitung auf die Sinnlichkeit der Erfahrung in meinen Ton-Räumen bzw. -skulpturen. Da spielt die Optik für den Entwurf eine große Rolle, sie begründet maßgeblich die Ästhetik der Erscheinung meiner Arbeiten. Diese sind zum Teil minimalistisch, aber die Raumform, der Raumort ist genauso wichtig wie der Raum in Bewegung, den ich als Ton-Raum-Skulptur gestalte.

FW: Wenn Sie von „minimalistisch“ sprechen, gehen Sie von einer Reduktion, nicht von einer optischen Überladung des Rezipienten aus. Ist für Sie der ideale Ort für ein Hörerlebnis der White Cube?

BL: Diesbezüglich ist die Bandbreite meiner Ton-Raum-Arbeit nicht begrenzt. Der White Cube kann für die Konzentration bei bestimmten Arbeiten ideal sein. Ich hatte eine Ausstellung in Krefeld im Museum Haus Lange – was zwar kein White Cube ist, aber eine sehr minimalistische Architektur von Mies van der Rohe –, da waren die Objekte ideal im Raum verteilt. Das sind dann natürlich Innenräume. Aber seit ich die Arbeit in Paris gemacht habe, den *Cylindre sonore*, sind für mich Ton-Raum-Arbeiten im Außenraum eine besonders interessante Herausforderung. Da kommen Aspekte des Hörens dazu, die ich nicht vorbestimmen kann. Im *Cylindre sonore* habe ich gelernt, dass wir in der Frühe anders hören als am Abend. Dass die Hauttemperatur sich ändert und das hat wieder viel zu tun

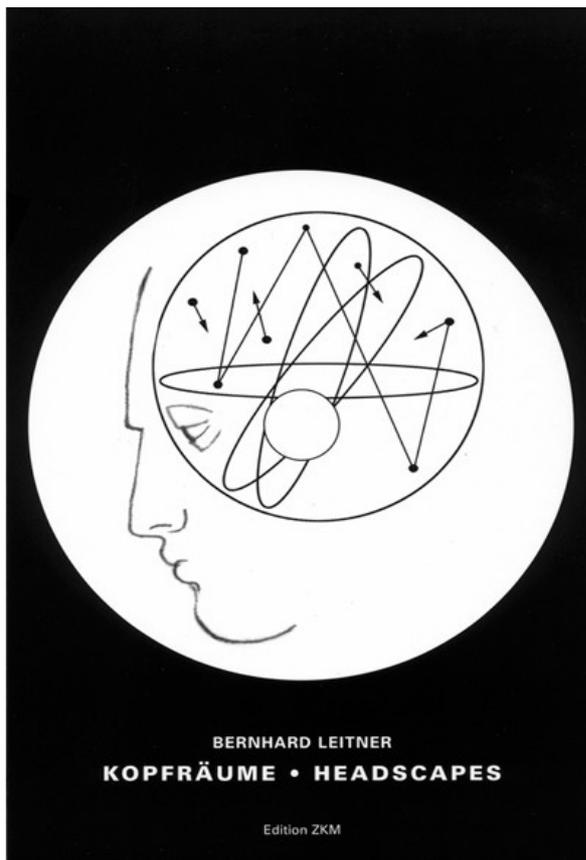


Abb. 2: Bernhard Leitner, *Kopfräume*, 1987–2003 (Audio CD); Quelle: <https://www.bernhardleitner.at/works> (Zugriff: 21.3.2022). Mit freundlicher Genehmigung von Bernhard Leitner.

mit unserer akustischen Haptik. Auch dass das Licht eine entscheidende Rolle spielt und dass die Luft selbst, wenn sie feucht oder trocken ist, unser akustisches Sensorium beeinflusst. Im Außenraum habe ich also ganz andere Bedingungen, die von dieser idealen White-Cube-Erfahrung abweichen. Das ist ganz anders und diese Außenräume sind mir besonders wertvoll, eben weil ich nicht alles kontrollieren kann. Und dann haben wir ja nicht nur den architektonischen Innen- oder Außenraum, sondern Sie kennen vielleicht meine Arbeit, die ich *Kopfräume* nenne, und die wieder einen anderen Raum hat.

