



www.ohrenstrand.net

Raum als Instrument und Klangobjekt – „spacing“ in der neuen Musik

Vortrag am 8. Mai 2008, Forum Aedes am Pfefferberg
 Informationsveranstaltung zum Wettbewerb:
 ohrenstrand mobil 08 – temporäre Architektur für Neue Musik

Die Verbindung von Raum beziehungsweise von Architektur und Musik ist lange Zeit geprägt worden durch repräsentative Behälter, die eigens dafür geschaffen wurden, in ihnen Musik zu hören, stillzusitzen, möglichst wenig zu rascheln und zu husten, vielleicht die Augen zu schließen, weil man ohnehin den visuellen Aspekt eines Konzerts vernachlässigen sollte. Erst nach dem Schluss einer Aufführung und insbesondere am Ende des Konzerts sind ganz bestimmte Geräusche zugelassen und erwünscht, wie Elias Canetti einmal beschrieben hat: „Ein kümmerlicher Rest von körperlicher Entladung hat sich [...] in unseren Konzerten erhalten. Das Beifallsklatschen wird als Dank für die Ausführenden dargebracht, ein chaotischer, kurzer Lärm für einen wohlorganisierten, langen.“ (*Masse und Macht*, Erster Band, Regensburg 1960, S. 36).

In der Zeit vor dem Bau repräsentativer Konzerthäuser in den Metropolen fanden (weltliche) Konzerte oft in kleinen Privaträumen, in Musikzimmern wohlhabender Adliger oder im Freien statt, zum Beispiel auch in herrlich angelegten Gärten mit einem eigenen grünen Dach für die Musiker, wie die folgende Abbildung zeigt.

