

Gerriet K. Sharma; Nico Bergmann

{kA}: KEINE AHNUNG VON SCHWERKRAFT.

Einführung in die Gebäude-Klangkomposition im (halb-)öffentlichen Raum und Bericht über eine Annäherung an den historischen Bau der Alten Gerberei in Murau, Österreich

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18181>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sharma, Gerriet K.; Bergmann, Nico: {kA}: KEINE AHNUNG VON SCHWERKRAFT. Einführung in die Gebäude-Klangkomposition im (halb-)öffentlichen Raum und Bericht über eine Annäherung an den historischen Bau der Alten Gerberei in Murau, Österreich. Marburg: Schüren 2014 (Jahrbuch immersiver Medien 6), S. 82–94. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18181>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2014/01/01/jahrbuch-immersiver-medien-2014-online-klaenge-musik-soundscapes/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

{KA}: KEINE AHNUNG VON SCHWERKRAFT

EINFÜHRUNG IN DIE GEBÄUDE-KLANGKOMPOSITION IM
(HALB-)ÖFFENTLICHEN RAUM UND BERICHT ÜBER EINE
ANNÄHERUNG AN DEN HISTORISCHEN BAU DER ALTEN
GERBEREI IN MURAU, ÖSTERREICH

Gerriet K. Sharma
& Nico Bergmann

Zusammenfassung/Abstract

Der vorliegende Text beschäftigt sich mit der künstlerischen Erforschung von Gebäuden und ihren Räumen, die im Rahmen der Projektreihe {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* stattgefunden hat. Die Projektreihe nutzt dafür unterschiedliche, temporär leerstehende Gebäude in verschiedenen Städten als Klangräume. Das Klangmaterial, das innerhalb einer akustischen Erforschung der Raumarchitektur gewonnen wird, wird anschließend als integraler Bestandteil von mehrkanaligen Klangkompositionen erfahrbar gemacht. So entsteht allmählich eine Werkreihe von Kompositionen mit und in diesen Gebäuden, die Erfahrungswerte sammelt und dokumentiert.

Die Zentrale Idee der Produktionsreihe ist dabei die Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen akustischen Material und die Herstellung von weiteren (inszenierten) Räumen. Der Artikel möchte die Arbeitsprinzipien der Gebäude-Klangkomposition erläutern und ihre Anwendung anhand der Produktionsbeschreibungen der Arbeit im Sommer 2012 in der alten Gerberei Murau verdeutlichen.

This text deals with the artistic exploration of buildings and their spaces, which has taken place, within the project series {kA}: keine Ahnung von Schwerkraft. For that the project series uses temporarily vacant buildings in various cities as sound spaces. The sound material, recovered within an acoustic exploration of space architecture, becomes an integral part of multi-channel sound composition experienced. In this way a series of works of compositions with and in these buildings arises, which collects and records the empirical data.

The central idea of the production series is the examination of the encountered acoustic material and the production of other (staged) spaces. The article explains the working principles of sound composition for buildings and illustrate their application by means of the production descriptions of work in the summer of 2012 in the old tannery Murau.

I. {Einleitung}

Seit 2010 beschäftigt sich der Klangkünstler und Komponist Gerriet K. Sharma im Rahmen der Projektreihe {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* mit der künstlerischen Erforschung von Gebäuden und ihren Räumen. Zur Durchführung des Projekts und als Notwendigkeit der künstlerischen Arbeit selbst wurde im Oktober 2010 die *Kanzlei für Raumbefragungen* gegründet.¹ Die Projektreihe ist mehrteilig und nutzt unterschiedliche, temporär leerstehende Gebäude in verschiedenen Städten als Klangräume. Das aus der akustischen Erforschung der Raumarchitektur gewonnene Klangmaterial wird als integraler Bestandteil von mehrkanaligen Klangkompositionen verstanden und erfahrbar gemacht. So entsteht allmählich eine Werkreihe von Kompositionen mit und in diesen Gebäuden, die Erfahrungswerte sammelt und dokumentiert. Parallel zu jeder Gebäude-Klangkomposition entsteht eine Dokumentation, die den Entstehungsprozess der Produktion fotografisch nachzeichnet und die historisch-soziale Situation des Gebäudes sowie klangkünstlerische und produktionsästhetische Aspekte der Kompositionen beleuchtet. Neben der ausführlichen Begleitdokumentation werden die Kompositionen und Rauminstallationen auch immer vor Ort einem Publikum zugänglich gemacht.

Bislang sind in der Reihe drei Gebäude-Klangkompositionen erarbeitet worden: eine ehemalige Offiziersvilla der US-amerikanischen Kaserne in Würzburg (Villa03), ein Bürogebäude in Graz (Sauraugasse 4) und eine Gerber-Werkstatt samt angrenzendem Wohnhaus in Murau in der Steiermark (Alte Gerberei). Eine weitere Gebäude-Klangkomposition wird in 2014 einen Leerstand im Innenstadtbereich der Stadt Köln bespielen.

Zentrale Idee der Produktionsreihe ist nicht allein die akustische Erforschung eines Eigenklangs architektonischer Räume. Ebenso wichtig ist die Auseinandersetzung mit dem vorgefunde-

nen akustischen Material und die Herstellung von weiteren (inszenierten) Räumen, indem das Klangmaterial durch die vorhandenen Räume des Gebäudes *geschoben* und *bewegt* wird und so Räume inszeniert werden können. Der nachfolgende Text möchte (II.) die Arbeitsprinzipien der Gebäude-Klangkomposition erläutern und (III.) ihre Anwendung anhand der Produktionsbeschreibungen der Arbeit im Sommer 2012 in der alten Gerberei Murau verdeutlichen.

II. {Gebäude-Klangkomposition}

II.1. {Ideenraum}

[...] So stark dieses Erlebnis einer ersten Raum-Musik auch war, so zeigte sich doch von Anfang an die Schwierigkeit, diese Musik in einem Raum vorzuführen, der für ganz andere Zwecke gebaut wurde. Es müssen neue, den Anforderungen der Raum-Musik angemessene Hörsäle gebaut werden [...].

(Stockhausen 1958: 153)

Diese nach der Uraufführung von *GESANG DER JÜNGLICHE* vom Komponisten niedergeschriebenen Zeilen schildern ein mittlerweile klassisches Problem der elektroakustischen Aufführungspraxis. Im Studio produzierte Kompositionen treffen im herkömmlichen Konzertsaal auf für ihren Klang und ihre Struktur meist ungeeignete akustische Bedingungen. Als Konsequenz wurden entweder Klang-Raum-Reproduktionsverfahren entwickelt, die eine Raumbespielung möglichst unabhängig von der jeweiligen Raumsituation erlauben, oder spezielle Säle für die elektroakustischen Vorführungen gebaut. Im Rahmen der Kompositionsreihe {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* wird konzeptionell und kompositorisch ein entgegen gesetzter Ansatz verfolgt. Hier soll der Raum als Ausgangspunkt und untrennbarer Bestandteil der Komposition im Vordergrund stehen. Die Arbeit in den leerstehenden Gebäuden zielt auf eine sukzessive Erforschung der klangkünstlerischen Möglichkeiten an verschiedenen Orten ab. Die jeweiligen akustischen und baulichen Eigenheiten und ihre spezifische Geschichte werden mit einem bestimmten Grundinstrumentarium verarbeitet. Sowohl die Komposition als auch Präsentation (Konzert, Installation, Veröffentlichung) im Anschluss daran sollen am jeweiligen Ort selbst, der üblicherweise einem anderen Zweck dient oder gedient hat und der durch seine bauliche Beschaffenheit Ausgangs-