FW: *Bei den Kopfräumen entstehen Räume in der Vorstellung. Diese Arbeiten werden über Kopfhörer rezipiert, und Sie bezeichnen sie als besonders intim.*

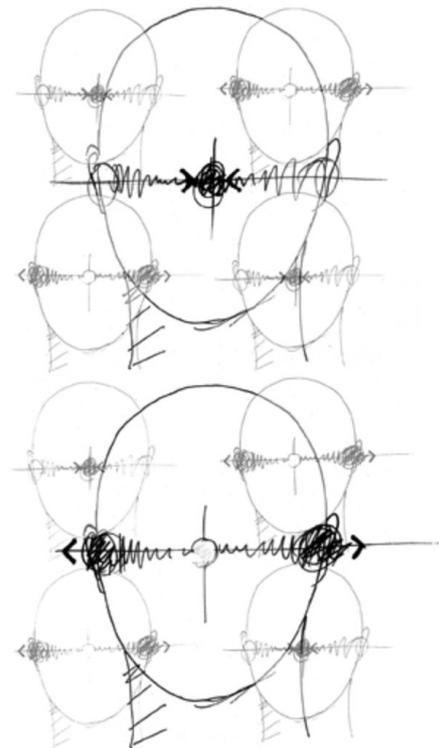


Abb. 3: Bernhard Leitner, Skizze zu *Kopfräume*; Quelle: <https://www.bernhardleitner.at/works> (Zugriff: 21.3.2022). Mit freundlicher Genehmigung von Bernhard Leitner.

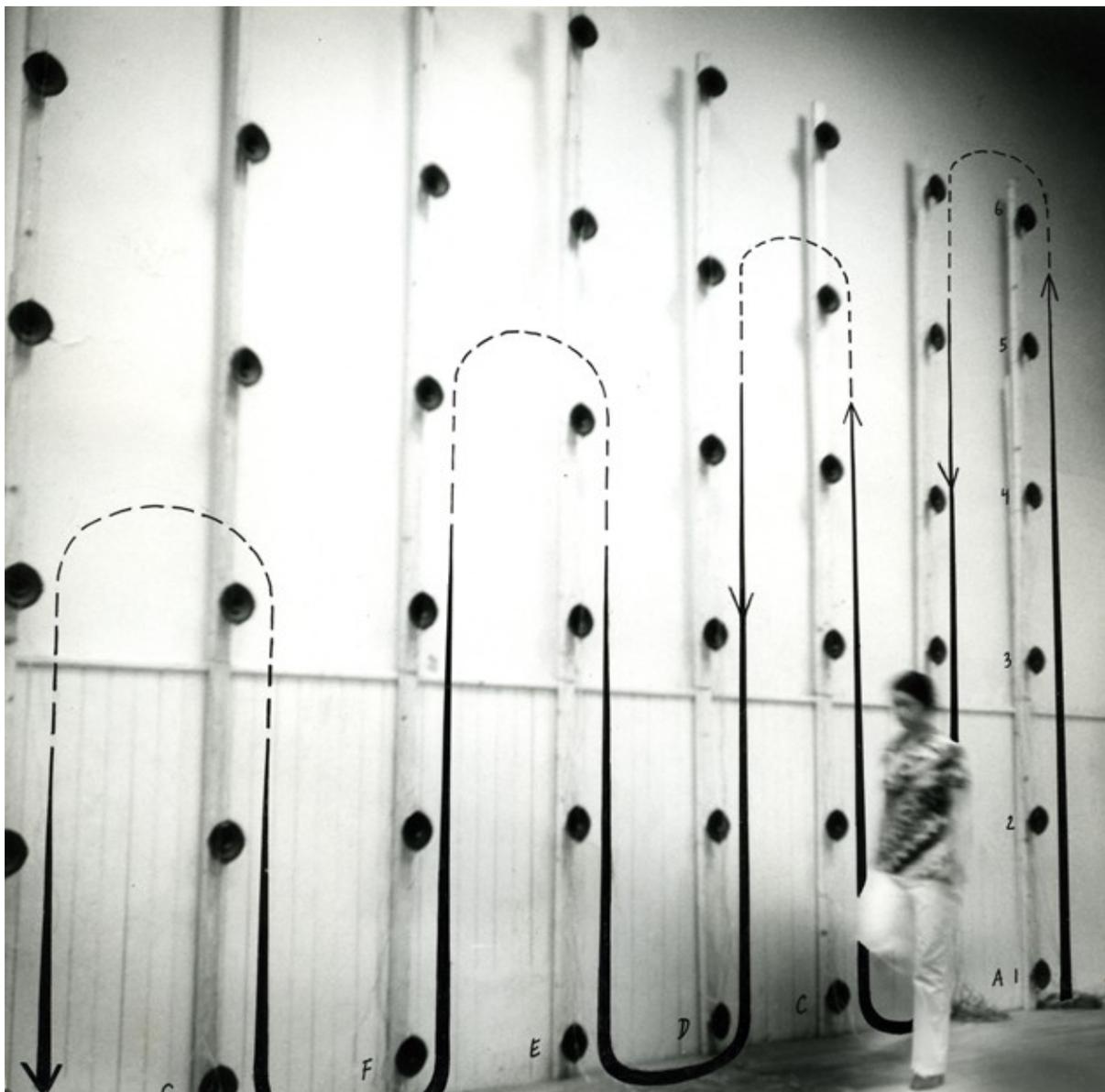
BL: Ja, was immer das heißt. Im Lexikon habe ich zum Begriff „intim“ gefunden: „Am weitesten innen“. Der Neurophilosoph Detlef Linke, mit dem ich medizinische Untersuchungen zur Wahrnehmung meiner Tonraum-Arbeit am Universitätsklinikum in Bonn durchgeführt habe, hat zu den *Kopfräumen* einen sehr schönen, wissenschaftlichen Text geschrieben, der mit einem Rilke-Zitat endet: „Nirgends wird Welt sein als innen“.³ Die *Kopfräume*, die ich erstmals 1987 im Frankfurter Kunstverein vorgestellt und dann später als eine Audio-CD für bildnerische Kunst in einer Edition des ZKM Karlsruhe (2003) publiziert habe, sind Arbeiten von Räumen, die sich im Kopf bewegen und bei denen der Kopf als Aufführungsort gedacht ist. Ich sage ganz gerne, um ein bisschen zu provozieren: Den Kopf muss man sich ganz leer vorstellen und man muss

