



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Wie kommt die Klanginstallation ins Radio?
Über die Kooperation von *TONSPUR* für einen öffentlichen
raum und *Ö1 Kunstradio – Radiokunst*

Verfasserin

Katrin Gann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer

You go in it and you go out of it. And by the time you go out of it, something is different. SOMETHING.

David Moss, August 2011

Danksagung

„Was lange währt, wird endlich gut“ - Vom ersten Gedanken bis zu der nun fertigen Diplomarbeit sind gut zwei Jahre vergangen. Während dieser Zeit habe ich viel gelernt.

Manche Ideen erscheinen zunächst gut und stellen sich dann als Sackgassen heraus. Andere scheinen unwichtig und werden schließlich entscheidend. Für die Unterstützung, meinen Weg zu finden und die Ideen zu präzisieren, danke ich meinem Betreuer Prof. Wolfgang Gratzer, der stets ein offenes Ohr hatte.

Diese Arbeit wäre jedoch nicht möglich gewesen ohne die Mitwirkung einer Reihe von Menschen.

Georg Weckwerth und Peter Szely von *TONSPUR für einen öffentlichen raum* sei gedankt für die Einblicke, die ich in ihre Arbeit erhalten durfte und für die vielen Antworten, die ich auf meine Fragen bekommen habe. Ebenso danke ich Elisabeth Zimmermann für Antworten und Hinweise zum *Ö1 Kunstradio – Radiokunst*, Radiokunst und Klanginstallationen. Udenkbar wäre mein Projekt jedoch ohne David Moss gewesen, an dessen kreativem Prozess ich teilhaben durfte. Davon habe ich nicht nur für diese Diplomarbeit profitiert, sondern auch musikalisch und persönlich.

Andreas und Markus – Danke für Zeit, Rotstift, Anmerkungen und Anregungen. Nicht zu vergessen alle Gesprächspartner und Freunde, die an der Entwicklung meiner Ideen teil hatten.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

Abbildungsverzeichnis

Hinweise zu Schreibweisen

1. Einleitung	5
1.1 Motivation	6
1.2 Zielsetzung und Fragestellung	7
1.3 Gliederung und Aufbau der Arbeit	8
1.4 Methode	10
1.5 Kritischer Literaturbericht	11
2. Klangkunst im öffentlichen Raum	13
2.1 Wo ist der öffentliche Raum?	13
2.2 Wie klingt der öffentliche Raum?	15
2.3 Klanginstallationen im öffentlichen Raum	18
3. <i>TONSPUR für einen öffentlichen raum</i> – ein Portrait	23
3.1 Die Entstehung der <i>TONSPUR</i>	23
3.2 Die Motivation der <i>TONSPUR</i>	27
3.3 Künstlerische Entscheidungen	29
3.4 <i>TONSPUR</i> hautnah – Der Alltag	32
3.4.1 Der technische Aufbau	32
3.4.2 Die Arbeit mit den KünstlerInnen	33
4. Die <i>TONSPUR</i> im <i>Kunstradio</i>	35
4.1 <i>Ö1 Kunstradio – Radiokunst</i> – eine Vorstellung	35
4.2 Das Kooperationsmodell	44
4.3 <i>TONSPUR – Kunstradio</i> Kooperationen	47
5. David Moss: <i>23 ways to remember silence,</i> <i>but only 1 way to break it</i> (2011)	52
5.1 Von der Idee zur Klanggenerierung	53
5.1.1 Idee und Konzept	54
5.1.2 Klanggenerierung – Aufnahmen im Funkhaus des ORF	57

5.2 Vom Kontrollieren und Loslassen – Die Produkte Radiostück und Installation	59
5.2.1 Das Radiostück – Kontrollierte Form	59
5.2.2 Die Installation – Freiheit des Materials	62
6. Die Beziehung zwischen Installation und Radiostück	66
6.1 Gemeinsamkeiten	67
6.2 Unterschiede	71
7. Klanginstallationen im Radio	77
7.1 Wie die Klanginstallation ins Radio kommen kann	78
7.2 Klanginstallationen im <i>Kunstradio</i>	81
8. Fazit – Zusammenfassung und Ausblick	86
9. Quellenverzeichnis	92
9.1 Literatur	92
9.2 Internetquellen	94
10. Anhang	A1
10.1 Interview mit Peter Szely, 27.6.2011	A1
10.2 Interview mit Georg Weckwerth, 28.6.2011	A6
10.3 Interview mit Elisabeth Zimmermann, 23.8.2011	A15
10.4 Interview mit David Moss, 23.8.2011	A20
10.5 Kooperationen von <i>TONSPUR</i> und <i>Kunstradio</i> (Übersicht)	A33
10.6 Lageplan MuseumsQuartier Wien	A35
Abstract – deutsch	A36
Abstract – englisch	A37
Eigenständigkeitserklärung	A38
Lebenslauf	A39