¹ Gründungsmitglieder der Kanzlei sind Saskia Reither (Research/Theorie, Projektorganisation), Nico Bergmann (Grafik, Fotografie, visuelle Kommunikation) und Gerriet K. Sharma (Komposition). Im Herbst 2012 wurde die Gruppe durch Astrid Mönnich (Research/Theorie, Projektorganisation) verstärkt. Die Kanzlei dient als Plattform zur Steuerung und Realisierung des Projekts und als Ausgangspunkt zur Vernetzung mit anderen raumbezogenen künstlerischen und wissenschaftlichen Ansätzen. Seit der Gründung hat die Kanzlei diverse Vorträge und Workshops gegeben sowie in Fachbüchern publiziert.

punkt und Hauptbestandteil der Komposition geworden ist, stattfinden. D. h. die Kompositionsreihe verfolgt eine andere (neue) Praxis der elektroakustischen Raum-Klangkomposition, durch die Gebäude beim Betreten kompositorisch *gelesen* werden können. Sie beginnt mit dem ersten (Hör-) Eindruck des Komponisten. Dieser besteht aus der Eigenakustik des Raumes sowie Alltagsgeräuschen und Testgeräuschen. Das Material wird in einer *kompositorischen Antwort* verarbeitet und wieder in den Raum entlassen. Die so entstehenden unterschiedlichen Klang-Räume beginnen, sich gegenseitig zu verstärken und zu überlagern.

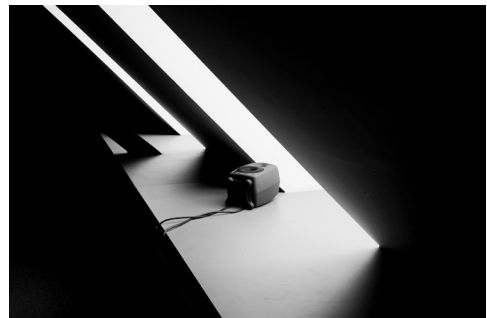
II.2. {Herausforderung aktiver auditiver Wahrnehmung durch klangkünstlerische Intervention}

Lautsprecher im (halb-)öffentlichen Raum zu installieren und letzteren mit einer zusätzlichen klanglichen Ebene zu färben, ist ein sehr alltägliches und ausuferndes Raumgestaltungsverfahren². Aber nur, weil wir feststellen, dass mittlerweile fast in jeder Boutique und jeder Gastwirtschaft Musik zur Raum- und Gemütsfärbung eingesetzt wird, ist das eigentliche Problem noch nicht umrissen. In diesem Fall geschieht genau das Gegenteil des hier vorgestellten Ansatzes: Der Ort wird übertüncht, die Atmosphäre verschmiert. *{kA}: keine Ahnung von Schwerkraft* will auf das Elementare des uns Umhüllenden, die akustischen Eigenschaften und Eigenheiten der Orte, in denen wir uns aufhalten, denen wir uns aussetzen und denen wir ausgesetzt werden, hinweisen. Hierzu gehört auch das Einbeziehen des Unvorhersehbaren. Die Komposition ist einerseits bedroht durch die nicht verbannte und ununterdrückbare Umwelt und bezieht diese im gleichen Moment mit ein, so dass ein Spannungsverhältnis zwischen Setzung und Umgebungsraum entsteht. Durch diese Spannung soll die auditive Wahrnehmung des Hörers herausgefordert und beansprucht und gleichzeitig zum aktiven «Erhören» des bespielten Orts aufgefordert werden.

2 «Die Macht der mit Klang geschaffenen Atmosphäre ist auch den Produzenten von Kaufhausmusik sogenannter »Muzak« bekannt und wird zur Manipulation von Konsumenten und Kunden verwendet» (Neukom 2010: 33). Zur aktuellen Kommerzialisierung des Verfahrens: www.muzak.com [15.08.2014].

II.3. {Instrumentarium}

Das hierfür erforderliche Instrumentarium besteht vor allem aus einem Setup von 32 baugleichen aktiven Lautsprechern (nebst Digital/Analog-Wandlern, MADI-Audiointerface, Laptop, Stativen, Kabeltrommeln, fahrbaren Cases) und einem Mehrkanalsystem, das es ermöglicht, ein Gebäude differenziert akustisch anzuregen bzw. zu bespielen. Dieses Instrumentarium wurde zuerst vom Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz nach mehrmonatiger Planungs- und Testzeit im Frühjahr 2009, ein zweites vom Atelier Klangforschung der Universität Würzburg im Sommer 2011 angeschafft. Beide stehen der *Kanzlei für Raumbefragungen* in Kooperation mit den Instituten für die Werkreihe zur Verfügung. Als Software wird u. a. *SuperCollider 3*³ und *Reaper*⁴ eingesetzt. Zudem werden zu Aufzeichnungszwecken 4 Sennheiser Richtmikrophone und eine KFM 6 Mikrofonkugel von Schoeps sowie ein OKM-Mikrofonpaar verwendet.



1 Lautsprecher und Fenster werden zur Bespielung des Gebäudes zu einem Raum-Klanginstrument verbunden. (© Nico Bergmann 2011)

3 «SuperCollider is an environment and programming language for real time audio synthesis and algorithmic composition. It provides an interpreted object-oriented language which functions as a network client to a realtime sound synthesis server» (Supercollider o.J.).

4 *Reaper* ist ein Software-Midi- und Audiosequenzer (Digital Audio Workstation). Das Programm unterscheidet zwischen mehreren Spurtypen: unter anderem MIDI, Audio, Plugin- und Mischpult-Automationsspuren.

II.4. {Begehung und Befragung}

Die Erarbeitung eines jeden Gebäudes folgt einem stringenten Ablaufplan: Begehung, Befragung und kompositorische Antwort. Vorgabe ist, die Arbeit am Ort und aus dem Ort heraus zu entwickeln. D. h. sie wird nicht, auch nicht in Teilen, im Studio oder Computer vorproduziert und dann an den jeweiligen Raum angepasst. Vielmehr beginnt die klang-raumkompositorische Arbeit immer erst im Moment des Betretens des Gebäudes. Der Komponist setzt an den Anfang des Arbeitsprozesses die *Begehung* des Gebäudes und lässt es auf sich wirken. Er geht durch die Räume und hört aufmerksam, wie sie klingen, welche vorhandenen (Alltags-)Geräusche sich an den Wänden und Winkeln brechen, wie sie sich ausbreiten, in den Räumen aufgehen oder aber abgebrochen, gestört oder geschluckt werden. Er nimmt wahr, welchen Einfluss Bodenbeläge auf die Akustik haben, Holz, Fliesen, Stein, Teppich. Treppen, Kammern, offene Bereiche reflektieren Geräusche auf jeweils unterschiedliche Weise. Der Komponist ist in diesem Moment zugleich Sammler und Hörer seines Materials. (Dieser Prozess dauert meist 5–7 Tage). Nach dem ersten Höreindruck erfolgt eine Testphase, die *Raumbefragung*. Der Komponist fragt, der Raum antwortet. Eigens erzeugte Testklänge werden jetzt in die Räume gespielt, in denen zuvor Lautsprecher positioniert wurden, um das Klangverhalten der Räume zu erforschen. Zur Verfügung stehen hier speziell programmierte Software-Werkzeuge, Standard-Anwendungen, die die Räumlichkeiten durch eine Art *akustischen Fragebogen* testen: z. B. mehrkanalig abspielbare Klangpartikel-Ketten (bursts) oder tiefe kurze Pulse zur Erfahrung der Halligkeit von Gebäuden. Zudem lassen sich so je nach Situation Vibrationen von Türen oder losen Blechen provozieren, deren Geräusche eventuell in eine spätere Komposition mit einfließen können. Ebenfalls im Werkzeugkasten befindet sich ein Generator für einfaches weißes Rauschen, das dann auf einem Lautsprecherkreis in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegt werden kann, so dass man das Absorptionsverhalten des Gebäudes auf dem Weg vom jeweiligen Lautsprecher zum Abhörpunkt kennen lernt. Lässt man z. B. ein kontinuierliches Signal auf einem Lautsprecherkreis im Tonstudio rotieren, wird es klanglich kaum verändert. Verteilt man diesen Kreis auf eine Folge von angrenzenden Räumen, verändert sich das gleiche Signal beim Wandern durch die Räume aufgrund