sich vorstellen, dass akustische Raum-Gestaltung im Kopf stattfindet. Deswegen auch die Idee von Intimität, denn der Hörer schaut ja gleichsam zu, er dreht die Augen um 180 Grad nach innen und schaut in den Kopf hinein. Dass man das Hören beobachten kann, ist der interessante Aspekt in meinem Werk *Kopfräume*. Das ist zuweilen auch für einige Leute etwas verwirrend, es ängstigt sie, dass etwas im Kopf passiert, dass man etwas sieht und hört, das eigentlich keinen Maßstab hat. Der Kopfraum hat keinen Maßstab. Bei der Wahrnehmung von Ton-Bewegungen kann ich nicht sagen, ob es 10 cm oder 2 m sind. Ich mag die *Kopfräume* als Werk besonders gern, auch weil sie sich absetzen von dem Wiederholen des Hörens über

Kopfhörer von dem, was man ohne Kopfhörer hört. *Kopfräume* sind für den Kopf komponiert bzw. gestaltet, und das ist ein großer Unterschied zum Hören in Umgebungen und Räumen.

FW: Ihnen geht es in Ihren Werken um das genaue Hinhören, was mich zu der Frage führt, was wir hören und wie wir hören? Was unterscheidet für Sie ein musikästhetisch interessantes von einem musikästhetisch uninteressanten Ton-/Klang-Erlebnis?

Abb. 4: Bernhard Leitner, *Wand-Raster*, 1972; Quelle: <https://www.bernhardleitner.at/works> (Zugriff: 21.3. 2022). Mit freundlicher Genehmigung von Bernhard Leitner.