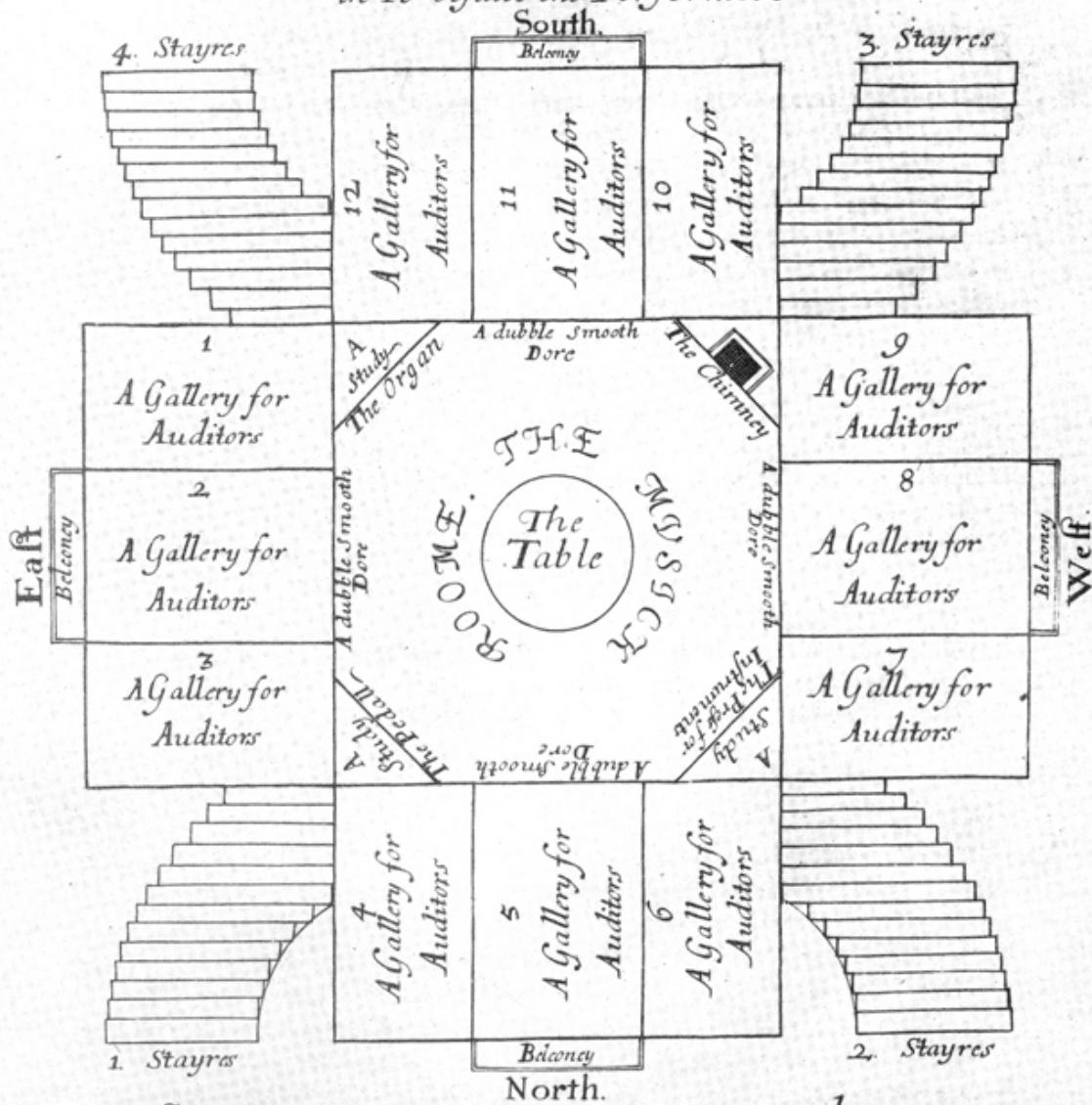


Vauxhall Gardens (1785), Abb. aus Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2), Leipzig 1971.

Aus England stammen die ersten Entwürfe für öffentliche Konzerthäuser, wie beispielsweise der „Musick-Room“, den der englische Theoretiker Thomas Mace 1676 skizzierte, in dem er um einen erhöhten Raum in der Mitte 12 Galerien für die Zuhörer anordnete (die Galerien also eine Stufe niedriger als der Aufführungsort). Jeder Sitzplatz in der Galerie sollte durch eine Röhre mit dem Konzertraum in Verbindung gebracht werden, damit jeder Hörer ein direktes Schallerlebnis haben konnte.

pag. 239

*The Description
Of a Musick-Room, Uniforme,
With Conveniency for Severall Sorts of
Auditors, Severally plac'd in 12
Distinct Roomes, besides the Mu-
sick-Room, w^{ch} would haue none
in It besides the Performers.*



North.

*Supposing the Roome to be six Yeards Square
The 12 Galleryes would be 3.yards long and
Better, The 4 middle Galleryes Somthing
Broader then the Rest, as Here they are.*

Edward Brown, ein Reisender in Sachen Kultur im 17. Jahrhundert, berichtete auch noch über eine ganz andere Art der musikalischen Belustigung, die er in Amsterdam entdeckt hatte. „Es ist auch allda ein Music-Hauß/darauf man jemand tractiret und unterhaelt/auch einen jeden um einen Stieber hineinlaesset/da man denn allerhand Musicen hoeret/viel treffliche Wasser-Werken und unterschiedliche Bewegung der Glocken-Spiel und Schildereyen siehet mit Geniessung anderer Zeit-Verkuerzungen und Lustbarkeiten.“ (*Durch Niederland/Teutschland/Hungarn/Servien/Bulgarien/... gethane ganz sonderbare Reisen*, Nürnberg 1711, S. 19f.).

Die Konzertaalkultur ist demnach eigentlich recht jung, sie wurde erst im 19. Jahrhundert richtig installiert, als die Sitze in den Sälen festgeschraubt wurden, denn bis dahin konnte man die Stühle in der Regel noch rasch beiseite räumen, um großen Bällen und damit Tanzpaaren Platz zu machen. Um 1900 waren dann aus den Konzerthäusern endgültig beinahe Gotteshäuser bzw. Kunsttempel geworden, und einige Städte (wie zum Beispiel Heidelberg) versuchten sich sogar daran, das Orchester hinter einem Vorhang zu verbergen, um die Kontemplation der Zuhörer noch weiter auf die Spitze zu treiben.

Unser gegenwärtiges Musikleben in den Konzerthäusern ist weitgehend noch dem traditionellen Konzertritual verpflichtet (auch Musik, die nie für solche Räume gedacht war, wird darin eingebettet), aber in den letzten Jahrzehnten haben selbst die großen architektonischen Solitäre der Musikkultur Öffnungen erfahren, die einerseits einer umfassenden Eventkultur (die nicht per se negativ zu bewerten ist), und andererseits vielen Einflüssen aus der neuen, zeitgenössischen Musik geschuldet sind. In letztere möchte ich Ihnen einige Einblicke geben, denn sie gehen oft weiter als, zum Beispiel, sagen wir mal „casual concerts“ oder „Musik zum Brunch“ oder „das Konzert von drei Tenören in der Waldbühne“, um nur einige moderne Varianten des traditionellen Konzerts herauszugreifen.

