



Institut für Elektronische Musik und Akustik
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

-fuge- im Glockenklang

Klangkunst als Medium urbaner Choreografien

Masterarbeit

Antonia Sophia Manhartsberger

Matrikelnummer: 01109760

Betreuer: Univ.Prof. Dr.phil. Gerhard Eckel

Studienrichtung: Masterstudium Computermusik
Studienkennzahl: V 066 705

Graz, Juni 2022

I. Abstract

The focus of this thesis is the examination of the sound installation called *-fuge- im Glockenklang*, which could be perceived every day at 12 noon and on Fridays additionally at 3 p.m. in downtown Graz during Lent 2021. From a loudspeaker opposite the tower of the Parish Church, manipulated recordings of the bells of the Graz City Parish Church were played back. The decay of the church bells was digitally extended to more than a minute and, when played, blended with the last stroke of the bell, almost like it was being held in the process of fading out. This expansion created an unexpected resonant space that provoked an irritation of the spatial-acoustic experience of time. During the duration of this sound installation, it could be observed that passers-by unconsciously slowed down as they passed by, as if a fugue opened up at this point in the street, in which time was organized differently.

Following this simple observation, the constitutive importance of bodies and their movements in public urban space will be emphasized and artistic strategies, such as those of the Situationist International, will be referenced in order to explore how we can intervene in the choreography of city-making with the means of sound art.

I. Zusammenfassung

Im Zentrum dieser schriftlichen Arbeit steht die Auseinandersetzung mit der Klanginstallation *-fuge- im Glockenklang*, die während der Fastenzeit 2021 jeweils täglich um 12 Uhr und freitags zusätzlich um 15 Uhr in der Grazer Innenstadt zu erleben war. Von einem Lautsprecher gegenüber des Turms der Grazer Stadtpfarrkirche aus wurden manipulierte Aufnahmen der Glocken der Grazer Stadtpfarrkirche abgespielt. Der Ausschwingvorgang der Kirchenglocken wurde digital auf mehr als eine Minute ausgedehnt und fügte sich beim Abspielen mit dem letzten Schlag der Glocke, so als würde sie im Ausklingen festgehalten werden. Durch diese Ausdehnung entstand ein unerwarteter Resonanzraum, der eine Irritation des räumlichen Zeiterlebens auslöste. Während der Laufzeit dieser Klanginstallation war zu beobachten, dass viele Passant*innen beim Vorübergehen langsamer wurden, so als ob sich an dieser Stelle der Straße eine Fuge auftat, in der die Zeit anders organisiert war.

Aufbauend auf diese simple Beobachtung wird im Folgenden die konstitutive Bedeutung der Körper und ihrer Bewegungen im öffentlichen Stadtraum untersucht und künstlerische Strategien, wie etwa die der Situationistischen Internationalen referenziert, um zu erkennen wie wir mit den Mitteln der Klangkunst in die Choreografie des *Stadtmachens* eingreifen können.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Relevante Themenfelder.....	2
2.1. Öffentlichkeit, Raum und öffentlicher Stadtraum.....	2
2.2. Öffentlichkeit und Performanz.....	4
2.3. Künstlerische Referenzen.....	5
2.4. Die Stadt als choreografierter Raum.....	7
2.5. Klang im choreografierten Raum.....	10
2.6. Zum Glockenklang.....	12
2.7. Zusammenfassung.....	13
3. -Fuge- im Glockenklang.....	15
3.1. Konzeption.....	15
3.2. Realisierung.....	15
3.3. Organisatorisches.....	16
3.4. Technische Realisierung.....	17
3.4.1. Aufnahme und Wiedergabe.....	17
3.4.2. Verarbeitung.....	18
3.5. Aufbau.....	19
3.6. Installationsroutine und Komplikationen.....	20
3.7. Ort und Umgebung.....	21
3.8. Rezeption.....	22
3.8.1. Medienberichte.....	22
3.8.2. Publikum.....	23
4. Fazit.....	25
5. Aussichten.....	25
6. Quellen.....	26
6.1. Schriftliche Quellen.....	26
6.2. Audio Quellen.....	27
6.3. Audiovisuelle Quellen.....	28
6.4. Online Quellen.....	28
7. Abbildungsverzeichnis.....	28

1. Einleitung

In der Fastenzeit 2021 fand in der Grazer Herrengasse eine von mir konzipierte Klanginstallation mit dem Titel *-fuge- im Glockenklang* statt. In dieser Phase wurde der letzte Schlag der Glocke der Grazer Stadtpfarrkirche digital so manipuliert und über Lautsprecher wiedergegeben, dass der Eindruck entstehen konnte, die Glocke wäre im Ausklingen eingefroren. Dadurch sollte eine subtile Irritation einer Alltagserfahrung erzeugt werden, durch die die anwesenden Menschen zum Innehalten und sich Umschauen angeregt würden. Während der Laufzeit dieser Klanginstallation war zu beobachten, dass die Passant*innen beim Vorübergehen scheinbar unbewusst langsamer wurden, so als ob sich an dieser Stelle der Straße eine Fuge auftat, in der die Zeit anders organisiert war.

In dieser simplen Beobachtung offenbart sich meiner Meinung nach das wesentliche Potential dieser Installation. In der diskursiven Verortung der Arbeit will ich daher die konstitutive Bedeutung der Körper und ihrer Bewegungen im öffentlichen Stadtraum untersuchen. In diesem Sinne erscheint mir der Begriff der *Choreografie* sinnvoll, um herauszufinden, wodurch unsere Bewegungen und Handlungen strukturiert und vorgegeben werden; und zu erkennen wie Klangkunst in die Dynamik des *Stadtmachens* eingreifen kann.

Daher widme ich mich zunächst der diskursiven Eingliederung der Begriffe *Öffentlichkeit*, *Raum* und *öffentlicher Raum*. Danach werde ich auf die Bedeutung der handelnden Akteur*innen im öffentlichen Stadtraum eingehen und künstlerische Ansätze wie etwa die der *Situationistischen Internationalen* darlegen, um schließlich die Vorstellung der Stadt als *Choreografie* als zentrale Referenz zu integrieren.

Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Klanginstallation *-fuge- im Glockenklang*: Von der Entwicklung über die technische Realisierung zur Rezeption soll der Wirkmechanismus der Installation im Kontext des im ersten Teil beschriebenen Diskurses reflektiert werden.

2. Relevante Themenfelder

2.1. Öffentlichkeit, Raum und öffentlicher Stadtraum

„Die Stadt verkörpert in einem Ausschnitt gesellschaftliche Kräfte, ökonomische Verhältnisse und Machtentwürfe. Sie ist Ort der [...] körperlichen Begegnungen, der Auftritte im öffentlichen Raum und der sozialen Interaktionen. Sie ist Ort der Arbeit, des Konsums und der Freizeit, des Glamours und des Luxus, des offenen und versteckten Elends. Sie ist Ort der Vereinzelung und des Kollektivs, des Verschwindens und Auftauchens, der Versprechen und Enttäuschungen.“¹

Eine eindeutige Definition des *öffentlichen Raums* ist kaum möglich Er ist Gegenstand zahlreicher sich überschneidender Diskurse, die in der Philosophie, Soziologie, Ökonomie, Politikwissenschaft, Kulturanthropologie und Architektur verankert sind und jeweils wieder ökonomische, politische, soziale, symbolische, kulturelle und bauliche Aspekte betreffen.

Der Begriff des *öffentlichen Raums* ist eine Neuschöpfung, die erst ab den 70er Jahren Eingang in die Fachsprache fand und bezeichnet in seiner allgemeinsten Form öffentlich zugängliche Stadträume.² Der Begriff des *Öffentlichen* verweist direkt auf die Dichotomie zum *Privaten* und impliziert einen Bezug zu Zugangs- und Nutzungsmöglichkeiten. So definiert der Soziologe Oliver Frey öffentliche Räume als Freiräume, „die prinzipiell öffentlich aufgesucht und genutzt werden können“.³ Das erlebbare Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit macht laut dem Soziologen Hans Paul Bahrtd den Stadtraum aus⁴ und Yvonne P. Doderer formuliert in ihrem Text *Urbane Praktiken - Strategien und Raumproduktionen feministischer Frauenöffentlichkeit*: „In den urbanen Räumen treffen Alltagsleben auf institutionelle Ordnungen, Kapitalinteressen auf subjektive und kollektive Bedürfnisse, Aneignung auf Enteignung, Emanzipationsmöglichkeiten auf Emanzipations- hindernisse, Zugänglichkeit auf Ausschluss.“⁵

Ein populärer Diskurs zum Begriff der *Öffentlichkeit* findet sich in der Philosophie von Hannah Arendt. In ihrem Buch *vita activa oder vom tätigen Leben* definiert sie die Öffentlichkeit zum einen als jenen Raum, in dem etwas vor einer Allgemeinheit in Erscheinung tritt. Als solcher wird er zur Bühne, auf der die Wirklichkeit verhandelt wird, insofern man die Wirklichkeit als intersubjektiv erfahrbaren Wahrnehmungsraum deutet.⁶ Zum Anderen beschreibt, laut Arendt, der Begriff der Öffentlichkeit die Welt selbst, „insofern sie das uns Gemeinsame ist und als solches sich von dem unterscheidet, was uns privat zu eigen ist, also dem Ort, den wir unser Privateigentum nennen.“⁷

1 Schütz 2014, S. 45.

2 Selle 2010, S. 60.

3 Frey 2004, S. 223.

4 Bahrtd 1998, S. 81.

5 Doderer 2002, S. 256.

6 Arendt 1994, S. 49.

7 ebenda, S. 52.

Der Begriff des *Raumes* erfuhr seit dem sogenannten *spatial turn* der 90er Jahre einen Diskurs-Boom. Seitdem wird Raum als soziale Kategorie anerkannt und als durch die im ständigen Prozess begriffene Verknüpfung von Dingen verstanden⁸.

Gängige Referenz für dieses Konzept ist Martina Löws 2001 erschienenes Buch *Raumsoziologie*. Darin werden Räume als relationale (An)ordnung⁹ von sozialen Gütern und Lebewesen an Orten definiert, daher wird ihr Ansatz als relationales Raummodell bezeichnet. Soziale Güter unterscheidet Löw in solche, die primär materiellen Gehalt, wie z.B. Tische und solche mit primär symbolischen Gehalt, z.B. Werte und Vorschriften.¹⁰ Diese (An)Ordnung von sozialen Gütern und Lebewesen wird bei Löw als prozesshaft beschrieben, sie wird von uns, den teilnehmenden sozialen Akteuren kontinuierlich im aktiven Handeln konstituiert. Die Positionierung sozialer Güter oder die Errichtung eines architektonischen Gebildes bezeichnet Löw als *Spacing*.¹¹ Konstitutiv an der Produktion des Raumes beteiligt sind ebenso subjektive Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse, durch die die Verknüpfung der sozialen Güter und Lebewesen ermöglicht wird. Löw fasst diese Prozesse unter dem Begriff *Synthese* zusammen.¹² Löw versteht Raum also vereinfacht gesagt als Resultat von *Spacing* und *Synthese*. Beide Prozesse werden durch die Repetition unserer Handlungen institutionalisiert und in gesellschaftlichen Strukturen manifestiert.¹³ Der Handlungsspielraum ist abhängig von ökonomischen, sozialen, rechtlichen und kulturellen Kontexten. Handlungen innerhalb eines Handlungsspielraums reproduzieren also den Handlungsspielraum selbst. Unsere Handlungen konstituieren den Raum und der Raum konstituiert unsere Handlungen.