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: <i>Erste Bank Arena</i> . Bild: © Georg Weckwerth.....	24
Abbildung 2: 360°-Panoramabild, rechts: <i>TONSPUR_passage</i> mit Deckengestaltung von Esther Stocker. © Kay-Uwe Rosseburg.....	26
Abbildung 3: Schema zur Dokumentation. © Katrin Gann.....	52
Abbildung 4: Lageplan MuseumsQuartier Wien. © http://www.mqw.at/de/besucherservice/anreise+u+uebersichtsplaene/	A35

Hinweise zu Schreibweisen

Die *TONSPUR für einen öffentlichen raum* kürze ich für gewöhnlich mit *TONSPUR* ab. Der Name ist in Großbuchstaben geschrieben, um die Installation nicht mit dem Format *Tonspuren* des Senders *Österreich 1* zu verwechseln. Die Schreibweise *TONSPUR_passage* richtet sich nach derjenigen, welche die *TONSPUR* in ihren Veröffentlichungen verwendet. Mit „*passage*“ ist dezidiert die *TONSPUR_passage* gemeint, bei „*Passage*“ ist dies nicht zwangsläufig der Fall.

Auch *Ö1 Kunstradio – Radiokunst* kürze ich in der Regel mit dem geläufigen Kurztitel „*Kunstradio*“ ab.

1. Einleitung

Beginnt man sich mit Klangkunst zu beschäftigen, wird schnell klar: eine befriedigende Definition gibt es bislang nicht. Die verschiedensten künstlerischen Phänomene werden unter Klangkunst subsumiert.

Ich halte mich in meinem Verständnis der Klangkunst an Helga de la Motte-Haber, welche Klangkunst vor allem im Feld zwischen Musik und bildender Kunst als interdisziplinäre und intermediale Kunstform ansiedelt.¹

Damit ist auch schon eines der wichtigsten Merkmale von Klangkunst angesprochen: die Verbindung unterschiedlicher Kunstdisziplinen mit ihren verschiedenen Ausgangsmaterialien. Während bildende Kunst den Raum für sich in Anspruch nimmt, ist Musik eine Zeitkunst. Im Laufe des 20. Jahrhunderts brechen KünstlerInnen diese Kategorisierungen jedoch auf.² V.a. war es das Bestreben der New York School und der Fluxus- und Happening Bewegungen, verschiedene Künste zu verbinden.³

Somit bestehen für die Klangkunst keine materiellen oder medialen Grenzen. Adorno beklagt in seinem Beitrag *Die Kunst und die Künste* diese Grenzüberschreitungen, da sich die Künste verfransen und unter „metaphysischem Sinnverlust“⁴ leiden würden. Ich sehe diese Aussage kritisch, sowohl für die Situation der 1960er Jahre und erst recht für heute. Meiner Meinung nach zeigt Klangkunst viele Gemeinsamkeiten auf, die zwischen Musik und bildender Kunst bestehen. Die Intermedialität spiegelt auch eine Tendenz unserer heutigen Lebenswelt wieder, verschiedene Dinge zu verschränken und

¹ Helga de la Motte-Haber, Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen, in: dieselb. (Hg.), *Klangkunst – Tönende Objekte und klingende Räume* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), Laaber: Laaber, 1999, S. 13, 15; dieselb. Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen. Weiterentwicklungen und Neubestimmungen ästhetischer Ideen, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Klangkunst* (Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text+kritik, 2008, S. 5.

² Diese Tendenz beginnt bereits vor Picasso, der oft musikalische Sujets für seine kubistischen Werke wählte (vgl. *Le guitariste*, *Le violon* oder *Femme à la guitare*) ebenso wie sein Kollege George Braque (vgl. *Le Gueridon* oder *Nature morte au violon*). Kandinsky entwickelte 1925 in *Über das Geistige in der Kunst* seine synästhetische Theorie, die sowohl Farbcharakteristika als auch musikalische Qualitäten vereinte. Ebenso zu nennen sind Schönberg, der sowohl Komponist als auch Maler war oder Paul Klee, der sich zwar für eine Karriere als Maler entschied, dennoch ein begabter Geiger war.