BL: This is a good question. Letztlich geht es in der Qualitätsbeurteilung eigentlich immer um die Qualitätskriterien, und damit ist die Frage verbunden, wer sie aufstellt. Für mich ist in dieser Hinsicht die Möglichkeit zum Vergleich wichtig, als eine Form, wie sich etwas objektivieren lässt. Man kann sich das in der Bildenden Kunst gut vorstellen, auch in der Literatur. Aber in der heutigen Zeit mit der Vielzahl an rasant wechselnden Sound-Performances, gibt es fast keine Möglichkeit mehr, sich auf einen Vergleich zu konzentrieren. Die Beurteilung wird dadurch zufälliger, oberflächlicher und stützt sich vielleicht auch auf bestimmte Vorkenntnisse des Hörers und dessen musikästhetische Erfahrungen. Aber ich muss sagen, dass es für mich schwierig ist, Qualitätskriterien für die zeitgenössische Kunst zu bestimmen. Vor allem bei Werken, in denen sich verschiedene Künste wie die Bildende Kunst, Tanz, Sound, Bewegung, Mimik und so weiter zusammenfinden in einer Arbeit, was ja Standard ist in der jungen Künstler-Generation. Und weil ich eine solche Performance nicht speichern kann, stellt sich die Frage, wie ich sie überprüfen und beurteilen kann. Ich habe für eine meiner Arbeiten im Jahr 1973 ein Instrument selbst gebaut, bei dem ich mit dem Lochstreifen-system, zusammen mit einem Ingenieur eine Apparatur gebaut habe, mit der ich 40 Lautsprecher ansteuern konnte. Ich konnte die Geschwindigkeit exakt definieren und auch die Lautstärke. Damit konnte ich z. B. eine Wölbung zwischen sechs Lautsprechern ‚abspielen‘ und ich konnte in der Wiederholung der akustischen Form überprüfen, ob sie stimmig ist, ob das Aufsteigen des Wölbens zu langsam ist, ob das räumlich aufsteigend-gestaltete Decrescendo zu rasch abläuft usw. Das hat mit dem Kugelauditorium, das Karlheinz Stockhausen bei der Weltausstellung 1970 in Osaka bespielte, nichts zu tun. Ich möchte die Geometrie des Klanges beherrschen.

FW: *Über die mediale Präsenz und Verfügbarkeit von Musik – etwa über Streamingplattformen – hat sich das Hören verändert, weil wir Werke jederzeit hören können. Wie stehen Sie zu dieser Entwicklung?*

BL: Damit kommen wir wieder zurück zu dem, was Sie eingangs als soziale Idee angesprochen haben. Das hat sich natürlich so entwickelt, weil die technischen Möglichkeiten vorhanden sind. Durch die Verfügbarkeit entsteht eine gewisse Einseitigkeit des Musikhörens und meiner Meinung nach geht die Aufmerksamkeit und auch die Neugierde verloren. Sie können Millionen Stücke über Plattformen wie Spotify anhören, aber es ist kein Zentimeter Platz für Neugierde. Die Leute spielen das ab, was man ihnen serviert. Und das halte ich schon für problematisch, weil es auch ein Problem für unser Bewusstsein ist. Ich möchte nicht zu stark übertreiben, aber ich finde, dass es auch tragisch ist mit Blick auf das menschliche Zusammen-sein, weil das Bewusstsein, zumindest an dieser Stelle, fast ferngesteuert ist.

FW: *Kunst verändert uns, wenn wir es zulassen. Wenn ich mich mit Kunst auseinandersetze, habe ich an mich den Anspruch, dass ich anders von jenem Ort der Kunst weggehe, als ich an diesem angekommen bin. Wie sehen Sie, dies als abschließende Frage, heute die Aufgabe der Kunst, Ihrer Kunst?*

BL: Ich denke, dass es eine Aufgabe der Kunst ist, dass sie zum Dialog auffordert. Eine gute künstlerische Arbeit wirft meistens Fragen auf. Und dann hängt es davon ab, inwieweit ich als Rezipient der Kunst zum Dialog mit ihr bereit bin. Es ist meines Erachtens eine Grundvoraussetzung im Umgang mit Kunst, dass man aufgeschlossen ist und dass man den Dialog suchen sollte. Es ist auch wichtig, dass man eine Offenheit hat, sich selbst zu finden – letztlich in sich selbst zu hören.