In der neuen, zeitgenössischen Musik der letzten Jahrzehnte sind zwei Dinge vielleicht am wichtigsten, die ich in meinem Titel genannt habe, 1) der Raum wird zum Instrument, 2) ein Raum oder der Raum wird zu einem artifiziellen Klangobjekt oder „Klangkörper“ (mit Schnittmengen zwischen diesen beiden Aspekten). Man begreift also architektonische Räume und Raumdimensionen (auch öffentliche architektonische Räume, Stadtlandschaften, Plätze usw.) nicht mehr als gegebene, akustisch mehr oder weniger gut gestaltete und gut klingende Behälter, sondern als aktive Partner und integrale kompositorische Mittel oder Material.

Ein Beispiel dafür ist etwa ein Stück des Komponisten Dieter Schnebel mit dem Titel *Gehörgänge* (das Konzept stammt von 1972, erstmals aufgeführt am 21. Februar 1991 in Berlin, Haus der jungen Talente, nachmals Podewil, Tesla, seit diesem Jahr kein Spielort für neue Musik mehr). Veröffentlichung des Konzepts in: *Neue Musik. Musik/Film/Dia/Licht-Festival. Kunstprogramm Olympische Spiele München 1972*, hg. von Josef Anton Riedl, München 1972, S. 67-70.



Dieter Schnebel

Schnebel ging es dabei um die Komposition der „Akustik eines Gebäudes“ und um die Gestaltung eines „Wandelkonzert“ (akustische Steuerung der Bewegung des Publikums). Sein Konzept dafür lautete: „Ein vielgestaltiges Gebäude mit vielen verschiedenen Räumen (Säle, Zimmer, Kammern, Dielen, Flure, Treppen, Loggien, Balkone usf.) soll musikalisch eingerichtet werden: in manchen Räumen mögen elektroakustische Anlagen spielen (Lautsprecher, Kassettengeräte, Radios, Kopfhörer usf.), welche Programme mit konkreter oder auch ‚abstrakter‘ Musik wiedergeben; in einigen wenigen Räumen wird zeitweise Musik live aufgeführt, oder es finden Klangexperimente statt. Aber auch die Eigenakustik des Gebäudes ist einbezogen, indem die Stellen, wo etwas in der Wand erklingt (Leitungsgeräusche o. Ä.) durch Hinweistafeln markiert sind und also zum Lauschen einladen. Der Besucher des Gebäudes unternimmt Gehör-Gänge, und sein forschendes Ohr kann eine vielfältige Klangwelt entdecken“ (*Dieter Schnebel [= Musik-Konzepte 16]*, S. 127). Hier wird also ein Gebäude nicht nur als Gehäuse benutzt, sondern die Arbeit ist ortsbezogen, geht vom Gebäude aus, und das Gebäude wird akustisch eingerichtet = „spacing“ (es entsteht ein Doppelverhältnis zwischen Raum und Einrichtung). Der Komponist ist nicht nur für die Musikstücke verantwortlich, die aufgeführt werden, sondern erforscht die akustischen Eigenarten des Gebäudes und arbeitet mit ihnen. Es handelt sich um Wirkungen der Dynamik (Lautstärke), Geräuschhaftigkeit (Klangfarbe), Raumakustik (Resonanzen, Echos) und Dauer (Aufenthalt), aus denen sich für den Besucher ein „sinfonischer Zusammenhang“ ergeben