der baulichen Eigenschaften. Ein anderes Werkzeug-Patch erzeugt Klänge, die an ein *Einritzen* mit einem spitzen Gegenstand erinnern. Auf diese Weise kann das Gebäude an der jeweiligen Lautsprecherposition markiert werden. Die so erzeugten Klänge tragen dann die akustischen Informationen über Material, Entfernung, Raumgröße bis zum gewählten Abhörpunkt. Ferner werden bei der Arbeit entwickelte Software-Templates zum Arrangieren von Klängen und für die Klangabstimmung mit Equalizern in den einzelnen Kanalzügen der Mehrkanalausgabe verwendet. So können Klangatmosphären und Stimmungen schnell arrangiert, gemischt, getrennt und in Schleife gespielt werden. Wenn jetzt ein Hörender die eigene Abhörposition durch Ortswechsel verändert, erfährt er etwas über die konkreten raumspezifischen Einflüsse, die sich auf die Klänge auf dem Weg zum ursprünglich gewählten Abhörpunkt auswirken. In diesem Stadium der Arbeit ist die Hauptfrage: *«Wie reagiert der Ort auf diese Befragung?»* Der Prozedur liegt die Annahme zugrunde, dass die Antworten sich zu weiteren Hör-Erfahrungswerten verdichten, so dass man bei jedem neuen Gebäude die Fragen genauer oder direkter stellen kann und die Eigenschaften des Materials, den Raum und das Zusammenspiel mit der Umgebung zu lesen⁵ lernt. Allmählich schreiben⁶ sich *Raumsituationen* und die Ergebnisse der *Raumbefragungen* wiederum über das Gehör ein und werden so zum Vokabular einer Gebäude-Klangkomposition.⁷ «Es geht also nicht mehr um die Erfindung, Originalität, Individualität, sondern um die Perspektive auf das Vorzufindende, auf das Erzählen mit dem Vorgefundenen in anderen als den bekannten Kontexten» (Goebbels 2002: 181). So entsteht durch die Reihe

5 «Das, was ich [...] «Lesen» nannte, ist eine Übersetzung dieses Textbegriffs ins Musikalische und bedeutet hier: hören, erleben, sich aussetzen, damit seine Erfahrung machen» (Goebbels 2002: 182).

6 «To preserve our experience of aural architecture, most of us depend on long-term memory, which without extensive training and practice, is even more unreliable than short-time memory. For this reason, few of us accumulate aural experiences of spaces; our culture cannot readily communicate its aural architectural heritage» (Blessner & Salter 2007: 17).

7 «Grundriss, Schnitt, Materialangaben könnten im Grunde wie eine Partitur gelesen und mit dem Wissen über Nachhallzeit und Funktion zur Beurteilung einer Klangatmosphäre verbunden werden – es macht sich nur keiner die Mühe, jahrelang das entsprechende Vorstellungsvermögen zu trainieren» (Kleilein & Kockelkorn 2008: 9).

implizites künstlerisches Wissen, das eine neue Praxis informiert bzw. deren Basis wird. Dieses spezifische Wissen kann also nur anhand von Werken, hier der Arbeit im Gebäude, und aufgrund seiner prägenden Wirkung mit den hiervon ableitbaren Erfahrungen für weitere Arbeiten entstehen.⁸

II.5. {Kompositorische Antwort}

Diese so gewonnen Materialfülle bildet die Grundlage oder besser: das Reservoir, aus dem die *kompositorische Antwort* auf die akustische Befragung formuliert wird. Hierzu gibt es eine vorher definierte Struktur, die den Handlungsrahmen markiert und aus dem anfangs festgelegten Konzept zur Reihe {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* hervorgeht. Vier spezifische Umgangsweisen sind hier denkbar:

1. Einbeziehung der akustischen Gegebenheiten und Verwendung ortsspezifischer Klänge: z. B. Straßenbahnklänge bei geöffneten Fenstern und Tram-Fahrplan als Zeitachse für die Makrostruktur der Klangorganisation, Trittschall von Passanten, Aufzugsgeräusche, Lüftungs- und Heizungsschwebungen, Entladungsknacken elektrischer Lampen, Windgeräusche im Gebäude. Aber auch Klänge, die assoziativ mit dem Ort verbunden sind (geräuschauffällige Gebäude in der Nachbarschaft, Fabriken etc.), können zumindest als Ausgangsmaterial dienen.
2. Modifizierung ortsspezifischer Klänge: z. B. die Filterung aufgezeichneter Klänge, so dass bestimmte Rhythmen (bei Schritten) übrigbleiben, oder Schichtung und Harmonisierung sowie zeitliche Dehnung oder Verdichtung von Klangereignissen.
3. Spatialisierung von Klängen im Gebäude: z. B. durch zeitlich abgestimmte Sprünge von Klangereignissen durch unterschiedliche Räume oder Bildung verschiedener Klanginseln mit verschiedenen Dichten und Ausbreitungen im Gebäude. D. h. Lautsprechergruppen mit ähnlichen Klängen scheinen zu korrespondieren und werden so von anderen Gruppen mit anderen Klängen unterscheidbar. Dichten können durch

zeitliche Stauchung von Klangereignissen erzeugt werden, Ausbreitungen durch entsprechende Anordnungen von Lautsprechergruppen im Gebäude.

4. Völlige Verweigerung gegenüber akustischen Gegebenheiten und ortsspezifischen Klängen: z. B. Einbau einer ortsfremden Klanglandschaft, die rein elektronisch erzeugte Klänge verwendet; oder ortsfremde Klänge, die durch ihre Gegensätzlichkeit zu den ortsspezifischen Klängen einen Assoziationsraum eröffnen.

Welche der hier aufgeführten *Haltungen* der Komponist gegenüber dem Material einnimmt, hängt u. a. mit der Art des Gebäudes, seiner Umgebung und den dort entstehenden Atmosphären und akustischen Eindrücken zusammen.

II.6. {Raum für Fragen}

{kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* versteht sich als Ansatz für eine Kompositionsweise, die im Dialog mit ihren Bedingungen entsteht und besteht und zwar sowohl den musikalischen als auch medialen, organisatorischen und technischen.⁹ Die beschriebenen Methoden wurden seit 2009 erprobt, bedürfen aber der Übung bei der Anwendung. Es geht um den Lernprozess und die Verfeinerung der kompositorischen Möglichkeiten im Rahmen dieser selbst gestellten Bedingungen. Hierbei ergeben sich neue Fragen, die die zur Durchführung der Werkreihe gegründete *Kanzlei für Raumbefragungen* in Vorträgen und Workshops thematisiert und im Gespräch mit Architekten, Komponisten, Städteplanern, Szenographen und Akustikern zu lösen sucht. Beispielhafte, auf Architektur bezogene Fragen, wären: Wie *lesen* Architekten den akustischen Gebäuderaum?¹⁰ Welche akustischen Kriterien kann man wie bei der Planung eines Gebäudes und seiner Umgebung in

⁸ «Art practice – both the art object and the creative process – embodies situated, tacit knowledge that can be revealed and articulated by means of experimentation and interpretation» (Borgdorff 2012: 18).