Der Begriff des *Handelns* hat auch in Arendts Werk eine zentrale Stellung. Er ist bei ihr immer im Sinne einer sozialen Interaktion zu lesen und kann daher nur in Gesellschaft stattfinden. Im Handeln manifestieren sich, laut Arendt, unsere Gleichartigkeit und unsere Verschiedenheit gleichermaßen. Im Gegensatz zur *Herstellung* eines Produkts dienen Handlungen nur sich selbst. Die Fähigkeit zu handeln erkennt Arendt daher auch als Grundvoraussetzung des Menschseins an sich,¹⁴ während der öffentliche Raum die Grundlage jeglichen Handelns und die Voraussetzung des Politischen bilde. Im öffentlichen Raum würden kontinuierlich die existierenden Macht- und Spannungsverhältnisse gemeinschaftlich *verhandelt*.¹⁵

8 Dack 2008, S. 57.

9 Löw kombiniert so Ordnung als strukturelle Dimension und Anordnung als Handlungsdimension.

10 Löw 2017, S. 271.

11 Ebenda, S. 158.

12 Ebenda, S. 159.

13 Ebenda, S. 263.

14 Ebenda, S. 164 f.

15 Arendt 1994, S. 52 f.

Der öffentliche Raum als eine der Allgemeinheit zugängliche Sphäre der demokratischen Verhandlung muss als normative Utopie verstanden werden; jedem Raum sind und werden kontinuierlich ex- oder implizit Ausschlussmechanismen eingeschrieben. Wichtig ist, dass die Öffentlichkeit und ihre Regulative durch die handelnden Akteur*innen selbst kontinuierlich reproduziert werden.

Doderer beschreibt die städtische Öffentlichkeit als multidimensionales Netz aus sozialen, symbolischen, performativen und architektonischen Faktoren und Beziehungen. Jedes konstituierende Element übt durch seine Handlungen Kraft auf das Gesamte aus und besitzt so die Macht den Raum zu verhandeln. Die Kraft, die an jedem Punkt der Netzstruktur wirkt, um das Gesamtnetz in Bewegung zu bringen, beschreibt dessen Macht in der Gesamtstruktur.¹⁶ Jede Handlung im öffentlichen Raum ist daher als Ausübung von Macht und Aneignung von Raum zu verstehen und öffentliche (Stadt-)räume als „zentrale Austragungsorte gesellschaftlicher Aushandlungs- wie Emanzipationsprozesse“.¹⁷

2.2. Öffentlichkeit und Performanz

Wir können festhalten, dass jeder Aufenthalt in der städtischen Öffentlichkeit als konstitutive Handlung beschrieben werden kann, durch die Einfluss auf das urbane Netz genommen wird. Indem nicht nur unsere Handlungen den Raum konstituieren, sondern auch der Raum unsere Handlungen, sind die vorherrschenden Regulative in die materielle Performanz unserer Körper eingeschrieben und werden durch unsere Körper offenbar.¹⁸ Indem der Körper über die sensorische Wahrnehmung und durch die Verarbeitung der wahrgenommenen Informationen in Echtzeit auf seine Umgebung reagiert, wie Löw den Prozess der Synthese beschreibt, nimmt er ebenso Einfluss auf seine Umwelt. Die herrschenden Machtverhältnisse werden im Stadtraum durch die anwesenden Körper sichtbar und durch deren Handlungen konsolidiert oder destabilisiert. Barry Blesser und Linda-Ruth Salter schlagen in ihrem Buch *Spaces speak, are you listening* zusätzlich den Begriff der sozialen Räumlichkeit vor, um zu beschreiben, wie die auditiv erfahrbare Umwelt unser soziales Handeln beeinflusst. Als Beispiel nennen sie folgende Szene: Ist in einem Restaurant die Umgebungslautstärke hoch, muss man näher zusammenrücken oder schreien, um ein Gespräch zu führen. Sozial werden beide Reaktionen unterschiedliche Konsequenzen haben. Die akustische wie natürlich auch die architektonische Disposition eines Raumes beeinflussen folglich direkt sein soziales Gefüge.¹⁹ Jean François Augoyard ergänzt, dass Umgebungslärm nicht unbedingt zu

16 Doderer 2002, S. 27.

17 Ebenda, S. 256.

18 Schütz 2014, S. 56.

19 Blesser, Salter 2007, S. 25.

Vermeidungs- oder Überwindungshandeln führt, sondern auch als Schutz der Privatheit der eigenen Verständigung genutzt werden kann.²⁰

Zusammengefasst bedeutet das, dass die Bewegungsmuster unserer Körper im Interdependenzgeflecht Stadt konstitutiv an der (Re-)Produktion der städtischen Öffentlichkeit beteiligt sind. So wird, das verbildlicht auch Arendts Definition, der öffentliche Stadtraum zu einer Bühne, auf der alle Anwesenden zu Akteur*innen und Zuschauer*innen werden, die an der choreografischen Inszenierung der Öffentlichkeit beteiligt sind. In den 1990er Jahren etablierte sich in den Sozial- und Geisteswissenschaftener der Begriff der *Performance*, um die konstitutive Bedeutung jeglicher Handlung hervorzuheben. Die Wurzeln des Begriffs gehen in diesem Kontext auf eine Vorlesung John L. Austins im Bereich der Sprachphilosophie an der Harvard Universität 1955 zurück. Dieser Paradigmenwechsel wird als *performative turn* bzw. die *performative Wende* bezeichnet. Darauf aufbauend hat das Verständnis von Raum als performative Kategorie in den letzten zwei Jahrzehnten im wissenschaftlichen Diskurs an Popularität gewonnen.²¹

2.3. Künstlerische Referenzen

Zusätzlich zur Auseinandersetzung mit Performance hat auch der Stadtraum als Modell der Gesellschaft einen diskursiven und künstlerisch angewandten Aufschwung erlebt.²²

Der Kunstkritiker Heinz Schütz beschreibt in seinem Text *Die Stadt als Aktionsraum* folgendes:

„Auftritte im öffentlichen Raum und Eingriffe in die Stadt erfolgten bereits in der frühen Aktionskunst und im Situationismus, in den beiden letzten Jahrzehnten entwickelt sich die urbane Performance zu einer Art eigenständiger Kunstpraxis. (...) Dabei erfolgt eine Annäherung und Durchdringung verschiedener Praxen und Diskurse bis hin zur Ununterscheidbarkeit. Kunstaktionen und soziale Praxis, Aktionismus, Artivismus und Aktivismus, Flashmob und Happening, Theater, Tanz und Architektur gehen ineinander über. Nicht zuletzt beginnt sich der Kunstbegriff aufzulösen, zumal dann, wenn die wahrnehmbare Differenz zwischen Alltagshandlungen und Kunstaktionen im Stadtraum verschwindet. (...)“²³

Frank Apunkt Schneider und Günther Friesinger beschreiben im 2010 erschienenen Buch *Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity*, dass in den vorhergegangenen Jahren eine Tendenz der Annäherung der künstlerischen Sphäre hin zum politischem Aktivismus spürbar wurde. Vor allem würden in der künstlerischen Auseinandersetzung mit öffentlichen urbanen Räumen vermehrt Symbole und Zeichen sichtbar gemacht, die durch ihre Omnipräsenz für die allgemeine Öffentlichkeit unsichtbar geworden sind, indem sie zum

20 Augoyard 2005, S. 72.

21 Klein 2014, S. 147.

22 Schütz 2014, S. 45.

23 Ebenda.

Bestandteil der als natürlich wahrgenommenen Umgebung geworden sind, obwohl sie den sozialen Raum beherrschen. Indem diese Symbole beschädigt oder hervorgehoben würden, ließen sie sich aus der scheinbar natürlichen Verstrickung lösen. Und nur so kann man beginnen über den öffentlichen Raum zu sprechen, über geschlechterspezifische, herkunftsspezifische, klassenspezifische etc. Machtgefüge und seine Zugänglichkeit.²⁴ Auch Schütz schlägt vor, die künstlerische Praxis im öffentlichen Raum solle die „bestehenden semiotischen Codes, die herrschenden Sinngebungen und ökonomischen Zweckvorstellungen“²⁵ herausfordern. Wie im Zitat angesprochen, postulierte schon die hauptsächlich in den 1960er Jahren aktive Künstler*innengruppe *Situationistische Internationale (SI)* ähnliche Forderungen. Auch sie beschreibt die Stadt als soziales, durch Handlungen konstruiertes Geflecht, dessen Dynamiken sie mit ihren subversiven Aktionen im öffentlichen Raum kritisiert.²⁶ Der französische Philosoph, Filmemacher und Künstler Guy Debord prägte mit seinem Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels* die SI maßgeblich. Darin werden alle im Kapitalismus stattfindenden Prozesse als Spektakel entlarvt; alle Teilnehmenden seien Glieder einer perfekt organisierten Maschine (der Gesellschaft), die lediglich eine ihnen zugewiesene Rolle erfüllten. Der Mechanismus des Kapitalismus würde kontinuierlich jegliche Realität durch Repräsentationen ersetzen, jegliche menschlichen Vorstellungen durch Trugbilder, jegliche inneren Wünsche durch Illusionen. Dadurch fände das Leben nicht wirklich statt, sondern sei begraben unter schichtenweise oberflächlichen Inszenierungen. Der Alltag der Menschen sei das bloße konformistische Konsumieren des Spektakels. Basierend auf den Überlegungen Debords entwickelt die SI künstlerisch-interventionistische Strategien der Raumproduktion und Aneignung. Sie zielt dabei auf die Dekonstruktion des Alltags und die Überwindung der Gesellschaft des Spektakels ab. Durch die „aktionistische Störung, Radikalisierung, Zweckentfremdung, Umwertung und spielerische Inszenierung von konkreten alltäglichen Situationen“ sollen Situationen abseits der „mechanisierten Prozesse unserer Lebenswirklichkeit“ provoziert werden, die die Gesellschaft aus ihrem Koma erweckt und so handlungsfähig wird.²⁷ Naheliegend ist, dass die SI sich auch gegen jegliche Verwertungslogik des Kunstmarktes und die kapitalistische Durchdrungenheit der Kultur auflehnt und die persönliche Urhebererschaft ablehnen.²⁸

Prominente methodische Herangehensweisen der SI umfassen etwa das Umherschweifen: *Dérive* und die Zweckentfremdung: *Détournement*. *Dérive* zielt auf das Experimentieren in Richtung neuer Verhaltensweisen durch das sich Bewegen außerhalb gewohnter Kontexte, rasche

24 Schneider, Friesinger 2010, S. 21 f.

25 Schütz 2014, S. 56.

26 Ngo 2007, S. 20.

27 Van der Elsken 2007, S.96.

28 <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>, letzter Zugriff: 11.4.22.