³ Auf einen historischen Abriss verzichte ich an dieser Stelle, Literaturangaben für Darstellungen der geschichtlichen Entwicklung der Klangkunst finden sich im Literaturbericht auf S. 11f.

⁴ Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Gesammelte Schriften hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd 10/1, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977, S. 449.

gemeinsam zu betrachten. Klangkunst setzt vor allem die Kategorien Raum und Zeit in Verbindung und damit den Hör- und den Sehsinn.

1.1 Motivation

Meine persönliche Motivation, meine Diplomarbeit über Klangkunst zu schreiben, entwickelte sich während meiner Studienzeit. Zeitgenössischer Musik begegnete ich im zweiten Semester. Über freie improvisierte Musik wurde dann mein Interesse an Klangkunst geweckt. Die Beschäftigung mit dieser Kunstform sensibilisierte mich für Aspekte der Wahrnehmung und ich begann mich damit zu beschäftigen, wie wir Kunst aufnehmen und rezipieren. Parallel zu meinem Studium war ich als Radiomacherin bei Radio Orange aktiv. Seit 2009 gestalte ich dort eine Sendung speziell zu zeitgenössischer komponierter und improvisierter Musik. Bei dieser Arbeit stellte sich oft die Frage, wie verschiedene Musikformen vermittelt werden können. Besonders schwierig scheint es mir, eine Lösung für Klangkunst im Radio zu finden. Denn eigentlich entzieht sich die Klangkunst, und im speziellen Klanginstallationen, den Voraussetzungen des Radios. So bin ich auf das Format *Ö1 Kunstradio – Radiokunst* des öffentlich-rechtlichen Senders Österreich 1 gestoßen, welches die verschiedensten Projekte aus Klang- und Radiokunst präsentiert. Eine Wiener Initiative, die immer wieder einen Platz im Sendeplan findet, ist *TONSPUR für einen öffentlichen raum*. Dies ist eine seit 2003 existierende, permanent bespielte Klanginstallation in einem Hofdurchgang des Wiener MuseumsQuartiers.

Diese Diplomarbeit spiegelt die beiden großen Bereiche wieder, mit denen ich mich in den letzten Jahren beschäftigt habe: Klanginstallationen und Radio.

Klanginstallationen verbinden immer Raum und Zeit. Sowohl die rein klangliche, als auch die räumliche Erfahrung beeinflussen die Wahrnehmung von Klanginstallationen. Aufgrund der Natur des Radios muss jedoch die räumliche Komponente entfallen, sobald eine Klanginstallation präsentiert werden soll. Dabei stellt sich mir die Frage, wie eine solche Präsentation trotzdem gelingen kann. Wie kann eine Arbeit, wenn sie das Setting der Klanginstallation verlässt,

ins Radio wandern? Exemplarisch möchte ich dies anhand des Beispiels *TONSPUR* dokumentieren.

1.2 Zielsetzung und Fragestellung

Diese Diplomarbeit verfolgt verschiedene Ziele. Zunächst einmal möchte ich ein Klanginstallationsprojekt, welches sich bereits etabliert hat, dokumentieren. Seit Jahren ist die *TONSPUR* ein fester Bestandteil des Wiener MuseumsQuartiers und ist auch mit *TONSPUREN* in Berlin und Prag international vertreten. Hiermit soll sie zum ersten Mal ausführlich in der wissenschaftlichen Diskussion über Klanginstallationen behandelt werden. Der musikwissenschaftliche Diskurs wird noch nicht sehr lange geführt, dennoch scheint es mir, dass er in der historischen Aufarbeitung feststeckt.⁵ Viele der Publikationen⁶ zu Klangkunst beschäftigen sich mit den Vorläufern oder den frühen Beispielen aus den 1950er – 1970er Jahren, wie *Drive In Music* und *Public Supply I* von Max Neuhaus⁷ oder *Dreamhouse* von La Monte Young⁸. Somit soll diese Diplomarbeit ein Schritt in eine neue Richtung sein, sich auch wissenschaftlich mit aktuellen Projekten zu beschäftigen. Der zweite wesentliche Aspekt dieser Arbeit ist die Zusammenarbeit von Klangkunst und Radio, bzw. wie Klangkunst im Radio präsentiert und vermittelt werden kann. Bei meinen Recherchen habe ich den Eindruck gewonnen, dass es nicht einfach zu sein scheint, eine musikwissenschaftliche Abschlussarbeit über das Radio zu schreiben. Es gibt sehr wenige Schriften, und die vorhandenen beschäftigen sich eher mit der Art von Musik, die im Radio angeboten wird⁹. Ich möchte versuchen, das Medium