⁹ Beispiele: Wie weise ich in der jeweiligen Stadt auf ein Konzert hin? Wie finde ich ein leerstehendes Gebäude? Wie komme ich in Kontakt mit einem Gebäudeträger? Wie transportiere ich das Instrument? Gibt es Strom?

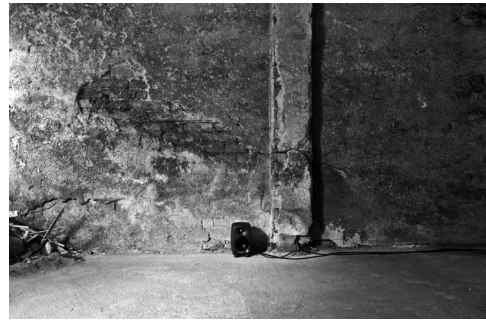
¹⁰ «Der Raum war schon immer Thema in der Architektur, doch heute, jenseits der Moderne, zeichnet sich ab, dass die Architektur den Raum in einer anderen umfassenderen Weise zum Thema macht, indem nämlich die Erzeugung von Atmosphären zu ihrem zentralen Anliegen wird» (Böhme 2006: 18).

die Gestaltung mit einfließen lassen?¹¹ Was bedeuten bestimmte Baustoffe und Materialien hinsichtlich der Gestaltung des visuellen und/oder akustischen Lebensraums?¹² Mit {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* möchte die *Kanzlei für Raumbefragungen* eine flexible und anpassungsfähige künstlerische Praxis auf der Reise erarbeiten. Das *Sich-Aussetzen* und immer wieder *Zurechtfinden* gehört als Herausforderung des Alltags im und um das jeweilige Gebäude bei der Etablierung dieser künstlerischen Technik dazu. Hierbei sucht sie immer den Kontakt zu einem Publikum vor Ort, um das Werk und die von ihr verwendeten Begrifflichkeiten an der Außenwahrnehmung zu überprüfen.¹³

III. Alte Gerberei Murau

III.1. {Annäherung an den unbekannten Raum | Gerriet K. Sharma}

Die dritte Gebäudekomposition der Werkreihe {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* hat sich mit der alten Gerberei in der Anna-Neumannstraße 20 in Murau, Österreich, auseinander gesetzt. Die Arbeit war Teil der REGIONALE12, dem biennialen Festival für zeitgenössische Kunst und Kultur im Som-



2 Räume können durch Lautsprecheranordnungen akustisch durchdrungen oder abgeschottet werden. (© Nico Bergmann 2012)

mer 2012.¹⁴ Über einen Zeitraum von 13 Monaten wurde im Vorfeld ein Gebäude in der Umgebung des Festivals gesucht. Am Ende fiel die Wahl auf einen Leerstand im Zentrum der Gemeinde, in einer gutbürgerlichen Einkaufsstraße, mit pittoresken Ladenlokalen, die zu fast 50% leer stehen. Früher eine der «schicken Einkaufsmeilen» der Region, fristet sie nun ein Dasein als enge Durchgangsstraße für den Autoverkehr. Für die Touristen, die sich durch das Viertel bewegen, wurden die Schaufenster der geschlossenen Geschäfte durch Schaufensterpuppen, Schilder und Auslagen der wenigen verbliebenen Betriebe dekoriert. Geht man zügig an den alten, bunt gestrichenen Architekturen vorbei, fällt einem fast nicht auf, dass das Angebot der aktiven Geschäfte kleiner ist, als dies die Breite der Schaufensterauslagen vermuten ließe. Um überleben zu können, muss hier Leerstand mit Konsumattrappen getarnt werden.

Beim ersten Betreten der Alten Gerberei im Herbst 2011 musste ich unwillkürlich die Luft anhalten. Kalt, nass, finster, modriger Geruch – ein unwirtlicher Ort. Das bisher größte Gebäude der Kompositionsreihe steht mitten im Ortskern der Gemeinde. Ein altes massives Gemäuer gegenüber der Festival-Zentrale der REGIONALE12. Jetzt, da die Kälte in die Knochen steigt, wird mir klar, dass ich mich dem Ort mit einer naiven Vorstellung von Altbau und historisch aufgeladenen Mauern und autistischer Atelierkünstlerromantik genähert habe. Die Fotos haben eine andere, heimlichere Geschichte erzählt: Ein rosa und blau gestrichener Doppelhausbau, mit alten Holzläden

11 «Akustik kann durch Photographie und Renderings nicht kommuniziert werden. Sie ist allein in Echtzeit erlebbar und lässt sich nicht als Bild erinnern und reproduzieren – Faktoren, die es Architekten so gut wie unmöglich machen, die Akustische Ästhetik ihrer Bauten zu vermitteln. Während Architekten im besten Fall intuitiv akustische Erfahrungswerte verarbeiten [...], scheint es für die Rezeption und die Theorie nahezu undenkbar zu sein, sich aufs doppelte Glatteis von Erfahrungs- und Erinnerungswerten zu begeben und Architektur – oder gar die Stadt – nach Klangkategorien zu bewerten und zu diskutieren. Grundriss, Schnitt, Materialangaben könnten im Grunde wie eine Partitur gelesen und mit dem Wissen über Nachhallzeit und Funktion zur Beurteilung einer Klangatmosphäre verbunden werden – es macht sich nur keiner die Mühe, jahrelang das entsprechende Vorstellungsvermögen zu trainieren» (Kleilein & Kockelkorn 2008: 9).

12 «Es muss noch einiges vonseiten der kulturellen Übereinkunft geschehen, bis die «Materie» Sound als etwas Substantielles akzeptiert und nicht nur als Nebenprodukt des konstruierten Raumes verstanden wird» (Ganchrow 2008: 64).

13 «When music is composed and sounds as the composer wishes it to, the audiences speak of this music as being «contrived». When music is composed and sounds as the audience wishes it to, they admiringly call it «achievement». In both cases all involved are in the right. Only the expression accompanying these verdicts is, in any case wrong» (Brün 2004: S. 136).