soll. Die Gestaltung der Räume bezieht sich ferner auf „Ausstattung, Programm und Lautstärke“, die elektroakustischen Anlagen verstärken und ergänzen einerseits vorhandene akustische Gegebenheiten, andererseits sollen sie zur Erzeugung einer „künstlichen akustischen Struktur“ beitragen. Schnebel ist dabei an einer Inszenierung der Wahrnehmungssituation gelegen, die er dann auch durch bestimmte Setzungen von Licht (die Wege und Orte erhellen oder abdunkeln, ein Leitsystem ausbilden können usw.) ergänzt. „Ich hatte mir vorgestellt, daß z.B. in einem Schulgebäude mit langen Fluren die Türen verschlossen oder halboffen sind und hinter diesen verschlossenen oder halbverschlossenen Türen etwas klingt. Das sind zum Teil ganz ruhige akustische Zusammenhänge, so daß der Hörer, wenn er da entlang geht, akustisch Verschiedenes erlebt. Ich hatte mir auch vorgestellt, daß für die Höhepunkte, ohne die Musik ja nicht auskommt, gesorgt ist. Es sollte bestimmte Räume geben, in denen es periodisch in größeren Zeitabständen immer mal wieder knallt, daß da etwas ganz Lautes ist, das man weithin wahrnimmt, daß hier also auch das Bedürfnis nach Höhepunkten befriedigt wird“ (Schnebel, Dieter: „*Hör-Stücke*“ – *Gehörgänge, im Gespräch mit Gisela Nauck*, in: *Der Hörer als Interpret*, hg. von Helga de la Motte-Haber u. Reinhard Kopiez, Frankfurt a. M. u.a. 1995, S. 261). Der Gang durch die Räume beziehungsweise die temporale Ebene des Geschehens sollte demnach eine bestimmte Struktur erhalten, es sind Rhythmen von Ereignissen vorstellbar, die Schnebel einkalkulieren konnte. Gleichzeitig wird über die Akustik die Eigenart der Räumlichkeit des Gebäudes bewusst. (Sie bleibt als „andere“ Erfahrung dieses Gebäudes in Erinnerung, die sich für den Rezipienten in seine persönliche Geschichte dieses Ortes einschreibt.) Es ist, als ob die Gehörgänge des Ohres eine Extension erfahren, so dass das Umherwandern in diesem „Musikhaus“ gewissermaßen als Flanieren im eigenen „Hör-Raum“ aufgefasst werden kann. Es kommen Öffnungen in die Umwelt hinzu, Türen, Fenster, Balkone, Luken, die deutlich machen, dass sich Innen und Außen (wie in einem Körper) verschränken können. Das Haus selbst wird sozusagen zu einem „Hörorgan“ und „Klangkörper“ („Klangobjekt“), denn auch seine Wände erweisen sich als permeabel und zugleich resonanzfähig. Die Besucher zirkulieren in diesem „Klangkörper“ und erfüllen ihn mit ihrer eigenen Dynamik, mit Stockungen und Rhythmen, mit Verstopfungen und Entladungen, wenn Engpässe entstehen oder sich die Tür endgültig hinter ihnen schließt. „Der Zweck dieses akustisch ausgestatteten Gebäudes wäre erfüllt, wenn seine Gehörgänge zu Gehör-Gängen der Hörer führen, wo das forschende Ohr die Musik einer Klangwelt in mehr als vier Wänden entdeckt – und in seinen Gehörgängen fängt“ (Schnebel zum Abschluss seines Konzepts in *Neue Musik. Musik/Film/Dia/Licht-Festival. Kunstprogramm Olympische Spiele München 1972*, S. 70).

Das Prinzip von solchen Wandelgängen in eigens dafür eingerichteten „akustischen“ Umgebungen zeigt sich bei vielen ähnlichen Klanginstallationen in ganz verschiedenen Gebäuden und Räumen (auch öffentlichen Räumen), die in den letzten Jahrzehnten ein eigenes musikalisches Genre ausgebildet haben. Es bildet gewissermaßen Schnittmengen aus zwischen Architektur, Skulptur, Performance und (sozialer) Situation, wobei letzteres an Bedeutung zugenommen hat, weil die Besucher durch klangliche Einrichtungen mehr und mehr in theatrale Räume in Räumen oder in gesellschaftlich-politische Themen involviert werden, die zum Teil von den Klängen etwas ablenken, dafür aber bewusst machen, dass selbst einfache Klanginstallationen nicht ohne Kontexte eingebaut und wahrgenommen werden können.