Endnoten

1. U.a. Bernhard Leitner, „Sound Architecture – Space created through traveling sound“, in: *Artforum*, 3, 1971.
2. „Über die Körperlichkeit des Hörens. Bernd Schulz im Gespräch mit Bernhard Leitner“, in: Bernd Schulz (Hg.), *Resonanzen: Aspekte der Klangkunst / Resonances: Aspects of Sound Art*, hg. von Stadtgalerie Saarbrücken, Heidelberg: Kehrer, 2002, S. 71–80. Online unter: <https://www.bernhardleitner.at/texts/indexLoadItem/17>.
3. I. O. bei Rilke: „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen.“



Abb. 5: Bernhard Leitner, *Tonspiegelraum*, Pergola Donauhallen, Donaueschingen, 2019, 5 Parabol-Spiegel, 5 Kanal-Komposition; Quelle: <https://www.bernhardleitner.at/works> (Zugriff: 21.3.2022). Mit freundlicher Genehmigung von Bernhard Leitner.

Zusammenfassung

Der Ton-Raum-Künstler Bernhard Leitner spricht im Interview mit der Musikwissenschaftlerin Friederike Wißmann über seine Idee, Sound als architektonisches Material zu verwenden und deren vielfältige Umsetzung in seinen künstlerischen Arbeiten, über die Rolle der Kunst und die Haptik des Hörens.

Autor und Autorin

Bernhard Leitner, geb. 1938 in Feldkirch (Österreich), ist Ton-Raum-Künstler. Er studierte Architektur an der Technischen Hochschule Wien, war als Urban Designer am Stadtplanungsamt von New York und als Professor und Co-Director im Studienprogramm Urban Design Studies: Humanistic Perspectives an der New

York University tätig. Seit den 1970er Jahren ist Bernhard Leitner als Ton-Raum-Künstler international tätig, Ausstellungen u.a. in PS1 New York (1979), Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1980), Documenta 7, Biennale Venedig (1986), Akademie der Künste Berlin (1999, 2006), ZKM Karlsruhe (2002, 2012), Kunsthalle Bremen (2001), Nationalgalerie Berlin im Hamburger Bahnhof (1999, 2008), Kolumba Museum Köln (2012, 2014).

Zu seinen permanenten Installationen zählen der *Ton-Raum* an der Technischen Universität Berlin (seit 1984) und *Le Cylindre sonore* im Parc de la Villette Paris (seit 1987).

Leitner lehrte von 1987 bis 2005 als Univ.-Professor im Institut für Medienkunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Für seine Werke wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u.a. dem Preis der Stadt Wien für bildende Kunst (1999), dem Ehrenpreis des Deutschen Klangkunst-Preises (2002), dem Österreichischen Kunstpreis in der Kategorie Video- und Medienkunst (2015).

<https://bernhardleitner.at>

Friederike Wißmann ist seit 2019 Professorin für Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der hmt Rostock. Zuvor hatte sie an der Technischen Universität Dresden eine Lehrstuhlvertretung, 2017 eine Gastprofessur an der Universität Zürich und von 2015–2017 die kommissarische Leitung der Abteilung für Musikwissenschaft / Soundstudies an der Universität Bonn inne. Nach ihrer Habilitation 2009 an der Technischen Universität Berlin arbeitete sie am Konservatorium Wien, an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main und im Exzellenzcluster „Languages of Emotion“ an der Freien Universität Berlin.

Friederike Wißmann ist Mitglied im Ausschuss der DoktorandInnenauswahl der Studienstiftung des Deutschen Volkes und Mitherausgeberin des *wagner-spectrums* (Schriftleitung) sowie gemeinsam mit Arne

Stollberg Projektleiterin der 2021 gegründeten „Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe“.

Seit 2020 ist sie Prorektorin an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kulturgeschichte der Musik, Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts, Musik und Literatur, Intermedialität sowie Editionsphilologie.

Titel

Bernhard Leitner und Friederike Wißmann, „*Ich möchte die Geometrie des Klanges beherrschen*“. *Bernhard Leitner im Gespräch mit Friederike Wißmann*, in: kunsttexte.de Festaussgabe, ed. by Gabriele Groll (Sektion: Auditive Perspektiven) Nr. 1, 2022 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: [10.48633/ksttx.2022.1.88239](https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.1.88239).