⁵ Sowohl die Publikation *Klangkunst – Tönende Objekte und klingende Räume* von Helga de la Motte-Haber von 1999, als auch der Musik-Konzepte-Sonderband *Klangkunst* von Ulrich Tadday aus dem Jahr 2008 beschäftigen sich intensiv mit historischen Abläufen. Auch die Veröffentlichungen von Douglas Kahn (1999) und Alan Licht (2007) kommen nicht über geschichtliche Betrachtungen hinaus. Selbst der Ausstellungskatalog der Akademie der Künste zum *sonambiente - festival für hören und sehen* (1996), *Klangkunst*, behandelt die Geschichte der Klangkunst.

⁶ Siehe Anmerkung 5.

⁷ Vgl. z.B. Brandon LaBelle, *Background Noise*, New York: Continuum, 2006, S. 154-157.

⁸ Ein Installationskonzept von 1962, vgl. z.B. LaBelle, *Background Noise*, 2006, S. 73/74.

⁹ Am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien gibt es fünf Arbeiten, die sich in einer Art und Weise mit Radio beschäftigen. Zwei davon betrachten das Musikangebot des öffentlich-rechtlichen Senders Österreich 1, zwei widmen sich dem Internetradio und eine beschreibt das Musikprogramm von Radio Wien 1934, vgl. Irene Grillnberger, *Klassische Musik im Radio*, Diss. Universität Wien, 2002; Katharina Kneidinger, *Radio Österreich 1 im Spiegel jugendlicher Hörer*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2007; Peter Hamm, *Internetradio*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2002; Karl-Johannes Vsedni, *My own private radio*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2008; Martina Stadler, *Rundfunk im österreichischen Ständestaat*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2006.

Radio in eine musikwissenschaftliche, ästhetische Betrachtungsweise mit einzubeziehen, da es Teil unserer Lebenswirklichkeit ist. Des weiteren ist es gerade bei einer Kunstform wie der Klanginstallation wichtig, über den eigenen Tellerrand hinaus zu schauen und verschiedene Medien zusammen zu denken. Aus meiner Erfahrung als Radiomacherin in Wien weiß ich, dass bei der Vermittlung und Berichterstattung von und über Klangkunst verschiedenste Probleme auftauchen können. Daher mein persönliches Interesse, zu erfragen, wie so etwas gelingen kann. Musikwissenschaftlich möchte ich herausfinden, in welcher Art Klanginstallationen und Radio kompatibel sind. In welcher Form ist eine Zusammenarbeit möglich und wie können Klanginstallationen durch das Radio vermittelt werden.

Meine Fragestellung teilt sich zusammenfassend in folgende Teilfragestellungen auf: die wissenschaftliche Untersuchung und Dokumentation eines aktuellen klanginstallativen Projektes, seine Kooperation mit dem *Kunstradio* und die Möglichkeit der Vermittlung von Klanginstallationen im Radio bzw. wie sie sich ergänzen und verbinden können.

1.3 Gliederung und Aufbau der Arbeit

Klangkunst findet sich an den ungewöhnlichsten Orten wie U-Bahn Stationen, Unterführungen und Hofdurchgängen. Zunächst reflektiere ich das Stichwort „Kunst im öffentlichen Raum“ (Kapitel 2). Dabei versuche ich eine Definition des öffentlichen Raumes und beschreibe seine Bedeutung in der Gesellschaft (Kapitel 2.1). Danach folgt eine klangliche Charakterisierung des öffentlichen Raumes (Kapitel 2.2) sowie eine Untersuchung der Ziele von Klangkunst in der Öffentlichkeit anhand des Beispiels *Landscape Soundigs/Klanglandschaften* von Bill Fontana (Kapitel 2.3).

Anschließend werde ich *TONSPUR für einen öffentlichen raum* vorstellen (Kapitel 3). In einem Interview mit dem Künstlerischen Leiter, Georg Weckwerth, beschreibt er das Projekt, umreißt kurz seine Geschichte (Kapitel 3.1) und erläutert die Ziele der Installation (Kapitle 3.2). Peter Szely, dem der technisch-künstlerische Teil der *TONSPUR* zufällt, gibt Informationen über den

technischen Aufbau und wie die konkrete Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen stattfindet (Kapitel 3.4). Die Entscheidung, wer eine Arbeit für die *TONSPUR* konzipieren kann, trifft Georg Weckwerth. Da selbst als Künstler in der Klangkunstszene aktiv, verfügt er über ein großes Netzwerk und viele Kontakte. So fällt die Entscheidung für einen bestimmten Künstler, eine bestimmte Künstlerin meist nach subjektiven Kriterien aus (Kapitel 3.3).