Dazu zwei Beispiele, erstens die Filminstallation *The Soundmaker* von Julian Rosefeldt:



The Soundmaker / Trilogy of Failure (Teil 1) des Münchener Filmemachers Julian Rosefeldt von 2004 ist eine dreikanalige Filminstallation, bei der drei Projektionen im Raum gezeigt werden. Während die beiden äußersten einen Geräuschemacher aus zwei unterschiedlichen Kameraperspektiven in seinem Tonstudio zeigen, ist in der mittleren Projektion die Szene zu sehen, für die die Geräusche erzeugt werden. Der Darsteller ist Geräuschemacher und Filmprotagonist in einem, und in den Projektionen wechselt er seine Rolle. Es wird eine Irritation geschaffen durch die Koppelung von Bild und Klang dergestalt, dass man nicht mehr genau erkennen kann, wer für welchen „Raum“ (in welchem Raum) die Geräusche erzeugt werden. Abb. aus Sonambiente 2006, Katalog, hg. von Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth, [Berlin] 2006, S. 121.

Zweitens eine Klanginstallation von Stephen Vitiello mit dem Titel *Moving Together*:



Moving Together (2005) des amerikanischen Klangkünstlers Stephen Vitiello: zwei Reihen von Lautsprechern, wobei niedrigfrequente Töne die Lautsprecher in Bewegung versetzen – abhängig von den jeweiligen Raumdimensionen und von der Raumakustik (relevant sind hohe Räume, niedrige Räume, Deckenkonstruktion, Aufhängung etc.). Abb. aus Sonambiente 2006, Katalog, hg. von Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth, [Berlin] 2006, S. 137.

Im Beispiel von Vitiello zeigt sich eine weitere Tendenz von Klanginstallationen mit aktiver Bezugnahme auf Räume, die die mathematisch-technischen Aspekte betrifft. Zudem lassen sich Abmessungen von Räumen zum Beispiel in Frequenzen (d.h. Tonhöhen oder Tonqualitäten) umsetzen, so dass quasi eine Übersetzung von Raumdaten in Klangdaten stattfindet. In der Berliner singuhr – hörgalerie (Kurator: Carsten Seiffarth, Partner in *ohrenstrand.net*) sind hier in den letzten Jahren sehr viele Impulse gesetzt worden, die nun in den Wasserspeichern (auf der anderen Seite des Senefelder Platzes) derzeit eine Fortsetzung finden.

Kehren wir zurück in den Konzertraum, der heute kein Konzertsaal im traditionellen Sinne mehr sein muss. Konzerte können überall stattfinden, angefangen bei Turnhallen, alten Schwimmbädern, ausgedienten Industriegeländen (Ruhrgebiet), in Rohbauten, Höhlen, auf dem Wasser und unter Wasser, in Atombunkern oder in winzigen Brillenläden, auf Fernsehtürmen oder Hinterbühnen von großen Opernhäusern – alles ist möglich (die HouseMusik des Kammerensembles Neue Musik Berlin, ebenfalls Partner in ohrenstraud.net, wird am 24. Mai 2008 am Kollwitzplatz und Umgebung weitere ungewöhnliche Orte präsentieren). Interessant werden diese Aufführungen aber oft keineswegs nur auf Grund der ungewöhnlichen Orte, die die Konzertsituation in jeden Fall atmosphärisch mitbestimmen, sondern auch deshalb, weil sich viele Komponisten und Musiker lange mit solchen Orten beschäftigen und Musikprojekte entwerfen, in denen sie wiederum vorhandene Raumelemente und musikalische oder zunehmend auch visuelle Komponenten in die Räume einbringen, die auch die Raumwahrnehmung verändern. Diese Arbeiten beginnen etwa damit, dass Klänge räumlich projiziert werden, d.h. Musiker oder Musikergruppen werden im Raum verteilt oder die Musik bzw. bestimmte Klänge werden durch Lautsprecher an verschiedenen Orten regelrecht platziert oder beweglich gestaltet, so dass die Klangbewegungen im Raum auch komponierte musikalische Räume hörbar machen. Mittlerweile ist es sogar möglich, durch die Installation von möglichst vielen Lautsprechern einen Raum (zum Beispiel den Kölner Dom) akustisch in einen anderen Raum zu transferieren (Wellenfeldsynthese, TU Berlin, Prof. Stefan Weinzierl). Es ist demnach ohne weiteres möglich, in einem gegebenen Raum imaginär einen oder mehrere Räume akustisch einzubringen. Dies kann auch durch Bildprojektionen unterstützt werden (wird auch häufig bereits getan – die Kooperation von Komponisten und Videokünstlern ist heute keine Seltenheit mehr). Was jedoch wenig oder kaum versucht wurde, ist quasi einen architektonischen Raum (oder mehrere Räume) zu entwerfen und zu bauen, der oder die sich auf Musik und auf Klang gewissermaßen zu bewegt (bewegen). Als ein herausragendes Beispiel, insofern bislang eine Ausnahme, ist ein Raum für das Stück „Fama“ des Schweizer Komponisten Beat Furrer gewesen, der 2005 ein Gebäude als Instrument bauen ließ (Architektur: LIMIT architects, Wien; Uraufführung Donaueschingen 2005). In einem Bericht über das Stück in der *Zeit* wird beschrieben: „Der Raum selbst wird zum Instrument, zu einer riesigen Hörschachtel mit variabel regulierbaren Paneelen und Reflexionstafeln an Dutzenden von Öffnungen in Wänden und Decke. In der Schachtel sitzt das Publikum, drum herum die Musiker und Sänger. Der Clou der Konstruktion: Ganz ohne elektronische Hilfsmittel, gesteuert nur durch das Öffnen und Schließen der Klappen, dringen Furrers energiegeladenen Klänge gefiltert in den Innenraum, spielen mit den akustischen Phänomenen von Hall, Projektion und Brechung.“ (Carsten