Umgebungswechsel und durch Mitteln der sogenannten Psychogeografie und situationistischen Psychologie, ab.²⁹ Dérive soll die inkorporierten Rhythmen der Stadt herausfordern und das Gehen (bzw. das sich Bewegen in der Stadt) von seinen pragmatischen (neoliberalistischen) Zwecken lösen. Das Détournement als eine Form des Plagiarismus beschreibt die Aneignung vorgefundener Werke, Objekte und Praktiken etc., um diese subversiv zu unterwandern und eine Neukonstruktion ihrer ursprünglichen Bedeutung zu forcieren.³⁰ Die stärkste Wirkung entfalte das Détournement, wenn die ursprünglichen Zusammenhänge noch bewusst oder unbewusst wahrgenommen würden. Um das zu gewährleisten sollen die Verfremdungen der einzelnen Elemente einerseits so simpel wie möglich sein, andererseits aber auch so irrational oder absurd wie möglich, damit sich die Verzerrung nicht einfach in die Normalität einfügt und nicht ihre Wirkmacht einbüßt. Nachdem die Effektivität des Détournements von der Synthesefähigkeit der Rezipient*innen abhängt, sollte bei der Entwicklung und Etablierung auch der Kontext des teilnehmenden Publikums berücksichtigt werden.

2.4. Die Stadt als choreografierter Raum

In Punkt 2.2 wurde schon der Ansatz vorgestellt, den urbanen Raum über seine performativen Dimensionen zu beschreiben und die Bewegungspraxis der städtischen Akteure zu beleuchten. Um den argumentativen Bogen zu vervollständigen soll an dieser Stelle zusätzlich der Begriff der Choreografie eingeführt werden, um die strukturellen Determinanten unserer Bewegungsmuster, wie etwa die architektonische und logistische Disposition einer Stadt und ihre rhythmische Dimension, hervorzuheben.

Das schematische Organisieren von körperlichen Bewegungen wird im künstlerischen Kontext gemeinhin als Choreografie bezeichnet. Der Choreograf Willi Dorner, dessen Arbeiten fast jährlich im Rahmen des La Strada Festivals im öffentlichen Stadtraum von Graz zu sehen sind, beschreibt „die Einteilung von Körpern im Raum in einem bestimmten Zeitmaß“ als ursprünglichste Definition der Choreografie.³¹ Der für seine sogenannten *choreographic objects* bekannte William Forsythe formulierte folgendermaßen: „Choreography is not necessarily bound to dance, nor is dance bound to choreography. Choreography is about organizing bodies in space, or organizing bodies with other bodies, or a body with other bodies in an environment that is organized“.³² Diese Definitionen legen nahe, dass die Stadt selbst, durch die Anwesenheit der sich darin befindlichen Körper, als multidimensionale Choreografie gelesen werden kann.

29 <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>, letzter Zugriff: 11.4.22.

30 Schütz 2013, S.51.

31 Dorner, Schütz 2014, S.163.

32 Forsythe 2010, S.105.

Die Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein etabliert in diesem Zusammenhang den Begriff der *Materialität der choreografierten Ordnung der Stadt*. Als Interdependenzgeflecht aus Raum- und Stadtplanung, Verkehrsinfrastruktur und Architektur bestimmt sie die Bewegungsmuster und Bewegungsrhythmen, also die Choreografie der Akteur*innen innerhalb dieser choreografischen Ordnung der Stadt. Aus der Zusammensetzung aller Elemente im Stadtraum entfalte sich der *choreografierte Raum*.³³ Zu diesen zählen ebenso soziale Güter primär symbolischen Gehalts, also zB. Werte oder Vorschriften.

„Ich liebe die Routine, jeden Tag keine Termine (..)“

[Fritzi Ernst]³⁴

Unser Handeln und unsere Bewegungsmuster im choreografierten Raum sind, wie in 2.2. beschrieben also nichts anderes als die Inkorporierung der normativen Ordnung selbst. Rhythmus, Dynamik, Geste, Form, Zeit- und Raummuster im choreografierten Raum sind immer verkörperte Machtmuster.³⁵ Dieser Annahme folgt auch die sogenannte *Rhythmusanalyse* im Sinne Henri Lefebvres letzter Veröffentlichung: *Rhythmanalysis*.³⁶ Lefebvre postuliert darin, dass Räume nur als Raum-Zeitkontinuen existieren und als solche konsequent erforscht werden können. Raum wird darin immer als im Prozess des Werdens begriffen gedacht, er wird im praktischen Handeln aller beteiligter Akteur*innen, ihrer sozialen Interaktionen und Bewegungsmuster, innerhalb einer zeitlichen Ordnung produziert. Bewohner*innen einer Stadt etwa seien von den Rhythmen der Stadt erfasst³⁷ und reproduzieren rhythmische Elemente.³⁸ Verkürzt gesagt unterscheidet die Rhythmusanalyse zyklische und lineare Zeitempfindungen, die parallel existieren und erst im Wechselspiel die Wahrnehmung von Zeit und das Verständnis von Rhythmus ermöglichen. Die rhythmische Organisation der Stadt (öffentlicher Verkehr, Arbeitszeiten etc.) ist vorgegeben durch die Interessen des Kapitalismus, Raum und Zeit der Stadt werden von der Logik des Marktes dominiert. Die Handlungen und Routinen der Bewohner*innen der Stadt sind die Übersetzung des Marktes durch ihre Körper.³⁹ Lefebvres Ansatz der Rhythmusanalyse macht die Unterdrückung des Menschen durch den Mechanismus des Kapitalismus sichtbar, wie schon sein dreiteiliges Werk mit dem Titel *Critique of Everyday Life*, in dem er das Alltagsleben als die Kolonisierung aller Sphären des Lebens durch den Kapitalismus und insbesondere durch den Konsum beschreibt.⁴⁰

33 Klein 2014, S.147 f.

34 Ernst 2021.

35 Klein 2014, S.154.

36 Es gibt auch andere Varianten der Rhythmusanalyse.

37 Frei übersetzt von „To be grasped by“.

38 Lyon 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=dZC0ra-HE>, letzter Zugriff: 1.5.22.

39 Lefebvre 2004, S. 7.

40 Lyon 2019, S. 13.

Lefebvre stand vor der Entwicklung seines Konzepts der Rhythmusanalyse im Austausch mit der Situationistischen Internationalen, insbesondere mit Guy Debord, mit dem ihn für ein paar Jahre auch eine Freundschaft verband⁴¹ und der seinerseits schon früher Anleihen an den marxistischen Ansätzen Lefebvres nahm.⁴² So vermittelt sich die Rhythmusanalyse an einigen Stellen wie eine Anordnung der experimentellen Utopie⁴³. Lefebvre imaginiert etwa, mit den Mitteln der Rhythmusanalyse eine neue Raum-Zeit etablieren zu können, die die gesamte städtische Gesellschaft transformieren und den urbanen „Gesamtkörper“ neu konfigurieren könne. Die Gesamtheit der Stadt würde dann als Kunstwerk in Erscheinung treten⁴⁴ (so auch Debord über die Aktivitäten der SI)⁴⁵.

„Höre die Kühle, fühle die Hitze des
Rhythmus des Offbeat der Avenues“
[The Manhattan Transfer]⁴⁶

Primäres Wahrnehmungs-Instrument der Rhythmusanalyse ist der Körper selbst. Durch die Wahrnehmung der Rhythmen des eigenen Körpers (Atmen, Herzschlag, Gehen etc.) und durch das Erfasstsein von den Rhythmen der Umwelt kann die Welt erst in ihrer Komplexität analysiert werden.

In den letzten zwei Jahrzehnten verstärkte sich in den Sozialwissenschaften das Interesse am *Gehen* als wissenschaftliche Forschungspraxis oder als im Körper verankertes Wissen.⁴⁷ Winkler erkennt im Gehen eine „fast schon zu naheliegende Illustration von Rhythmus“⁴⁸. Zum einen ist das Gehen eine physiologische Fähigkeit der meisten Menschen, gleichzeitig ist es eine „von sozialen Konventionen gestaltete Bewegung (...)“⁴⁹. Nicht nur in der Geschwindigkeit des Gehens, sondern in der gesamten körperlichen Erscheinung beim Gehen offenbaren sich soziale, ökonomische und kulturelle Strukturen. Wer nimmt Raum ein, wessen Zeit ist mehr wert, wer ist sicher? Man denke an das schnelle, alerte Gehen einer Frau* allein in der Nacht, die Trägheit vieler Obdachloser, und so weiter. Im Nordosten Brasiliens wurde ich mehr als einmal darauf hingewiesen, dass ich gut auf mich aufpassen solle, denn jeder erkenne an meinem Gang, dass ich Europäerin bin.

41 Über die Dauer und Qualität der Freundschaft spaltet sich die Literatur.

42 Jappe 2002, S. 21.

43 Lefebvre bezeichnete die Aktionen der Situationistischen Internationale als *experimental utopia*. Revol 2019, S. 15.

44 Revol 2019, S. 4.

45 ebenda, S. 16.

46 The Manhattan Transfer 1991.

47 Lyon 2021, S. 48.

48 Winkler 2019, S. 91.

49 Zit. Nach ebenda.

Tim Edensor legt seinen Fokus aufs Gehen als kollektive Choreografie und Praxis der Raumerzeugung. Indem sich die Wege der Passant*innen einer Stadt kreuzen und schneiden ergibt sich eine komplexe Verknüpfung von Rhythmen bzw. eine Polyrhythmie, durch die sich Raum und Zeit miteinander verweben.⁵⁰ Interessante Ansätze und Diskursbeiträge finden sich außerdem im internationalen sozial- und humanwissenschaftlichen Forschungsprojekt WalkingLab, dessen Praktiken sich auf feministisch-queeres, antirassistisches, anti-ableistisches und antikoloniales Denken und Handeln stützen, um zu hinterfragen, wer wo gehen darf, wie und unter welchen Bedingungen wir gehen, und welche Art von Öffentlichkeit wir herstellen können.⁵¹

„Häng fest im Paradise Delay (..)“
[Marteria]⁵²

Als Denkanstoß möchte ich auf die Bedeutung der Rhythmusanalyse angesichts aktueller technologischer Entwicklungen hinweisen, die neue Rhythmen, Simultaneitäten und Geschwindigkeiten hervorbringen. Wie wirken etwa die physische Ungebundenheit von Handlungen in sozialen Medien, oder wie Algorithmen, die Konsumententscheidungen vorhersagen sollen auf die zeitgebundene Konstitution von Räumen und auf unser Handeln?