Das darauf folgende Kapitel fungiert als Bindeglied zwischen den beiden Eckpunkten meiner Arbeit, Klanginstallationen und Radio. Darin stelle ich das Profil des *Ö1 Kunstradio – Radiokunst* dar (Kapitel 4.1). Das *Kunstradio* ist ein Sendeformat auf Österreich 1, welches sich intensiv mit dem Medium Radio auseinandersetzt und es zum Thema künstlerischer Ausdrucksformen macht. Das Programm reicht von Radiostücken über Installationen zu Live-Performances. Sendungen finden ON AIR und ON LINE statt, gelegentlich auch ON SITE, d.h. mit einem Publikum, welches vor Ort ist. Als Dokumentations- und Kommunikationsmedium dient die Internetpräsenz <http://www.kunstradio.at>. Um die Verbindung ON AIR – ON LINE – ON SITE herzustellen, besteht das *Kunstradio* auf seine eigene Internetseite und ist nur bedingt in die allgemeine Seite des ORF eingegliedert. Es hebt sich somit vom restlichen Programm ab und unterstreicht seine Andersartigkeit. Anhand einiger wichtiger Projekte wird klar, wie das *Kunstradio* arbeitet, was seine künstlerischen Ziele sind und es wird angedeutet, welche Bedeutung es in der Radiokunst hat. Es folgt eine Erläuterung des Kooperationsmodelles zwischen der *TONSPUR* und dem *Kunstradio* (Kapitel 4.2). Dieses Modell lässt bereits erkennen, wie Klanginstallationen einen Platz im Radio finden können und wie eine Zusammenarbeit möglich ist. Bisher gab es neun Kooperationen zwischen dem *Kunstradio* und der *TONSPUR*. Die ersten beiden Sendungen präsentierten jeweils mehrere Arbeiten, die anderen widmeten sich jeweils nur einer Arbeit (Kapitel 4.3).

Während der Konzeption dieser Diplomarbeit ergab sich die Chance, eine Koproduktion von *TONSPUR* und *Kunstradio* direkt zu begleiten. Ich konnte David Moss, der die *TONSPUR 46* gestaltete, sowohl bei den Aufnahmen im ORF Studio begleiten, als auch die Erstellung des Radiostückes für das

Kunstradio und die Einrichtung der Installation mit Peter Szely beobachten. In Kapitel 5 beschreibe ich meine Eindrücke und die durch ein Interview mit David Moss gewonnenen Informationen. In einem ersten Schritt zeichne ich dabei nach, wie aus einer Idee Klangaufnahmen entstanden sind (Kapitel 5.1). Im zweiten Schritt charakterisiere ich die Produkte Radiostück und Klanginstallation, und zeige auf, welche Aspekte des Konzepts verwirklicht werden konnten und welche nicht (Kapitel 5.2).

Anschließend werden Radiostück und Klanginstallation, die beide den Titel *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* tragen, in Beziehung zueinander gesetzt, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu erkennen (Kapitel 6).

Schließlich behandle ich die Beziehung zwischen Klanginstallationen und Radio (Kapitel 7). Beides sind verschiedene Medien und auf den ersten Blick scheint es nicht möglich, sie miteinander zu verbinden. Es gibt jedoch journalistische, technische und künstlerische Ansätze, diese Problematik aufzulösen. Dabei wird ersichtlich, dass durchaus Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Medien bestehen. Radiokunst kann als eigene Sparte innerhalb der Klangkunst gesehen werden, die z.T. relativ weit abweicht von anderen klankünstlerischen Projekten. Klanginstallationen können hier als Bindeglied agieren.

1.4 Methode

Diese Arbeit baut vor allem auf Interviews auf. Die Produktion der hier behandelten *TONSPUR 46* habe ich persönlich begleitet und ich stütze mich daher auf meine eigenen Beobachtungen und ein abschließendes Interview mit David Moss. Für ein besseres Verständnis der beiden Arbeiten *23 ways to remember silence*¹⁰ habe ich Skizzen des Künstlers und eine CD des Radiostückes verwendet. Die Installation war während meiner Arbeit täglich zugänglich.¹¹ Um ein detailliertes Bild über *TONSPUR für einen öffentlichen raum* zu erhalten, habe ich mit Georg Weckwerth und Peter Szely Gespräche

¹⁰ Aufgrund der Länge des Titels verwende ich statt des vollen Titels *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* nur den ersten Teil als Kurztitel.