14 Siehe auch online unter www.regionale12.at [15.08.2014].

und Hirschgeweih über der Tür sowie verblassten Malereien an der Außenfassade. Jetzt, innen – die Atmosphäre abweisend, feindlich. Hier sind die Geschichten verschlossen, die Atmosphären verwischt, die ersten Nachhalle einsam und sehr kurz, die Außenwelt ist verbannt, der Innenraum entwidmet, das Gebäude aus der aktiven Wahrnehmung der Umgebung gelöscht. Ein geheimer Tresor. Mit einer Taschenlampe leuchte ich die Ecken ab, suche den Stromkasten, finde Schalter, Türklinken, Durchgänge, Treppen. Massiver Stein überall, ausgetretener graubrauner Boden, die Wände die Decken massiv und abweisend. Ein Labyrinth aus Kammern, ein Kellergewölbe, grau. Fahles Licht dringt durch die Ritzen dicker Holzverschläge vor blinden Scheiben. Ich nehme alte Maschinen war, Schuttberge, Steintröge in den Böden, Fensterläden; eine Steintreppe führt aus dem Kellerbereich in ein Obergeschoss zu einer verlassenen Werkstatt, eine geflieste Treppe führt aus dem Eingangsbereich zu einem Wohnbereich, Parkettboden knarzt. Unzählige Türen. Überfordert knipse ich Fotos, Details über Details, Durchlässe, Baustoffe, Badezimmer, zurückgelassene Gardinen, Bilder, Lampen, leere Räume, Asche eines ausgebauten Kachelofens, ein schier endloses Kammer-system, das seine Geschichte und Geschichten gefangen hält. Und dann beim Rückzug eine versteckte Tür mit Riegel, dahinter eine ausgetretene morsche Treppe nach oben, Vogelgezwitscher, das Rauschen der Mur, ein zu allen Seiten halboffener Dachboden, vermutlich über der gesamten Länge des Gebäudes schwebt der Giebel auf massiven hölzernen Säulen. Ich erfahre später, dass hier die Häute getrocknet wurden. Die erste Begehung dauerte ca. drei Stunden. Das Gebäude war mir für drei Monate und den Festivalzeitraum zur freien Verfügung übergeben worden. Die REGIONALE12 hatte lediglich zur Auflage gemacht, dass sich Besucher in kleinen Gruppen durch das Gebäude bewegen können sollten. Auf der Autofahrt zurück in Richtung Graz notiere ich eine Frage:

600qm begehbare Gebäude-Klangkomposition?

Als ich am 26. Mai 2012 das Gebäude ein zweites Mal besuche, liegen Monate des Recherchierens und des Planens mit der *Kanzlei für Raumbefragung* hinter mir. Das Stadtarchiv hatte nur wenig über die alte Gerberei zu berichten. Das Gebäude ist verzeichnet, aber nur mit wenigen Zeilen in der Chronik erwähnt, es gibt nur unvollständige Bau-

pläne. Nahezu jeder kennt die alte Geberei, hat eine Geschichte zu berichten, aber die Gespräche sind kurz und flüchtig; die Anwohner reden nur ungern über die Straße, die Abwanderungstendenzen und die Leerstandsentwicklung in der Stadt. Jeder ist betroffen, und wir sind hier alle Eindringlinge. Mit dem Betreten beginnt ein vierwöchiger Arbeitsprozess, in dem ich mich alleine dem Gebäude tagtäglich in kleinen Schritten annähern werde. Es ist heiß in Murau, die ersten Touristen strömen in T-Shirts durch die Anna-Neumannstraße. Das Gebäude hingegen wirkt wie ein Gefrierschrank. Mütze, Schal und Fleecejacke werden zur Arbeitskleidung vom ersten Tag an. Ich schließe jeden Morgen auf und hinter mir ab. Der Schlüssel hängt neben der Tür, damit ich ihn nicht im Labyrinth verlegen kann. Ich ziehe mich um und dann begehe ich das Gebäude, Raum für Raum, Stunde um Stunde.

III.2. {Aneignung}

Am zweiten Tag kommt der Spediteur und bringt das gesamte Equipment aus Deutschland. Ein aus 32 Lautsprechern bestehendes System mit Kabeln für das gesamte Gebäude, Computer, Interfaces, das gesamte Instrumentarium zur Gebäudekomposition, das ich seit 2009 mit dem Institut für Elektronische Musik und Akustik der Kunstuniversität Graz geplant und geprobt und am Atelier für Klangforschung der Universität Würzburg weiterentwickelt habe. Ein kurzer Gruß an den Spediteur und seine mit ihm reisende Frau, die die Werkreihe seit 2010 begleiten, und dann bin ich wieder allein mit mir und dem Gebäude und seinen Klängen. Nach ein paar Tagen gewöhne ich mich an die Temperaturschwankungen. Ich verzeichne die Räume und Kammern sowie Fenster und Türen zur Straßen- und zur Gartenseite und notiere die Höreindrücke zu verschiedenen Tages- und Nachtzeiten. Nach einer Woche kann ich das Gebäude mit all seinen Räumen und Treppen und einigen entsprechenden Lichtstimmungen im Kopf durchwandern. Nach den für die Gebäudekompositionen aufgestellten Routinen¹⁵ mache ich vom ersten Tag an Audioaufnahmen, die ich am Abend im Hotel Lercher¹⁶, meinem Zuhause für die

¹⁵ Vgl. hierzu oben Abschnitt I.4. (*Begehung und Befragung*).

¹⁶ Mein Dank gilt insbesondere Dagmar Lercher, die mir, dem Fremden in der Gemeinde, die herzlichste und hilfreichste Anlaufstelle gewesen ist.

kommenden Wochen, abhöre und analysiere. In den Pausen sitze ich am Brunnen auf der gegenüberliegenden Straßenseite und versuche, mich aufzuwärmen. Gleichzeitig läuft immer mein Aufnahmegerät und nimmt die Straßengeräusche und die «Murau-Soundscapes» auf. Das Rauschen der Mur ist allgegenwärtig, ein breites Band, dass sich durch das Gesamtklangbild flicht. Würde man die Mur auf dem Soundscape-Mischpult ausschalten, würde im Umkreis eines Kilometers die gesamte Stadtklangwelt implodieren. Die Mur ist das Rückgrat des Murau-Klangkörpers. Sie klingt durch und in den Gassen und bis in die Gebäude. Sie ist das Fundament aller auralen Architekturen, die hier bei Tag und Nacht das Leben der Einwohner ausrichten und umgeben.

Sehr bald wird klar, dass das Gebäude aufgeteilt werden muss. Trotz Rohrleitungssystemen und Luken im Gebäude gibt es wenig akustische Brücken zwischen den Gebäudebereichen und den Stockwerken. Eine begehbare Gesamtinstallation, wie dies z. B. in der Gebäudekomposition in der Sauraugasse 4 in Graz der Fall gewesen ist, ist aus keiner zentralen oder dezentralen Abhörsituation komponierbar. Zudem haben die Gebäudebereiche aufgrund ihrer ursprünglichen Widmung und entsprechenden baulichen Gestaltungen sehr unterschiedliche Klangeigenschaften. Die Räume zur Straße hin werden völlig anders gefärbt als die zum Gartenbereich gelegenen. Außerdem müssen wegen der Anforderung der Begehrbarkeit diverse Abhörpunkte gefunden werden, was für eine lokalere Bespielungen bzw. Zusammenfassungen von Raumkonstellationen im Rahmen der Kompositionsarbeit spricht. Durch die mehrwöchigen Begehungs- und Befragungsphase wurden die atmosphärischen Eigenschaften der Raumsystematik erlernt. Ich experimentiere über Tage und Nächte mit Lautsprecherkonstellationen im Gebäude. Die Befragungen durch den akustischen Werkzeugkasten fallen ausführlicher als bei allen bisher befragten Gebäuden aus. Für die Ausführung der kompositorischen Antwort¹⁷ wird wieder eine Raum-Klangpartitur erstellt, die am Ende drei Klangzonen vorsieht, die nacheinander auskomponiert werden: Keller, Werkstatt, Wohnbereich.