2.5. Klang im choreografierten Raum

Der Klang einer Stadt dient sowohl als akustischer Kompass als auch als Träger gesellschaftlicher, kultureller und politischer Bedeutungen. In der hörenden Wahrnehmung lesen wir die Architektur der Stadt, sie ermöglicht uns, den umgebenden Raum zu bemessen und seine Dimensionen und Materialien zu verstehen. Die Akustik der Stadt ist also unser sensorisches Leitsystem, durch sie können wir die komplexe Umwelt in der Wahrnehmung synthetisieren. Die Qualität der wahrgenommenen Klangumwelt bestimmt direkt unser soziales Handeln, indem wir unsere Artikulation und Distanz bzw. Nähe zu anderen daran anpassen (siehe 2.2). Jeder Klang transportiert Bedeutung und entfaltet über seine Kontextualisierung seinen primären Gehalt. Die kontextuelle Dekodierung der kulturellen, politischen oder gesellschaftlichen Dimensionen des jeweiligen Klanges steht in direkter Abhängigkeit zu den Erfahrungen und dem kulturellen Kontext der rezipierenden Person. Die Deutungsfähigkeit der physikalischen Parameter unterliegt ebenfalls der Hörerfahrung. Ob beispielsweise eine Folge von Klängen als Musik wahrgenommen wird oder nicht, hängt primär von der kulturellen (Vor-)Erfahrung ab. Innerhalb eines kulturellen Kontexts decken sich die klanglichen Erfahrungen zumeist, so kann man beispielsweise voraussetzen, dass

50 Edensor 2010, S. 69.

51 <https://walkinglab.org/>, letzter Zugriff: 2.5.22.

52 Marteria 2021.

„Alle meine Entchen“ als Kinderlied dechiffriert wird. Die emotionale Reaktion kann aber individuell stark variieren; das Lied kann bei einer Person Unbehagen und bei einer anderen positive Erinnerungen wecken.⁵³

Selten hören wir einen Klang alleine, sowohl im urbanen wie auch im ländlichen Raum überlagern sich unzählige Klangquellen. Unser Hörapparat nimmt alle akustischen Reize auf, wobei unser Gehörsinn (zumeist) die Fähigkeit besitzt, diese in Echtzeit in ihrer Relevanz zu bewerten und zu filtern (Bsp. Cocktailparty-Effekt) und mit der Wahrnehmung der Gesamtsituation in Einklang zu bringen.

Die Akustik als Wissenschaft und Praxis arbeitet mit der Modellierung und Inszenierung der akustischen Raumerfahrung. Von Bedeutung ist dabei die zeitliche Dimension der Raumwahrnehmung. Unser Gehörsinn ist im Vergleich zu anderen viel sensibler für Veränderungen in der Zeit, da das Phänomen Klang nie unabhängig von der Zeit erlebbar ist:

„We hear aural architecture by the way that the space changes a sound's spectrum, intensity, and temporal sequence. In comparison with vision, hearing is orders of magnitude more sensitive to temporal changes. In a very real sense, sound is time.“⁵⁴

Kann nun durch die Manipulation eines Klanges in der Domäne Zeit, also durch die Störung der zeitlichen Dimension der akustischen Raumerfahrung, tatsächlich der architektonische Raum in der Wahrnehmung der Hörenden verändert und so in den Rhythmus ihrer Choreografie eingegriffen werden?

Die sogenannten *Sound Studies* untersuchen das Zusammenspiel semantischer und akustischer Parameter zum Verständnis von Klangräumen oder -landschaften. Mit dem Begriff *Soundscape* bzw. *Klanglandschaft* wird „die klangliche Umgebung aus der Perspektive des hörenden Menschen in seiner ganzen kulturellen Befähigung zu Wahrnehmung und Ausdruck“⁵⁵ bezeichnet. Um zu bekräftigen, dass es sich bei jeglichem Klangphänomen um ein Zeitphänomen handelt, referenziert der Musikologe und Humangeograph Justin Winkler in diesem Zusammenhang den Begriff der *Zeitlandschaft*, denn die „Klanglandschaft kann nicht anders, als stets eine Zeitlandschaft zu bleiben“⁵⁶. Äquivalent zu den Wahrzeichen (landmarks) einer örtlichen Umgebung, werden auch klangliche Erkennungszeichen als sogenannte *soundmarks* untersucht. Soundmarks sind meist einzigartige Klänge, denen ein wichtiger sozialer, historischer, symbolischer und praktischer Wert eingeschrieben ist. Beispiele solcher Klänge sind: Nebelhörner, Eisenbahnsignale, Sirenen und Kirchenglocken.⁵⁷ Diese Klangwahrzeichen können mobil (Eisenbahnsignale) oder fix verortet

53 Blesser, Salter 2007, S. 13.

54 Blesser, Salter 2007, S. 17.

55 Winkler 2012, S. 157.

56 Ebenda, S. 162.

57 Blesser, Salter 2007, S. 29.

(Kirchenglocken) sein⁵⁸ und treten immer auch als Zeitmarken in Erscheinung. Da diese orts- und milieuspezifisch sind, müssen die Klänge und Geräusche und die durch sie konstituierten Zeitordnungen erst gelernt werden. Winkler will das durch den Begriff der *Klangzeit* verdeutlichen und betont „dass es um wahrnehmbare, wahrnehmungsgestaltete Zeit geht, Zeit die den ganzen Menschen und die ganze Gesellschaft betrifft und involviert und nicht um physikalische Abstraktionen, die der lebendigen Zeiterfahrung zuwiderlaufen.“⁵⁹

Der Klang entpuppt sich als ein primäres konstitutives Element des choreografierten Raums und fungiert als Medium der choreografischen Ordnung der Stadt.

2.6. Zum Glockenklang

Zusätzlich zum kirchlichen Geläut, das die Bevölkerung an den Gottesdienst oder Rituale während der Messe erinnern sollte, wurden ab dem 14. Jahrhundert weltliche Glockensignale etabliert um *Zeit* zu vereinheitlichen und das kollektive Zusammenleben zu strukturieren. Die Glocken gaben den Rhythmus der Stadt vor. Menschen, die außerhalb der akustischen Arena der Glocke lebten, wurden nicht zu den Bürgern der Stadt gezählt, sie bewegten sich außerhalb ihres Metrums.⁶⁰ Der Glockenklang gab die akustische Geografie einer Landschaft vor. Zusätzlich zur Angabe der Uhrzeit

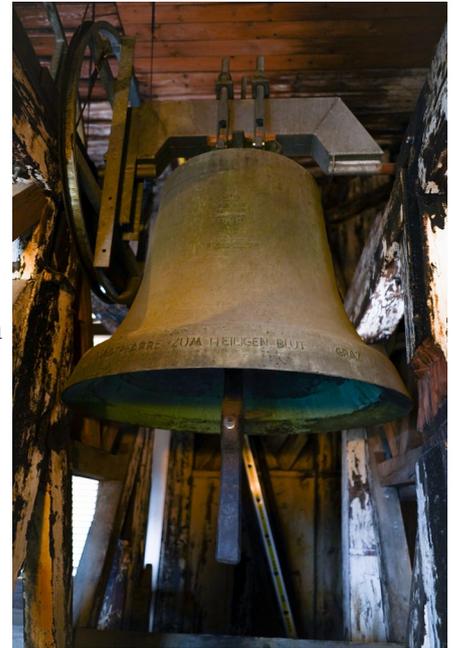


Abbildung 1: Glocke der Grazer Stadtpfarrkirche (©Viktor Andriichenko)

war die Informationsdichte der unterschiedlichen Glocken enorm. Sie reichte von weltlichen Alarmen bei Feuer oder sich ausbreitenden Seuchen, über kirchliche Signale wie Totenglocken und Messgeläuten, zur Ankündigung von Ausgangssperren oder Arbeitszeiten, bis das weltliche Geläut zunehmend von Sirenen und Fabrikssignalen abgelöst wurde.⁶¹

Gleichzeitig hatte der Klang der Glocke auch eine sozio-kulturelle und emotionale Bedeutung, eine identitätsstiftende Wirkung, und generierte ein soziales Zugehörigkeitsgefühl, wie Alain Corbin in seiner Publikation *Die Sprache der Glocken* mit einem Hang zur romantischen Überhöhung hervorhebt.⁶² Obwohl die Kirchenglocken heute noch den gleichen Klang haben, werden sie komplett anders gehört. Corbin schreibt, die emotionale Bedeutung des Glockenklangs bestünde trotz des Lärms der modernen Welt weiter. Sicher hat sich die soziale und kulturelle Bedeutung

58 Winkler 2012, S. 163.

59 Winkler 2011, S. 61.

60 Blesser, Salter 2007, S. 29.

61 Ebenda, S. 30.

62 Winkler 2011, S. 35.

grundlegend geändert, aber die starre objektive Zeitdisziplin als Motor des modernen Wirtschaftssystems haben wir verinnerlicht.⁶³

2.7. Zusammenfassung

Um diesen Teil abzuschließen, fassen wir die wichtigsten Punkte zusammen.

Der öffentliche Stadtraum wird im Gegensatz zum privaten Raum dadurch gekennzeichnet, dass er generell frei zugänglich ist. Gemeinhin wird er als prozessual begriffen, wobei den Anwesenden eine konstitutive Rolle zugeschrieben wird. Das heißt, der Raum *ist* nicht, sondern er ist immer im Prozess des Werdens begriffen, ob er nun als Netz, relationale (An-)Ordnung oder Verschränkung von Rhythmen beschrieben wird. Er wird durch das Handeln aller beteiligter Akteur*innen produziert, wobei jede Handlung nur als raum-zeitliches Phänomen beschrieben werden kann. Die Handlungen der im Stadtraum anwesenden Akteur*innen, ihre Bewegungsmuster und Bewegungsrhythmen werden durch ein Zusammenspiel von Raum- und Stadtplanung, baulicher Architektur und Akustik, Verkehrsinfrastruktur, kultureller, politischer, sozialer und ökonomischer Gegebenheiten und durch die individuellen sensorischen Wahrnehmungen bestimmt. Dieses Interdependenzgeflecht von Einflussfaktoren kann, laut Gabriele Klein, als *choreografierter Raum* bezeichnet werden. Die vorherrschenden Regulative schreiben sich darin in die Bewegungsmuster der Körper ein und werden durch die entsprechenden Handlungen konsolidiert. Die auf Lefebvre zurückgehende Rhythmusanalyse spricht von der rhythmischen Organisation der Stadt, um die Verflechtung von Raum und Zeit hervorzuheben. Diese würde durch die Interessen des Kapitalismus und die Logik des Marktes dominiert und erfasse alle anwesenden Akteur*innen. Die Dynamik der Stadt und ihre Machtverhältnisse liessen sich demzufolge an der Choreografie der anwesenden Körper ablesen bzw. durch die Teilnahme mit dem eigenen Körper wahrnehmen. Im Zusammenhang mit Letzterem verstärkte sich in den letzten zwei Jahrzehnten in den Sozialwissenschaften das Interesse am *Gehen* als wissenschaftlicher Forschungspraxis oder als im Körper verankertes Wissen. Namentlich die Situationistische Internationale erkannte im künstlerischen Eingreifen in die Choreografie des Alltags transformatorisches Potenzial. Als *Dérive* bezeichnete sie das ziellose Umherschweifen durch unterschiedliche Gegenden abseits des Gewohnten als Praxis, sich den profitorientierten choreografischen Ordnungen der Stadt zu widersetzen. Eine weitere Methode der SI ist das *Détournement* als eine Form der subversiven Aneignung vorgefundener Werke, Objekte, Praktiken etc., um eine Neukonstruktion ihrer ursprünglichen Bedeutungen zu forcieren.