Fastner, 48/2007, Besprechung der CD). Dazu der Komponist selbst in einem Interview: „das Gebäude ist eigentlich nichts anderes als ein Instrument, und seine Resonanz funktioniert im Prinzip ganz ähnlich wie das Mundstück eines Blasinstruments oder der Korpus eines Streichinstruments. Es ist einziger großer Transformator des Klanges, ein Resonator, ein Meta-Instrument. Wir haben die beiden Seiten der Klappen, die sich öffnen und schließen lassen wie beim Schwellwerk einer Orgel, die man aber auch um 180° drehen kann, unterschiedlich beschichtet, die eine Seite mit einer Metallschicht – wie das Erz beim Haus der Fama –, die den Klang ganz direkt reflektiert, die andere Seite mit einem speziellen Kunststoff, der den Klang trocken, aber gleichzeitig ganz präsent macht. ...es sind spezielle Filterungen und Richtungseffekte möglich. Man kann etwa außen ein Ereignis mit einer langen Nachhallzeit haben und innen gleichzeitig ganz trockene und klare Klänge. Wenn die Klappen geschlossen sind, hört man manchmal nur den Reflexionsklang, bei metallenen Klängen verlieren gewisse Teile des Spektrums schnell ihre Energie. Oder es gibt Klänge, die schwer zu orten sind und von überall herzukommen scheinen: Der Raum spielt immer mit, und das Phänomen der klanglichen Präsenz in diesem Raum wird zum Thema.“ (Interview mit Daniel Ender, CD-Booklet, *Fama*, Beat Furrer).

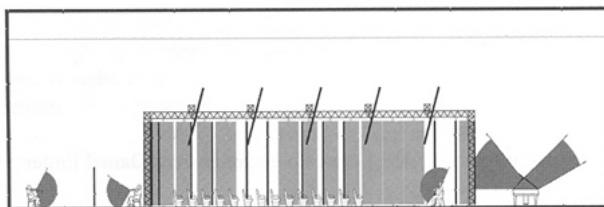


Abb. aus: CD-Booklet, *Fama*, Beat Furrer, col legno Musikproduktion 2006

Hatte Schnebel die Extension von Gehörgängen in einem Klangkörper beabsichtigt, so Furrer den Eindruck, sich mitten in einem bespielten Musikinstrument/Klangobjekt zu befinden. In einem Vorgang des von der Raumsoziologin Martina Löw (*Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001) sogenannten „spacing“ werden einmal akustische Elemente in Räumen aufgefunden und markiert sowie regelrecht eingerichtet, einmal werden die Zuhörer, das Publikum als Einrichtung eines Raumes betrachtet, der sich als wandelbar erweist. In beiden Fällen ist das „spacing“ als „ein Positionieren in Relation zu anderen Plazierungen“ aufzufassen, wodurch ein Raum entsteht, der sich als Wechselwirkung von strukturellen (architektonischen und akustischen) Gegebenheiten und Handeln erweist – Musik und Raum also werden zu aktiven Partnern, die keine Einseitigkeit mehr verlangen.