III.3. {Das Klangmaterial als Schlüssel zum Raum}

Es geht bei den Gebäudeklangkompositionen nicht darum, Originalklänge nachzuempfinden, die sich vor Ort in das Bewusstsein drängen. Der Ort mit seinen klanglichen Eigenheiten soll nicht nachgestellt werden. Auch werden hier keine konkreten Klänge eingespielt, um visuell ableitbare Geschehnisse einer fiktiven Vergangenheit (stillgelegter Antriebsmotor – Maschinentätigkeit, geflieste leere Küche – Küchengeräusche) einzuspielen, zu konstruieren oder gar rekonstruieren. {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* verweigert sich dem historisierenden Hörspiel. Es geht um das Hier und Jetzt. Die ehemaligen Bewohner sind nicht mehr da, leben zum Teil nicht mehr, die Maschinen sind außer Betrieb oder abgebaut. Die Türklinken werden nicht mehr betätigt und in den Bädern fließt kein Wasser mehr. Auch Film-Sounddesign ist das Gegenteil von {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft*. Im Film, besser im Kinosaal, wird der Körper des Besuchers ausgeschaltet, gemächlich gebettet, sediert oder gar aufgelöst. Der Raum wird abgedichtet, damit er möglichst wenig Eigencharakter hat. Die Aufmerksamkeit wird auf ein minimales Feld fixiert. Die technischen Apparate verschwinden, Kabel werden verborgen und versteckt. Auf der Leinwand bekommt jede Türklinke und jeder Raum ein designtes Klang-Kleid einer anderen Klinke und eines aufgezeichneten Orts übergestülpt, damit wir glauben, genau das zu hören, was wir sehen – eine Doppelung, eine Engführung der Wahrnehmung auf einen meist linearen und eindimensionalen Erzählstil. Was würde passieren, wenn die Türklinke bei ihrer Betätigung gar kein Geräusch machen würde bzw. die Bahnhofshalle dumpf, wie ein Wohnzimmer klingt? Der Besucher würde in der Erzählzeit anhalten und sich Fragen stellen und sofort selbst assoziativ nach einer Lösung der Spannung bzw. Brücke zwischen den *inkongruenten* Elementen suchen. Er würde eine Eigenzeit entwickeln müssen, um die Geschichte selber ausformulieren zu können. {kA}: *keine Ahnung von Schwerkraft* sucht die Klänge, die weit genug von den Maschinen, Raum-Klangsituationen, Aussenklängen, Materialgeräuschen entfernt sind, um nicht zu *vertönen*, gleichzeitig aber assoziativ nah genug am Gesamtklangbild und unzähligen Einzelereignissen der Umwelt dran sind, um die Wahrnehmung auf diese Einzelereignisse hinzuweisen und anzuregen, diese aktiv und

¹⁷ Vgl. hierzu oben Abschnitt II.6. {Kompositorische Antwort}.

selbst mit der artifiziiellen Klangwelt zu verbinden oder gar beide Welten als eine zu hören.¹⁸ Es geht also darum, das Gebäude für den Besucher zu erschließen, um dann die Wahrnehmung des Besuchers herauszufordern, sich dem Gebäude zu nähern, zu öffnen, und das Gebäude als Möglichkeitsraum zu erkunden, mit diesem in einen Hör-Dialog zu treten. Ein andauerndes inszeniertes Wechselspiel zwischen Fremdheit und Aneignung der Verhältnisse.

III.4. {Performanz von Eigenklang und Umgebung}

Die Besucher¹⁹ können sich frei durch das Gebäude bewegen oder an den von mir eingerichteten Sitzbereichen verweilen.

Die Stühle²⁰ wurden nach akustischen Kriterien angeordnet, so dass in unterschiedlichen Räumen zwei bis fünf Stühle in die Raumsituation, den Hörachsen und relevanten Resonanzbereichen entsprechend, angepasst wurden. So kann das auskomponierte Wechselspiel zwischen Gebäude, Gebäudeumgebungsclängen und elektroakustischer Klangwelt sowohl als Installation passiert oder aber, ähnlich einer Konzertsituation, sitzend wahrgenommen werden. Hierbei wird der Besucher selber zum Teil der Inszenierung. Die Bewegungen verursachen u. a. auf den verschiedenen Untergründen (Parkett, Stein, Lehm) Geräusche,

18 «In der Anna-Neumann-Straße in Murau, der Sitz der Gerberei, wird eine Klanginstallation geschaffen, die diese sehr spezifischen Atmosphären und akustischen Landschaften der Räume aufnimmt und intensiviert. Als würden die Klänge und Geräusche in den Wänden verschwinden bzw. aus diesen hervortreten, verschmilzt die Installation mit den Räumen. Die Besucher wandern durch das Gebäude, den Klängen hinterher oder vorneweg. Man kann nicht sagen, wer wen bei seiner Bewegung durch die Räume begleitet und mitnimmt, die Zuschauer die Klänge oder umgekehrt. Durch die Installation der akustischen Atmosphären entstehen Räume in den Räumen, die die reale Architektur zum einen überdecken können, um daraus neue, durch Geräusche und Klänge inszenierte Räume zu schaffen. Zum anderen aber, in der Klanginstallation die Räume zu verstärken, gleichsam zu intensivieren und ihren Charakter akustisch in die Wände einzuschreiben, als würden sie selbstverständlich dazugehören» (Reither: 2013: 35).

19 Die Besucher wurden von MitarbeiterInnen der REGIONALE12 am Eingang abgezählt. Gleichzeitig sollten sich nie mehr als 20 Personen im Gebäude aufhalten.

20 Die Gemeinde Murau stellte für den Festivalzeitraum 40 dunkelrote Holzstühle aus dem Gemeindesaal zur Verfügung.



3 Eine von fünf bestuhlten Höranordnungen im Wohnbereich. (© Nico Bergmann 2012)

die sich in die Atmosphäre der jeweiligen Raumzone einfügen oder vom Besucher wiederum zu der ihn umgebenden Klangwelt in Beziehung gesetzt bzw. von anderen Besuchern in ihrer Wahrnehmung, gehend oder sitzend, visuell und akustisch zu einer Atmosphäre zusammengefügt werden.²¹ Gleichzeitig fordert die für die Arbeit notwendige aktive Hörhaltung ein bewusstes Verhalten der Besucher untereinander. Wer sich selber nicht akustisch wahrnimmt, bricht in die Klangwelt des anderen drastisch ein oder erfährt dies als stiller Beobachter umgekehrt.

III.5. {Keller}

Die erste kompositorische Antwort wird im Kellerbereich gegeben. Die vergitterten Fenster zur Straßenseite sind die Membrane zwischen Gebäudeinnerem und der Außenwelt. Die Klänge der Autos und Fußgänger dringen deutlich durch die leicht vibrierenden Scheiben, verschwinden dann für den Moment, da sie von der dicken Mauer abgeschirmt werden, und kehren mit dem nächsten Fenster wieder deutlicher zurück. Die nicht sichtbare Straße ist somit das die Gesamtsituation bestimmende

21 «Beobachtet man die Besucher in dem Gebäude, dann sind sie fasziniert von den unterschiedlichen Welten, gehen schweigend hin und her, vom Keller in den ersten Stock, hinüber zum Wohnbereich und wieder durch die lange Treppe zum Eingangsbereich zurück. Die Architektur des Gebäudes und zwei Treppen machen es möglich, einen Rundgang durch das Gebäude zu machen. Es sind mehrere Zugänge zu den Teilen vorhanden, sogar über den Garten, durch den man von der Werkstatt in den Wohnbereich überwechseln kann. Hinzu kommt, dass die Besucher selbst durch ihr Verhalten Geräusche verursachen, die sie unweigerlich mit dem Gehörten in Beziehung setzen [...]» (Reither 2013: 41).