63 Winkler 2011, S. 59.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Klang ist auf mehreren Ebenen ergiebig. Zum einen fungiert Klang immer als Träger symbolischer Bedeutungen, kultureller und sozialer Bezüge usw., die von den Rezipierenden unmittelbar kontextualisiert werden, zum anderen erlaubt das komplexe Ineinandergreifen von Klängen in einer Stadt, deren räumliche Dimensionen und materielle Beschaffenheiten sensorisch zu erfassen. Klang entfaltet sich in der Zeit und macht deutlich, dass auch Raum immer ein Zeitphänomen ist. Spezifische Klänge, die Orte prägen, werden in den soundstudies als *soundmarks* bezeichnet. Dazu zählt etwa das Glockengeläut, das ab dem 14. Jahrhundert etabliert wurde, um eine objektive Zeitdisziplin zu implementieren und den Rhythmus der Stadt zu strukturieren.

3. -Fuge- im Glockenklang

3.1. Konzeption

Ausgangspunkt für die Konzeption der Installation *Fuge im Glockenklang* war die Frage danach, wie wir als Klangkünstler*innen mit minimalen Mitteln dazu beitragen können, die Wirkung öffentlicher Räume mitzugestalten. Ich wohne direkt neben der Grazer Stadtpfarrkirche in der Grazer Herrengasse. Vor allem während der Lockdowns, als ich viel Zeit zuhause verbrachte, war die Kirchenglocke fixer Bestandteil meiner akustischen Alltagsumgebung.

Seit Mitte des Jahres 2020 hatte ich zudem eine PA-Anlage⁶⁴ ungenutzt herumstehen, die ich für ein Covid-bedingt verschobenes Projekt im Rahmen des Kulturjahres Graz 2020⁶⁵ angeschafft hatte. Aus diesen beiden Umständen ergab sich die simple Idee, die Kirchenglocke aufzunehmen und zu zufälligen Uhrzeiten über einen der Lautsprecher abzuspielen, um damit zu experimentieren, inwiefern derartige Interventionen Passant*innen überhaupt auffallen würden oder sonst eine interessante Wirkung mit sich bringen könnten.⁶⁶ In dieser frühen Konzeptionsphase setzte ich mich auch mit der Klanglichkeit der Glocke auseinander. Mithilfe unterschiedlicher Mikrofone machte ich Aufnahmen der Glockenschläge an verschiedenen Orten und begann, diese mittels digitaler Klangverarbeitung zu verändern. Nachdem ich unterschiedliche timestretch Algorithmen auf den Klang angewendet hatte, verfolgte ich mit großem Interesse, welche komplexen Klangstrukturen aus dieser einfachen Form der Verfremdung resultierten. So kam ich schließlich auf die Idee, die Manipulation der inhärenten Temporalität des Glockenklanges als zentrales Motiv der Installation herauszuarbeiten. Durch weitere dahingehende Überlegungen kam ich schließlich zum finalen Konzept, den aufgenommenen Glockenklang mittels digitaler Klangverarbeitung quasi im Ausklang einzufrieren. Konzeptuell fügte sich diese Überlegung zudem mit der pragmatischen Rolle der Kirchenglocke als Zeitgeber.

3.2. Realisierung

Nachdem sich der Ausklang als zentrales Moment der Konzeption herauskristallisiert hatte, verwendete ich im weiteren Prozess ausschließlich Aufnahmen vom letzten Schlag der Glocke. Ich begann mit unterschiedlichen freeze und timestretch Algorithmen zu experimentieren. Zwei davon sind der in der open-source Klangsynthese Software Supercollider implementierte und auf FFT basierende *Synthesebaustein, PV_MagFreeze*⁶⁷ und das, ursprünglich vom Programmierer Paul Nasca für extremes Audio-timestretch entwickelte open-source Programm *PaulStretch*⁶⁸.

64 Lautsprecheranlage.

65 Present.in.difference: <https://tube.graz.social/w/43XBpTDg5rsuTTjfKhDJEJ>, letzter Zugriff: 3.1.22.

66 Danke an Jogi Hofmüller für die initiale Inspiration.

67 Dokumentation PV_MagFreeze: https://doc.sccode.org/Classes/PV_MagFreeze.html, letzter Zugriff: 3.1.22.

68 Paul Stretch: <http://hypermammut.sourceforge.net/paulstretch/>, letzter Zugriff: 3.1.22.

Ich arrangierte, kombinierte und optimierte die Aufnahmen dann in der DAW⁶⁹ Reaper, bis ich mit dem klanglichen Ergebnis zufrieden war. Der Klang des letzten Glockenschlags wurde zunächst eingefroren (PV_MagFreeze) und der Ausklang auf 2 Minuten ausgedehnt (PaulStretch).

Am 19. Dezember 2020 folgte der erste Test, bei dem ich den Lautsprecher in ein geöffnetes Fenster meiner Wohnung gegenüber des Kirchturms stellte und das Audiofile in voller Lautstärke abspielte⁷⁰ [Video 1]. Wie im Video erkennbar, erschrak ich zunächst über die immense Lautstärke, die notwendig war, um ansatzweise mit der Kirchenglocke konkurrieren zu können. Da das ganze Haus dröhnte und wackelte, nahm ich an, dass das Projekt ganz ohne weitere Proben auskommen werden müssen und lediglich gezielte Interventionen möglich sein würden.

Ich plante ursprünglich auch, niemanden über das Projekt zu informieren, geschweige denn es irgendwo zu melden oder die Interventionen als Kunstveranstaltung zu rahmen. Ich musste allerdings aufgrund der hohen Lautstärke durchaus davon ausgehen, dass meine Interventionen bald unterbunden werden würden. Um zumindest zu verhindern, dass sich Angehörige der benachbarten Kirche provoziert fühlen, habe ich das Gespräch beim sogenannten Kircheneck der katholischen Stadtkirche gesucht. Dessen Leiter, Robert Hautz, begegnete mir unvoreingenommen und gab mir den Kontakt der Referentin für Kultur der katholischen Kirchen Graz, Gertraud Schaller-Pressler, die sich sofort von meinem Projekt begeistert zeigte und mir anbot, in Zusammenarbeit mit der Kirche über die Dauer der Fastenzeit 2020 jeden Tag um 12 Uhr sowie jeden Freitag zusätzlich um 15 Uhr, meinen verfremdeten Glocken-Ausklang abzuspielen.

3.3. Organisatorisches

Durch die Zusammenarbeit mit der Grazer Stadtpfarre nahm das Projekt eine ungeahnte Dimension an. Was ursprünglich als subversive Intervention geplant war, wurde nun in Programm- und Presstexten angekündigt. Der offizielle Projektzeitraum erstreckte sich vom 17.02.21 (Aschermittwoch) bis einschließlich 02.04.21 (Karfreitag). Da am Karfreitag generell keine Kirchenglocken schlagen, war an diesem Tag ausschließlich der von mir wiedergegebene Ausklang zu hören.

Gertraud Schaller-Pressler übernahm sämtliche Presse-, Kommunikations- und Öffentlichkeitsarbeiten sowie die bürokratische Abwicklung mit der Stadt Graz. Noch vor dem ersten Tag der Projektlaufzeit hatte ich schon Interviews dazu geführt.

Veranstaltungsrechtlich gab es eine interessante Erkenntnis; so ist das Spielen aus dem offenem Fenster für die zuständigen Behörden irrelevant und muss nicht gemeldet werden:

69 Anwendung für digitale Audioproduktion.

70 <https://youtu.be/YLojBu4tXTY> .

„Das Abspielen von Glockentönen über Lautsprecher *aus einer Wohnung* stellt auch *keine „musikalische Darbietung“* im Sinne der Grazer Straßenmusikverordnung 2012 dar. Zum einen ist schon fraglich, ob hier überhaupt eine „musikalische Darbietung“ vorliegt. Und selbst wenn, bedürfte dann auch beispielsweise das Mitsingen zu laufendem Radio in einer Innenstadtwohnung einer Platzkarte, wenn man dabei die Fenster öffnet, und man müsste unter anderem spätestens nach 30 Minuten den Spielort wechseln. [Würde es sich um Straßenmusik handeln, wäre eine solche ausschließliche Verwendung eines Tonabspielgerätes im Übrigen nach § 4 Grazer Straßenmusikverordnung 2021 unzulässig.]”⁷¹

Diese Information halte ich für sehr wesentlich und erachte sie fast als Aufforderung an Klangkünstler*innen private Räume als Orte der Intervention und des künstlerischen Ausdrucks mitzudenken, vor allem während Situationen wie Lockdowns, wenn jegliche Art künstlerischer Darbietung im öffentlichen Raum verboten ist.

Das Fenster als Vermittler zwischen Privatheit und Öffentlichkeit gewinnt so an Bedeutung.

„Again we notice the rotation of the realms of public and private: In the 1960s our radio broadcast summoned radio listeners to close their windows when listening a programme in order not to disturb neighbours; today you will close the window if you want to listen from a loudspeaker in order to minimise the interference with outdoor, road and air traffic noise.“⁷²

Lasst uns die Fenster wieder öffnen, um einzugreifen in die immer gleichen Dynamiken unserer Alltagsumgebungen, denn:

„An open window fuses visually and socially distinct spaces into a single arena. The social consequence of an acoustic arena is an acoustic community, a group of individuals who are able to hear the same sonic events. Within such a community, an individual who broadcasts some signal or information makes a sonic connection to everyone within the arena.“⁷³

3.4. Technische Realisierung

3.4.1. Aufnahme und Wiedergabe

Für die Aufnahmen verwendete ich ein Großmembran Mikrofon (tbone sct-2000), zwei binaural Mikrofone (Sennheiser ambeo smart headset und Ohrwurm Audio), ein dynamisches Mikrofon (Sontronics Solo) und einen konventionellen Zoom H2 Recorder.

Sämtliche Aufnahmen wurden aus Fenstern direkt gegenüber der Kirche aufgenommen.

Das verarbeitete Signal wurde über ein Behringer Xenyx 1204 Mischpult an den Lautsprecher geleitet. Der verwendete Lautsprecher ist ein dB Technologies Opera 12.

71 Email von Oliver Wonisch, gesendet am 9.2.21 08:29

72 Winkler 2008, S. 6.

73 Blesser, Salter 2007, S. 26.

3.4.2. Verarbeitung

Die Aufnahmen wurden, wie schon angemerkt, zunächst klanglich optimiert (Rauschverminderung etc.), dann zum Teil überlagert und mittels freeze und timestretch Algorithmen bearbeitet. Der dynamische Aufbau des Soundfiles wurde über den Zeitraum der Installation hinweg immer wieder angepasst, da die tatsächliche Wirkung auf der Straße immer erst in der live Situation erprobt werden konnte. Mein Ziel, dass der vom Lautsprecher wiedergegebene Glockenklang unbemerkt in den letzten realen Glockenschlag hineinfließen würde, stellte sich als sehr ambitioniert heraus und es brauchte einiges an fine-tuning, um die richtige Lautstärke sowie den exakten Zeitpunkt zu finden, das Soundfile einzufaden.

Beim Versuch, den Impuls des letzten Glockenschlags elektroakustisch aufzugreifen, stieß ich auf folgende Schwierigkeit:

Das 12 Uhr Geläut dauert circa vier Minuten, wobei die Intensität der Schläge gegen Ende hin stark abnimmt, sodass der allerletzte Schlag kaum als Impuls wahrnehmbar ist, sondern der komplexe Nachklang akustisch dominiert. Daher entschied ich mich letztlich dafür, schon früher elektroakustisch einzugreifen und den Klang anschwellen zu lassen und mit dem letzten Schlag *einzufrieren*, um nicht zu unvermittelt einzufallen. Mithilfe einer Aufnahme des Geläuts konnte ich die Realsituation zwar am Laptop simulieren, konnte aber, wie angedeutet, die akustische Wirkung des Klanges im schmalen Durchgang zwischen der Kirche und dem Haus in dem ich lebe erst während der Dauer der Installation empirisch kalibrieren.

Durch folgende Darstellungen und die Soundfiles im Anhang soll die Entwicklung des abgespielten Soundfiles während der Installationslaufzeit verdeutlicht werden. Die ersten zwei Abbildungen zeigen die Wellenform sowie das Spektrum der ersten real wiedergegebenen Audiodatei. Das File habe ich bewusst mit maximaler Lautstärke exportiert, um an das Level der Kirchenglocke heranzukommen. Es stellte sich heraus, dass das bei Weitem nicht nötig war und das Signal viel zu abrupt anfing.

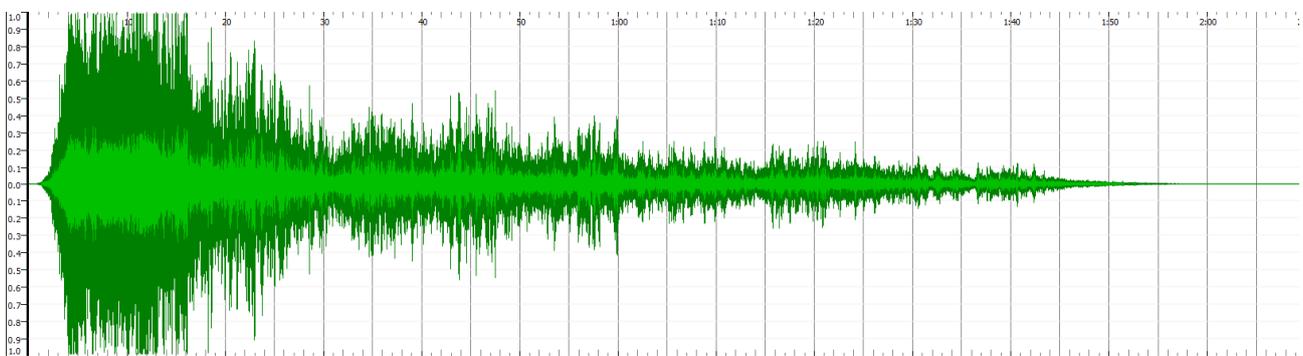


Abbildung 2: Wellenform erste Version (Soundfile 1 "210218_12bell_mono_cut")

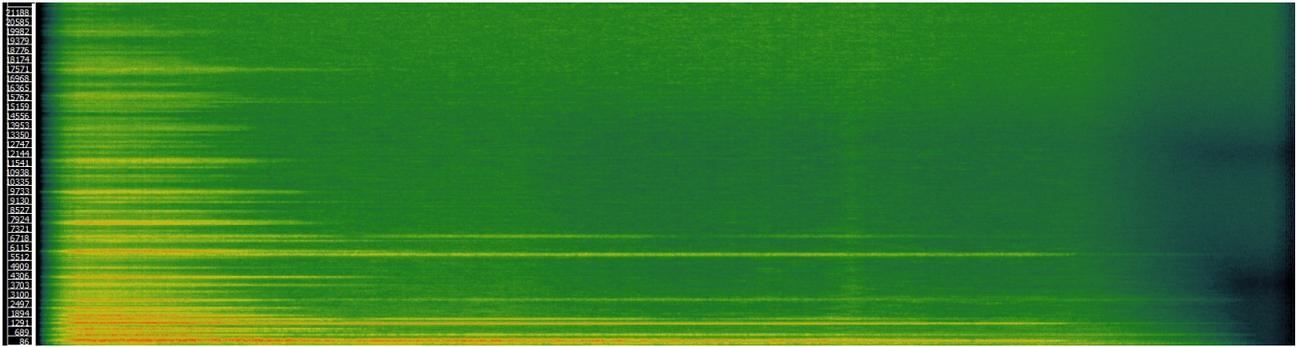


Abbildung 3: Spektrogramm erste Version (Soundfile 1 "210218_12bell_mono_cut")

Die vierte und fünfte Abbildung zeigen die finale Version des elektroakustisch wiedergegebenen Signals. Die Lautstärke wurde um die Hälfte minimiert und der Klang allmählich eingefaded.

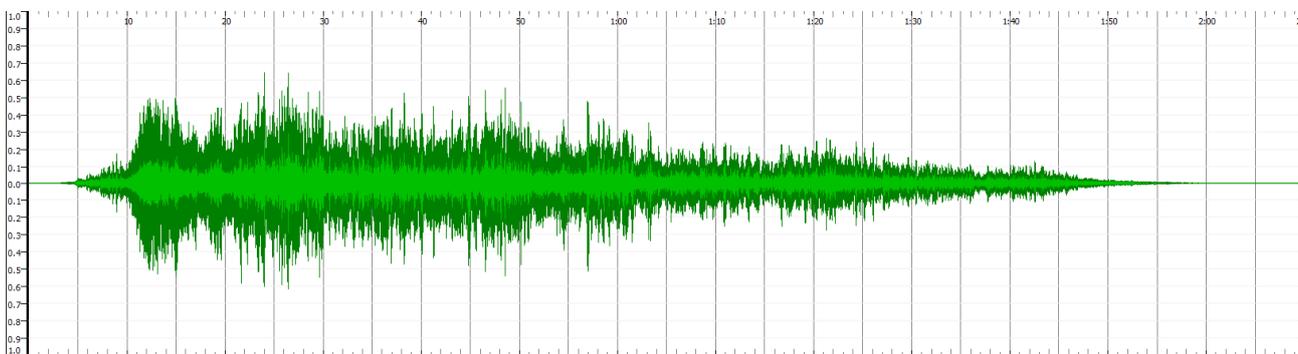


Abbildung 4: Wellenform finale Version (Soundfile 2 "210305_12bell_mono_cut")

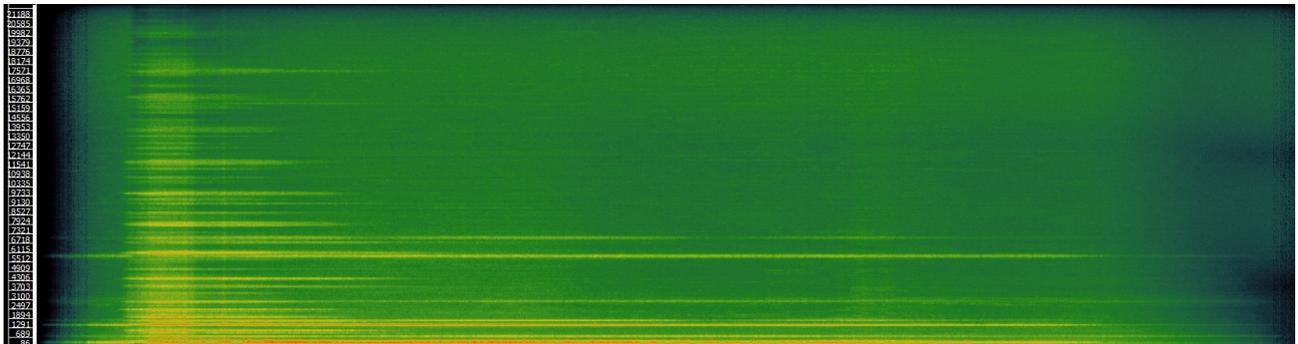


Abbildung 5: Spektrogramm finale Version (Soundfile 2 "210305_12bell_mono_cut")

3.5. Aufbau

Der Lautsprecher stand direkt so unter dem Dachfenster, dass das Dachfenster geöffnet bleiben konnte. Das Mischpult und der Laptop waren, wie in Abbildung 6 zu sehen, in einem Schuhschrank daneben untergebracht. Die Stromversorgung konnte praktischerweise über den Dachboden bewerkstelligt werden.

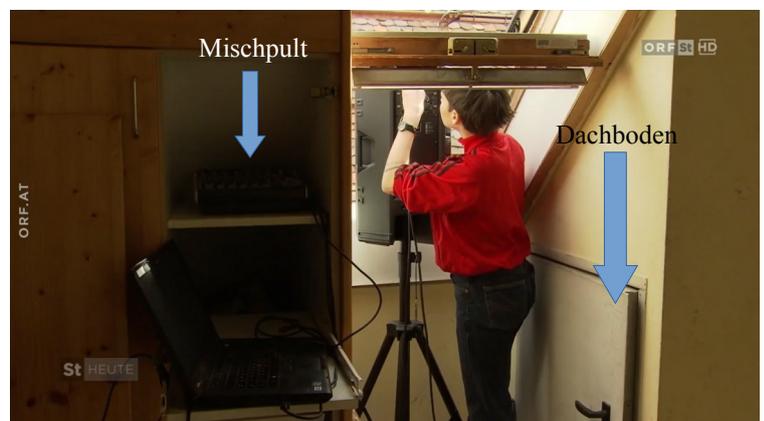


Abbildung 6: Aufbau Installation (Quelle: ORF Steiermark)

3.6. Installationsroutine und Komplikationen

Damit das Soundfile jeden Tag zur richtigen Zeit erklang, formulierte ich eine Funktion in SuperCollider, die wie ein Wecker jeden Tag zum letzten Schlag des 12 Uhr Geläuts, und am Freitag mit Ende des 15 Uhr Geläuts das Soundfile abspielte. Die zeitliche Genauigkeit war von oberster Priorität und eine Ungenauigkeit von einem Sekundenbruchteil hätte die intendierte Wirkung gestört. Um sicherzugehen, dass das File problemlos abgespielt wird, fügte ich den Audiodateien Vorlaufzeit hinzu. Die Files wurden nun um Punkt 12 bzw. 15. getriggert und eine entsprechende Message gepostet. So konnte ich bei etwaigen Problemen noch rechtzeitig eingreifen und beruhigt selbst auf die Straße gehen, um mir den Klang anzuhören und die Wirkung auf Passant*innen zu beobachten.

Der Lautsprecher selbst war an eine Zeitschaltuhr angesteckt, die sich ebenfalls jeweils von Punkt 12 bzw. 15 Uhr für 20 Minuten anschaltete.

Erstmals irritiert war ich, als am ersten Freitag, den 19.02.21 um 15 Uhr weder der Klang noch der exakte Abspielzeitpunkt mit der Glocke zusammengepasst hat. Erst da fand ich heraus, dass Freitags um 15 Uhr eine andere Glocke geläutet wird. Bei genauerer Nachfrage wurde ich informiert, dass sich auch die am Sonntag um 12 Uhr geschlagene Glocke von der der Wochentage unterschied. Glücklicherweise fand ich in meinem Fundus Aufnahmen der Sonntagsglocke, die ich sogleich demselben freeze-stretch Prozess unterzog wie die anderen und am darauffolgenden Sonntag manuell triggerte, da ich den exakten Moment des letzten Schlags noch nicht kannte. Parallel nahm ich das Glockengeläut auf, um mithilfe der Aufnahme den exakten Zeitpunkt des letzten Schlags zu eruieren und mein Soundfile zu verfeinern.