4 Die Leitungssysteme und die gemauerten Tröge im Kellerbereich dienen als Klangüberträger und Resonatoren. (© Nico Bergmann 2012)

Element der Kelleratmosphäre. Die Fenster und Wände wirken sich wie eine Filterung auf die sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten vorbei bewegenden Klangquellen aus. Die Steintröge, Räume und Kammern zur Mitte des Gebäudes hin wirken vor allem als Resonanzräume. Dort gibt es, außer einem ganz leisen Rauschen von Wasser, keine charakteristischen Geräusche. In diese Raum-Klangzone wird das erste System von Lautsprechern vorwiegend als Anreger der Resonanzräume und Verstärker der Straßenbewegungen eingebaut. In den folgenden Tagen sitze ich hier und versuche, das durch die vorangegangenen akustischen Befragungen Gelernte in einer Auseinandersetzung mit dem Raum und meinen Eindrücken und Aufzeichnungen einfließen zu lassen. Hierbei kommen die in den letzten Jahren und Gebäuden entwickelten Techniken der Klangaufzeichnung, Verstärkung, Synthetisierung und Filterung wie natürlich der Spatialisierung als Raumkomposition zum Einsatz. Es entstehen sechs 3'30" lange Raum-Klangminiaturen, die in drei Atmosphärengruppen aufgeteilt wurden. Der Computer wählt, nach dem er sich am Morgen selbst einschaltet, nach Zufallsprinzip die erste Miniatur aus und folgt dann einem programmierten Regelwerk hinsichtlich der Auswahl der Folgekomposition, der Reihenfolge und der Wiederholungen. Der Auswahlprozess dauert jeweils 10 Sekunden.

III.6. {Werkstatt}

Folgt man der im hinteren Bereich des Gewölbes befindlichen engen Steintrappe aufwärts, betritt man den Werkstattbereich. Ein System aus vier

durch einen verwinkelten Gang verbundenen Arbeitsräumen und einer kleinen Toilette, die über eine Lüftungsluke die einzige akustische Brücke zum Wohnbereich im zweiten Gebäudeteil bildet. Die Stimmung ist hier viel freundlicher als im Gewölbebereich. Tageslicht fällt durch große Fenster von der Gartenseite ein. Auch hier wird unter Einbeziehungen der vorangegangenen Gebäudebefragungen und persönlichen Aneignung der akustischen Verhältnisse ein System aus Lautsprechern in die Räume, Maschinen, Winkel und Rohre eingebaut. Ein Fenster im oberen Werkstattbereich wird zur Gartenseite geöffnet und fixiert. Zweimal täglich dringt hier das Gebell eines bestimmten Hundes (Ich weiß bis heute nicht, wie er aussieht.) hinein. Die Vögel im Garten erweitern den musikalischen Hörraum über die Mauern der Gebäuderückseite hinaus. Die außer Betrieb gesetzten Maschinen stehen wie Skulpturen still in den Räumen. In Betrieb müssen sie einen Ohren betäubenden Lärm gemacht haben. Hier entstehen neun in drei Gruppen aufgeteilte Raumklangkompositionen, alle ebenfalls mit der Länge von 3'30". Sie werden von einem Computer nach den oben beschriebenen Prinzipien ausgewählt und abgespielt. Verbleibt man in dieser Raum-Klangzone für ca. 33 Minuten, sind alle neun Kompositionen einmal erklingen.

III.7. {Wohnbereich}

Der dritte Klangraum unterscheidet sich deutlich von den beiden ersten. Durch die im Gebäude höher gelegenen Fenster tritt mehr direktes Sonnenlicht in die Räume. Die Gesamtatmosphäre wirkt weicher, aber nicht weniger beklemmend. Hier entsteht der Eindruck, die Bewohner hätten kurz vorher das Haus verlassen: Tapeten an der Wand, Linoleum in der Küche, Reste der Küchenmöbel, Lampen und Leuchter an den Wänden, intakte aber stillgelegte Badezimmer mit Spiegelbeleuchtung. Auf dem Boden Abdrücke und Kratzer früherer Möbel. Im Wohnbereich liegt durchgehend laut knarzendes Parkett. Wo und wie man auch tritt, der Boden tönt in Variationen in allen Räumen. Ich stelle mir mit geschlossenen Augen vor, dass sich hier vier Personen in den verschiedenen Räumen aufhalten und bewegen. Ich höre ein Konzert. So wird in dieser Klangzone zur ersten Regel der Komposition von Klang- und Dynamikentwicklung, dass sich alle eingefügten Elemente sowie die Lautsprecherpositionen an der Klanghaftigkeit und Perkussivität bzw. dem jeweiligen Potential des Parkettbodens orien-

tieren. Das bedeutet zunächst, dass die komponierten Eingriffe in ihrer Grundstimmung sehr leise und fragil sein müssen. Hinzu kommt, dass es wegen der Anregungspotentiale im Parkett viel mehr Raum (Lücken) geben muss, als dies bei den beiden vorherigen Gebäudeabschnitten der Fall gewesen ist. Betritt man die Etage, kann es sein, dass man zunächst gar nichts hört, weil man die Begegnung auf einer anderen Lautstärke erwartet. Erst, wenn die Ohren «herabsinken», kann die Gesamtkomposition in den Aufmerksamkeitsbereich aufgenommen werden. Teilweise sind die Klänge so «unterschwellig» in Lautstärke und Bewegung, dass ich beim Komponieren und wiederholten Abhören die Luft anhalte, damit ich den Höreindruck nicht mit meinem Atmen verwische. Jedes Klangereignis zählt zur Komposition. Bis zum Ende der Ausstellungszeit befand sich eine große Fliege im Wohnbereich, den das Insekt in unregelmäßigen Abständen durchflog. Besucher haben hinterher immer wieder von der auffälligen Lautstärke dieser Flugbewegungen berichtet. Um den Gartenbereich mit einzubeziehen und auch hier die Außenwelt lokal in die Raumkomposition mit einzubeziehen, wird im Küchenbereich ein Fenster gekippt und fixiert. Auch hier hört man jetzt zweimal am Tag den Hund und Vögel sowie den Bach, der unter dem Haus hindurch und in die Mür fließt. Auch hier entstehen neun in drei Atmosphären- und Bewegungsgruppen unterteilte 8-kanalige Raum-Klangkompositionen von jeweils 3'30" Länge, die von einem Computer ausgewählt und abgespielt werden.

III.8. {Öffnung}

Am 22. Juni übergebe ich das Gebäude der REGIONALE12-Leitung und damit der Öffentlichkeit. Im folgenden Festivalmonat ist das Gebäude täglich von 10.00–20.00 Uhr geöffnet gewesen. Laut Festivalveranstalter wurde das Gebäude bis zum Abbau am 23. und 24. Juli 2012 von knapp 1000 Festivalbesuchern erkundet.

III.9. {Das Konzert}

Am 06. und am 07. Juli 2012 wurde auf dem Dach der Gerberei ein vierter Klangraum eröffnet. Der Dachstuhl ist nach allen vier Seiten zur Stadt geöffnet. Hier wurden früher die Waren zum Trocknen aufgehängt. Diese Klangzone wird durch die Klänge der Stadt umspült oder gar geflutet. Ich habe für die Sonderveranstaltung in diese Klan-



5 Das Dach wird zur akustischen Bühne, auf der sich Lautsprecherkompositionen und die Klangkulisse der Stadt durchdringen. (© Nico Bergmann 2012)

gumgebung eine zweite eingebaut, nämlich die 6-kanalige Klanginstallation *wiegenlied*²², die ich für das deutsche Bundesland Nordrhein-Westfalen zwischen 2009 und 2010 für das imposante Foyer der Landesvertretung in Berlin komponiert hatte. Damals bin ich ein Jahr lang durch mein Heimatbundesland gereist und habe Klänge gesammelt, aus denen dann in der Folge Klangfragmente, rhythmische Strukturen und Klangfarben für die fertige Installation herausgearbeitet wurden. Bei den sechs bestuhlten Sonderkonzerten für jeweils zehn Hörer in Murau konnte das Publikum dem Wechselspiel der über sechs im Dachstuhl angebrachte Lautsprecher eingespielten und von mir live eingemischten Klanginstallation *wiegenlied* mit den Umgebungsklängen der Gemeinde Murau beiwohnen.