Das zweite Mal irritiert war ich am 28.03.21. Ich war an diesem Tag leider nicht zuhause und wurde von der Kirche informiert, dass mein Ausklang um 12 nicht zu hören war. Ich schickte meinen Mitbewohner zum Troubleshooting und alles schien perfekt zu laufen und laut SuperCollider Post war das File auch zur rechten Zeit getriggert worden. Erst nach längerem Überlegen verstanden wir, dass die analoge Zeitschaltuhr, an die der Lautsprecher angehängt war, noch nicht an die Zeitverschiebung angepasst war und somit erst eine Stunde zu spät anging.

3.7. Ort und Umgebung

Das Haus, aus dem die Installation abgespielt wurde, befindet sich direkt neben der Grazer Stadtpfarrkirche, dazwischen befindet sich ein schmaler Durchgang (Mesnergasse, siehe Abbildung 8 und 9). Die Wohnung selbst befindet sich im Dachgeschoß, vor der Wohnungstür im Stiegenhaus gibt es ein Fenster zum Kirchturm (siehe Abbildungen 10 und 11).



Abbildung 7: Frontalansicht Wohnhaus Mesnergasse und Stadtpfarrkirche (Google Street View, letzter Zugriff: 5.1.22).



Abbildung 8: Ansicht Mesnergasse mit Stadtpfarrkirche (Google Street View, letzter Zugriff: 5.1.22).

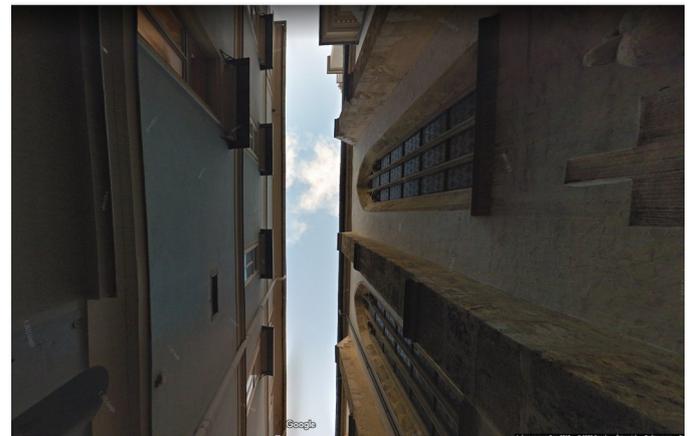


Abbildung 9: Untersicht Mesnergasse (Google Street View, letzter Zugriff: 5.1.22).



Abbildung 10: Sicht von Kirchturm auf das Dachfenster (Quelle: Privat).



Abbildung 11: Sicht vom Dachfenster auf den Kirchturm (Quelle: Privat).

Beide Gebäude befinden sich in der Herrengasse, die eine Hauptverkehrsader des öffentlichen Nahverkehrs und das kommerzielle Zentrum von Graz darstellt (siehe Abbildung 12 und 13).



Abbildung 13: Ansicht Herrengasse Richtung Hauptplatz (Google Street View, letzter Zugriff: 5.1.22).

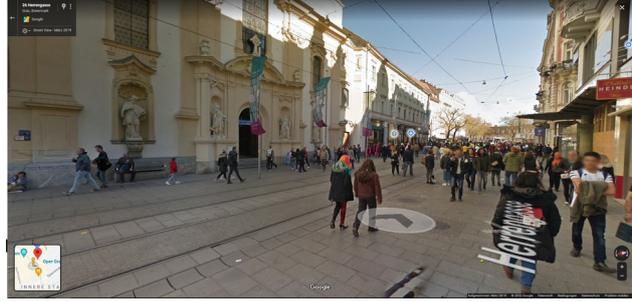


Abbildung 12: Ansicht Herrengasse Richtung Eisernes Tor (Google Street View, letzter Zugriff: 5.1.22).

3.8. Rezeption

3.8.1. Medienberichte

Das Projekt wurde in folgenden Medien angekündigt:

1. Bericht in der Kleinen Zeitung Kultur am 19.02.2021

2. Interview auf Radio Soundportal am 21.02.2021:

Link: <https://soundportal.at/news/newslines/news-detail/die-kunst-der-fuge-in-graz?type=1>

3. Beitrag in meinekirchenzeitung.at und Sonntagsblatt am 07.03.2021:

Link: https://www.meinekirchenzeitung.at/steiermark-sonntagsblatt/c-menschen-meinungen/antonia-manhartsberger-glockenklang_a19528

4. Bericht auf Steiermark heute am 08.03.2021:

Link: <https://youtu.be/G9fVaK7cWjk> [Video 3]

Zu diesem Bericht möchte ich gerne den gekürzten letzten Satz vervollständigen. Ich bin nach: „(...) ich hab das Gefühl

überhaupt nicht ernst genommen zu werden manchmal und ich hab extreme Versagensängste“,

sinngemäß folgendermaßen fortgefahren: „aber es geht Männern da genauso. Der Unterschied ist, dass sie nicht für alle Vertreter ihres Geschlechts einstehen müssen.“

Die offizielle Presseaussendung lautete wie folgt:

„Das Projekt „-FUGE-im Glockenklang“ ist eine temporäre elektroakustische Klanginstallation in der Grazer Innenstadt (Mesnergasse bei der Stadtpfarrkirche), die während der Fastenzeit 2021 jeweils täglich um 12 Uhr (Mittagsglocken) und freitags



Abbildung 14: Interview Steiermark heute (©Florian Heckel)

zusätzlich um 15 Uhr (Glockengeläut zur Sterbestunde Jesu) für wenige Minuten in Erscheinung treten soll.

Als Grundlage dienen Aufnahmen der Glocken der Grazer Stadtpfarrkirche, die so verarbeitet werden, dass sich der Eindruck ergibt, deren Klang sei eingefroren. Der Ausschwingvorgang der Kirchenglocken wird dabei auf mehrere Minuten ausgedehnt. Dieser (Aus-)Klang wird von einem Lautsprecher gegenüber des Kirchturms abgespielt und verschmilzt mit dem letzten Schlag der Glocke, so als würde sie im Ausklingen festgehalten werden. Durch diese Ausdehnung entsteht ein unerwarteter Resonanzraum, der ein Raumgefühl auch in der Herrengasse zu schaffen vermag, die oft nicht als solcher wahrgenommen wird.

Der Begriff „Fuge“ (von lateinisch „fuga“ = Flucht) umschreibt ein streng gegliedertes Musikstück. Im Deutschen beschreibt „Fuge“ auch einen Zwischenraum, eine Verbindungsstelle. Aktuell erleben wir eine Welt die scheinbar aus den Fugen geraten ist. Die Glocke fungiert sowohl als Musikinstrument wie auch als strenge Strukturierung der urbanen Umwelt, als Zeitgeberin und Warnsignal. Intention der Installation ist es, die Passant*innen zum Stehenbleiben und Innehalten zu bewegen. Das scheinbare Nicht-Ausklingen der Glocken soll eine Irritation auslösen, die die Routine unterbricht und dadurch Raum für andere Gedanken und Wahrnehmungen eröffnet.

*„Turmglocken wurden früher „signum“ (spätlateinisch für „Zeichen“) genannt. Wir freuen uns sehr, dass dieses Klangprojekt in der Fastenzeit ein weiteres tönendes Zeichen zum Innehalten ermöglicht. Und damit dieser geprägten Zeit eine neue Note gibt“, so Kulturreferentin **Gertraud Schaller-Pressler** und Stadtpfarrpropst **Christian Leibnitz** von der Katholischen Stadtkirche Graz.“⁷⁴*

3.8.2. Publikum

Gertraud Schaller-Pressler, die Kuratorin des Projekts, sagte: „Von oben hat man das Gefühl, die Leute eilen zwar zuerst durch die Herrengasse, aber es ist dann durch diesen Nachhall wie in Zeitlupe. (...).“⁷⁵ Sie beobachtete die Reaktionen der Passant*innen regelmäßig und ihr fiel besonders auf, dass viele unbewusst langsamer gingen, wenn sie die Stadtpfarrkirche passierten. Auch ich befand mich regelmäßig in der Herrengasse, um die Reaktionen der Passant*innen auf die Installation zu beobachten.⁷⁶ [Video 2] Diese variierten zwischen Wochentagen, Samstagen und Sonntagen. Unter der Woche waren aus naheliegenden Gründen viel weniger Passant*innen unterwegs. Diese waren eher alleine als mit Familien oder in Gruppen und waren öfter bereit, stehen zu bleiben und sich umzusehen. An Samstagen waren es eher Gruppen und Familien, die seltener stehen blieben, aber dennoch was sie hörten kommentierten oder beim Vorbeigehen herum- und vor allem nach oben schauten. Zum Glück erlebte ich keine auffällig negativen Reaktionen. Interessant für mich war, dass durch die medialen Ankündigungen Personen extra kamen, um sich den verlängerten Glockenklang anzuhören. Das musste ich insofern erst für mich einsortieren, da ich das Projekt ja als urbane Intervention geplant hatte und davon ausgegangen war, dass das

74 Presseaussendung vom 12.02.21.

75 Steiermark heute am 08.03.21.

76 <https://youtu.be/Hk7CN-CYq9k>.

teilnehmende Publikum überrascht würde und dass die Wirkung der Installation durch diese Überraschung bzw. Irritation entfaltet würde. Das war allerdings im Nachhinein verkürzt gedacht. Die Wirkung hat die Personen, die extra hinkamen, am wenigsten verfehlt. Sie sind ja immerhin extra in die Innenstadt gefahren und haben sich die Zeit genommen, sich einige Minuten in die Herrengasse zu stellen und die Umgebung sowie die klangliche Erfahrung auf sich wirken zu lassen.

Ich selbst konnte auch insofern profitieren, als dass ich den Glockenklang durch die eingehende Auseinandersetzung nicht mehr als störend wahrnehme, sondern als Teil meiner Installation.

4. Fazit

„The value of disruption’ is as a site of politics and a space of possibility for newness, different actions and interventions;(..)“⁷⁷

Zu guter Letzt möchte ich pointieren, wie sich das Projekt *–Fuge– im Glockenklang* in den vorangegangenen Diskurs einfügt. Die Grazer Herrengasse steht exemplarisch für einen öffentlichen Stadtraum, dessen rhythmische Organisation primär von marktwirtschaftlichen und transportlogistischen Interessen dominiert wird, sie ist Konsum- und Durchgangszone. Die Choreografien der Anwesenden sind nichts anderes als die Inkorporierung dieser normativen Ordnung, die sie durch ihre Bewegungsmuster und Handlungen reproduzieren. Effizient, zügig und konformistisch zielgerichtet widersetzen sie sich sozialen Begegnungen und dem zweckfreien Flanieren.

Um den Raum zu verändern, muss also die Choreografie der teilnehmenden Akteur*innen gestört und in die Rhythmen des Raumes eingegriffen werden. Rhythmische Irregularitäten führen laut Lefebvre zu „holes in time“ oder „cracks in space time“, deren transformatorisches Potenzial darin besteht, diese mit Neuem zu füllen.⁷⁸ Indem in der Installation die Zeit scheinbar gedehnt oder aufgehalten wurde, öffnete sich ein neuer Möglichkeitsraum, der die Routine der Passant*innen irritierte und ihre Choreografie tatsächlich unterbrach bzw. veränderte.

Die Installation ist zudem als Paradebeispiel eines *Détournements* im Sinne der Situationistischen Internationalen zu lesen. Der Klang der Kirchenglocke ist ein treffendes Beispiel eines dominanten Soundmarks der urbanen Öffentlichkeit, dessen komplexe Referentialität durch seine Verankerung in der Alltagswelt unhörbar bzw. *überhört* geworden ist. Indem er manipuliert in Erscheinung tritt, wird er aus seiner Verstrickung gelöst und so kann begonnen werden, über die verankerten Machtgefüge zu sprechen und die semiotischen Codes, die herrschenden Sinngebungen und ökonomischen Zweckvorstellungen herauszufordern.

Und so schließe ich diese Arbeit mit dem Fazit, dass Klangkunst ein wunderbares Mittel ist, um urbane Choreografien und durch sie die Stadt elementar mitzugestalten.

5. Aussichten

Ich widme mich anschließend dem ambitionierten Ziel, das Projekt auch im Vatikan zu wiederholen.

⁷⁷ Edensor 2000, S. 135 f.

⁷⁸ Lefebvre 2004, S. 77.

6. Quellen

6.1. Schriftliche Quellen

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München: Piper 1994 (8. Auflage).

Augoyard, Jean-François; Torgue, Henry: *sonic experience. A Guide to Everyday Sounds*, Montreal/Kingston/London/Ithaca: McGill-Queen's University Press 2005.

Bahrtdt, Hans Paul: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*, Wiesbaden: Springer 1998.

Barthes, Roland: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976 – 1977*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Blessner, Barry; Salter, Linda-Ruth: *Spaces Speak, Are you Listening. Experiencing Aural Architecture*, Cambridge: MIT Press 2007.

Ballhausen, Thomas, Friesinger, Günther, Grenzfurthner, Johannes: *Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity*, Bielefeld: Transcript 2010.

Dack, John: „Instrument und Pseudoinstrument. Akusmatische Konzeptionen“, in: Ungeheuer, Elena (Hrsg.), *Elektroakustische Musik*, Laaber: Laaber 2002 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd.5).

Doderer, Yvonne P.: *Urbane Praktiken. Strategien und Raumproduktionen feministischer Frauenöffentlichkeit*, Dortmund: Mosenstein und Vannerdat 2002.

Edensor, Tim: „Moving through the city“ in Bell, David; Haddour, Azzedine (Hrsg.), *City Visions*, Harlow: Pearson Education Limited 2000, S. 121 - 138.

Edensor, Tim: „Walking in rhythms. Place, regulation, style and the flow of experience“, in: *Visual Studies* 25 (2010), S. 69 – 79.

Fischer-Lichte: *Asthetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019, 11. Auflage.

Forsythe, William: „City of Abstracts (2000) and The Fact of Matter (2009)“, in Rosenthal, Stephanie (Hrsg.), *Move. Choreographing you. Art and dance since the 1960s*, Cambridge: MIT Press 2010, S. 104 - 108.

Frey, Oliver: „Urbane öffentliche Räume als Aneignungsräume.“ in: Deinet, Ulrich; Reutlinger, Christian (Hrsg.), *Aneignung“ als Bildungskonzept der Sozialpädagogik*, Wiesbaden: Reutlinger 2004, S. 219-233.

Frey, Oliver (Hrsg.), *Handbuch Sozialraum*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 629-648.

Jappe, Anselm: „Debord's Reading of Marx, Lukács and Wittfogel. A Look at the Archives“, in: Hemmens, Alastair; Zacarias, Gabriel (Hrsg.), *The Situationist International. A Critical Handbook*, London: Pluto Press 2020, S. 19 – 26.

- Klein, Gabriele: „Choreografien des Protests im urbanen Raum“, in: *Urban Performance II*, Bd. 224 (2014), S.146 – 157.
- Lefebvre, Henri: *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, London: Continuum 2004.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2017 (9.Aufl.).
- Lyon, Dawn: *What is rhythmanalysis?*, London: Bloomsbury Academic 2019.
- Lyon, Dawn: *Rhythmanalysis. Research Methods*, London: Bloomsbury Academic 2021.
- Ngo, Anh-Linh: „Vom Unitären zum Situativen Urbanismus“, in: *Archplus*, Ausgabe 183 (2007), S. 20-21.
- Revol, Claire: „Henry Lefebvre’s rhythmanalysis as a form of urban poetics“, in: Leary-Owhin, Michael; McCarthy, John (Hrsg.), *The Routledge Handbook of Henri Lefebvre, the City and Urban Society*, London: Routledge 2019.
- Schütz, Heinz: „Die Stadt als Aktionsraum. Urban Performances als singulärer Auftritt und kollektives Ereignis“, in: *Urban Performance II*, Bd. 224 (2014), S. 44 - 81.
- Schütz, Heinz: „Urbane Choreographie. Heinz Schütz im Gespräch mit Willi Dorner“, in: *Urban Performance II*, Bd. 224 (2014), S. 158 - 169.
- Selle, Klaus: „Die Koproduktion des Stadtraumes. Neue Blicke auf Plätze, Parks und Promenaden.“ in: *dérive - Zeitschrift für Stadtforschung*, Nr. 40/41 (2010), S. 47 - 52.
- Van der Elsken, Ed: „Revolution des Alltags“, in *Archplus*, Ausgabe 183 (2007), S. 96.
- Winkler, Justin: „Klanglandschaft – Zeitlandschaft“, in: Krebs, Stefanie; Seifert, Manfred (Hrsg.), *Landschaft quer denken. Theorien – Bilder – Formationen*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 155 – 166.
- Winkler, Justin: „Klangzeit. Zur individuellen und gesellschaftlichen Zeitwahrnehmung und Zeitgestaltung“, in: Klang-, Licht- und Zeit- Räume. *Eine Auswahl an Texten von Justin Winkler zu Soundscape Studies, Landschaftswahrnehmung und Zeitkultur 1993 – 2002*, Basel 2011, S. 58 – 62.
- Winkler, Justin: „Über Rhythmusanalyse“, in: Henckel, Dietrich; Kramer, Caroline (Hrsg.), *Zeitgerechte Stadt - Konzepte und Perspektiven für die Planungspraxis*, Hannover 2019.

6.2. Audio Quellen

- Ernst, Fritz: „Keine Termine“, auf: Ernst, Fritz, *Keine Termine*, LP, Bitte Freimachen Records/The Orchard, 2021, Nummer 1.
- Marteria, DJ Koze: „Paradise Delay“, auf: Marteria, *5.Dimension*, LP, Four Music Local (Sony Music), 2021, Nummer 3.
- The Manhattan Transfer: „The Offbeat of Avenues“, auf: The Manhattan Transfer, *The Offbeat of Avenues*, CD, Columbia Records, 1991, Nummer 1.

Soundfile 1: Manhartsberger, Antonia: 210218_12bell_mono_cut, 18. Februar 2021,
<<https://wolke.mur.at/s/FZLmfsEA2BTbyNj>>

Soundfile 2: Manhartsberger, Antonia: 210305_12bell_mono_cut, 5. März 2021,
<<https://wolke.mur.at/s/c7CWtonDixNoa2z>>

6.3. Audiovisuelle Quellen

Lyon, Dawn: „What is rhythmanalysis?“, veröffentlicht am 31. Mai 2015,
<<https://www.youtube.com/watch?v=dZC0ra-HE>>, letzter Zugriff: 29. April 2022.

Video 1: Manhartsberger, Antonia: 201219_Test_1, 19. Dezember 2020,
<<https://youtu.be/YLojBu4tXTY>>

Video 2: Manhartsberger, Helena: 210430_Mitschnitt_Herregasse, 30. April 2021,
<<https://youtu.be/Hk7CN-CYq9k>>

Video 3: ORF Steiermark: Klangobjekt in Stadtpfarrkirche, 8. März 2021,
<<https://youtu.be/G9fVaK7cWjk>>

6.4. Online Quellen

Bureau of public secrets: „A User’s Guide to Détournement“,
<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm#1>, letzter Zugriff: 11. April 2022.

Debord, Guy: „Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action“, in: *Situationist international online*,
<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>, letzter Zugriff: 11. April 2022.

Paul Strech: <http://hypermammut.sourceforge.net/paulstretch/>, letzter Zugriff: 3. Jänner 2022.

Dokumentation PV_MagFreeze: https://doc.sccode.org/Classes/PV_MagFreeze.html, letzter Zugriff: 03. Jänner 2022.

Present.in.difference: <https://tube.graz.social/w/43XBpTDg5rsuTTjfKhDJFJ>, letzter Zugriff: 03. Jänner 2022.

WalkingLab: <https://walkinglab.org/>, letzter Zugriff: 2. Mai 2022.

7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Glocke der Grazer Stadtpfarrkirche, *Viktor Andriichenko*.

Abbildung 2: Wellenform erste Version, Soundfile 1 “210218_12bell_mono_cut”, *Sonic Visualiser 4.0.1*.

Abbildung 3: Spektrogramm erste Version, Soundfile 2 “210218_12bell_mono_cut”, *Sonic Visualiser 4.0.1*.

Abbildung 4: Wellenform finale Version, Soundfile 1 “210305_12bell_mono_cut”, *Sonic Visualiser 4.0.1.*

Abbildung 5: Spektrogramm erste Version, Soundfile 2 “210305_12bell_mono_cut”, *Sonic Visualiser 4.0.1.*

Abbildung 6: Untersicht Mesnergasse, *Google Street View*, *letzter Zugriff: 5. Jänner 2022.*

Abbildung 7: Ansicht Mesnergasse mit Stadtpfarrkirche, *Google Street View*, *letzter Zugriff: 5. Jänner 2022.*

Abbildung 8: Frontalansicht Wohnhaus Mesnergasse und Stadtpfarrkirche, *Google Street View*, *letzter Zugriff: 5. Jänner 2022.*

Abbildung 9: Sicht von Kirchturm auf das Dachfenster, *Privat.*

Abbildung 10: Sicht vom Dachfenster auf den Kirchturm, *Privat.*

Abbildung 11: Ansicht Herrengasse Richtung Eisernes Tor, *Google Street View*, *letzter Zugriff: 5. Jänner 2022.*

Abbildung 12: Ansicht Herrengasse Richtung Hauptplatz, *Google Street View*, *letzter Zugriff: 5. Jänner 2022.*

Abbildung 13: Aufbau Installation, ORF Steiermark: Steiermark heute vom 08.03.2021.

Abbildung 14: Interview Steiermark heute, *Florian Heckel.*

Abbildung 15: Passant*innen auf der Herrengasse, *Privat.*