IV. {Leerstand als Thema künstlerischer Auseinandersetzung}

Für diese Werkreihe wichtig ist die Thematisierung eines alltäglichen Phänomens. Gebäudeleerstand hat es immer schon gegeben, aber in den letzten 15 Jahren wurde dieser in Innenstädten und Randbereichen immer auffälliger. Manche Fußgängerzonen sind oberhalb der ebenerdigen Geschäftszonen nahezu verwaist. Während man früher allenfalls durch diskrete Schilder des Maklers auf die Mietmöglichkeiten eines Objekts hingewiesen wurde, haben in den letzten Jahren die Transpa-

22 Mehr Informationen zu *wiegenlied* unter <http://www.gksh.net/de/arbeiten/installation-auswahl/wiegenlied/> [15.08.2014].

rente mit der Aufschrift «Zu vermieten, provisionsfrei abzugeben!» stetig größere Dimensionen an den Fassaden angenommen, während gleichzeitig ein paar Meter weiter ein Büro- oder Gewerbebauboom stattfindet. Im Rahmen der Arbeit findet eine temporäre Umwidmung eines Gebäudes statt²³, das als *leer*, im wirtschaftlichen Sinne nutzlos, meist über viele Jahre hermetisch gegen die Umwelt abgeriegelt, auf seinen Abriss bzw. seine Entkernung wartet, gleichzeitig aber eine eigene Geschichte, Gestaltung und Atmosphäre birgt. Gemeint ist die klangkünstlerische Nutzung ehemals wirtschaftlich und sozial im urbanen Umfeld völlig integrierter Gebäude (Kanzleien, Krankenhäuser, Kaufhäuser, Hotels, Amtsstuben), die aufgrund ihrer Vergangenheit mit Formen, baulichen Ästhetiken, klanglichen Eigenheiten (Nachhall, Absorptionseigenschaften der Räume, etc.) und nicht zuletzt Geschichten aufgeladen sind. Diese Leerstände gibt es in jeder Stadt. Orte, die entweder auf lange Zeit leer stehen und einer etwaigen Entkernung und Umwidmung²⁴ entgegen sehen oder auf ihren Abriss warten, bis sich ein neuer Investor gefunden hat, der eine völlige Umgestaltung vornimmt. Diese «Einkapselung» im öffentlichen Raum kann mitunter Jahre dauern, die Passanten und Passantinnen nehmen diese Gebäude nach kurzer Zeit nicht mehr wahr, sie verschwinden in der öffentlichen Wahrnehmung. In der Gesamtheit des bewussten urbanen Raums entsteht eine Lücke, ein *Nicht-Ort*.²⁵ Erst, wenn das Baugerüst befestigt oder gar die Abrissmaschinen installiert werden, rückt der Ort wieder in die *Öffentlichkeit*. Lücken der Wahrnehmung sind Ansatzpunkte für die Künste, denn hier können neue Territorien beschritten und erforscht werden und grundlegende Fragestellungen (z.B. Individuum und Klang-Umwelt, (un-)bewusstes akustisches Weltbild) neu kombiniert und thematisiert werden. Darüber hinaus soll aber mit den Mitteln der Klangkunst ein ephemeres Werk entstehen, das eben auf der Grundlage des *ausgemusterten* Gebäudes, aus dem Gebäude und dem Ort heraus

entsteht. D. h. Geschichte, bauliche Eigenheiten, wie Materialauswahl, Schnitt (Großraumbüros seit den 80er Jahren, kleine Zimmer im Messehotel, Stein-/Marmorböden in Eingangshallen internationaler Kanzleien, etc.)²⁶ werden Bestandteile eines künstlerischen Gesamtkonzepts. Die häufig einseitige, abwertende Sicht- bzw. Hörweise auf diese Leerstellen oder gar *Nicht-Orte* in unserer unmittelbaren Nachbarschaft soll durch die alternative Interpretation des Ortes erweitert werden. Diese *Nicht-Orte* sind auch Chancen.

Literatur

- Augé, Marc (2009): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London & New York: Verso Books.
- Blessner, Barry & Salter, Linda-Ruth (2007): *Spaces Speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge Mass: MIT Press.
- Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*. München: Fink Verlag.
- Borgdorff, Henk (2012): *The Debate on Research in the Arts, The Conflicts of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.
- Brün, Herbert (2004): Wafaring Sounds. In: *When Music resist Meaning*. Hg. von Herbert Brün und Arun Chandra. Middletown, CT: Wesleyan University Press. S. 123-162.
- Ganchrow, Raviv (2008): Klangmaterial. In: *tuned city. Zwischen Klang- und Raumspekulation*, Hg. von Doris Kleilein / Anne Kockelkorn / Gesine Pagels / Carsten Stabenow: Idstein: Kookbooks. S. 64.
- Goebbels, Heiner (2002): Musik entziffern. In: *Komposition als Inszenierung*. Hg. von Wolfgang Sandner. Leipzig: Henschel. S. 181-184.
- Kleilein Doris & Kockelkorn, Anne (2008): Akustik nervt. In: *tuned city. Zwischen Klang- und Raumspekulation*, Hg. von Kleilein, Doris, Anne Kockelkorn, Gesine Pagels und Carsten Stabenow: Idstein: Kookbooks. S. 9.
- Neukom, Martin (2010): Topologie des Klangraums. In: *Milieus Sonores*. Hg. von Markus Maeder: Bielefeld: Transcript. S.17-40.

23 Beispiel: Ein Kaufhaus wird zum Konzertraum.

24 Beispiel: Eine alte Post wird zu einem H&M Modegeschäft.

25 Obwohl Marc Augé mit seinen *Non-Places* andere Orte meint, als die von mir aufgesuchten, wage ich die Analogie: «Perhaps today's artists and writers are doomed to seek beauty in 'non-places', to discover it by resisting the apparent obviousness of current events» (Augé 2009: XXII).

26 «Aural Architecture can also have a social meaning. For example, the bare marble floors and walls of an office lobby loudly announce the arrival of visitors by the resounding echoes of their footsteps. In contrast, thick carpeting, upholstered furniture, and heavy draperies, all of which suppress incident or reflected sounds, would mute that announcement. The aural architecture of the lobby thus determines whether entering is a public or private event» (Blessner & Salter 2007: 3).

Reither, Saskia (2013) Wie klingt ein Raum? Inszenierung von Räumen durch Aneignung und Choreographie von architektonischem Klangmaterial. In: *Bewegungsmaterial. Beiträge zu einer Bildtheorie des zeitgenössischen Tanzes*. Hg. von Timo Skrandies / Katharina Kelter / Henrike Kollmar. Düsseldorf: Düsseldorf University Press. S. 32–44.

Stockhausen, Karl Heinz (1963): *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I. Köln: DuMont.
Supercollider (o.J.): Online unter <http://supercollider.sourceforge.net> [15.08.2014].