¹¹ Die Installation war von August bis November 2011 zu hören.

geführt. Das *Kunstradio* besitzt eine sehr große und informative Internetpräsenz.¹² Von dort beziehe ich die Angaben bezüglich des *Kunstradios* und seiner Projekte. Durch ein Gespräch mit Elisabeth Zimmermann, welche seit 1998 Producerin des *Kunstradios* ist, erfuhr ich weiteres über das künstlerische Selbstverständnis des *Kunstradios*, die Kooperation mit der *TONSPUR* und die Arbeit mit Klangkunst im Radio.

Die verwendeten Interviews entsprechen dem Typus „Experteninterview“ und folgen einem Leitfaden nach Jochen Gläser und Grit Laudel.¹³

1.5 Kritischer Literaturbericht

So vielfältig die Klangkunst ist, so breit gefächert ist auch die Literatur über sie. Einen guten Einblick über vorhandene Titel gibt die *TONSPUR_library*, ein Projekt, welches im Zuge des Rahmenprogramms zur Ausstellung *TONSPUR_expanded* *Der Lautsprecher*, verwirklicht wurde.¹⁴ Diese Bibliographie verzeichnet u.a. Publikationen zu allgemeinen theoretischen und ästhetischen Konzepten des 20. Jahrhunderts, gibt einen Überblick über Ausstellungskataloge und Festivaldokumentationen, geschichtliche Abhandlungen und Sekundärliteratur. Der Ausstellungskatalog *Klangkunst*¹⁵ erschien anlässlich der Ausstellung *sonambiente – festival für hören und sehen*, kuratiert von Christian Kneisel, Matthias Osterwold und Georg Weckwerth. Dieser Katalog dokumentiert einerseits durch „Werkbeschreibungen“¹⁶ und Fotos die verschiedenen Installationen, andererseits sind auch Texte zur Theorie der Klangkunst und über ihre Geschichte zu finden.

Im Rahmen des *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* veröffentlichte Helga de la Motte-Haber einen Band speziell zur Klangkunst: *Klangkunst – Tönende*

¹² Anon., *Kunstradio - Radiokunst - Online since 1995*, <http://www.kunstradio.at> (download 19.9.2011).

¹³ Jochen Gläser, Grit Laudel, *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*, Stuttgart: UTB 2004.

¹⁴ *TONSPUR für einen öffentlichen raum*, Buchhandlung Walter König im MQ Wien (Hg.), *TONSPUR_library* *Sound+Art in books*, http://library.tonspur.at/wp-content/uploads/2011/05/TONSPUR_library-%E2%88%9E-Sound+Art-in-books.pdf (download 12.7.11)

¹⁵ Helga de la Motte-Haber, Akademie der Künste Berlin (Hg.), *Klangkunst*, München: Prestel, 1996.

¹⁶ Mangels eines passenden Vokabulars entlehne ich den „Werkbegriff“ der klassischen Musikwissenschaft.

*Objekte und klingende Räume*¹⁷. Diese Publikation ist eine Zusammenstellung von Beiträgen zu Geschichte und gedanklichen Voraussetzungen der Klangkunst, Wahrnehmung und ästhetischen Konzepten, aber auch zu technischen Systemen von Klanginstallationen und dem Verhältnis von öffentlichem Raum und Klangkunst.

In seinem Buch *Noise. Water. Meat*¹⁸ bietet Douglas Kahn einen geschichtlichen Abriss über das Verhältnis von Klang und bildender Kunst und konzentriert sich dabei mehrheitlich auf die frühen Klangkunstwerke. Mit Arbeiten der selben Zeit beschäftigt sich auch Brandon LaBelle: in *Background Noise*¹⁹ beschreibt er vor allem Arbeiten von John Cage, Alvin Lucier, Max Neuhaus und Bill Fontana. Alan Licht geht in seinem Buch *Sound Art*²⁰ der Frage *What is sound art?* nach und nähert sich dem Thema größtenteils von der bildenden Kunst aus. Er gibt auch einen Überblick über verschiedene Klangkunst-Arbeiten.

Für einen ersten Einstieg in die Beschäftigung mit Klangkunst eignet sich der Band *Klangkunst*²¹ der Reihe Musik-Konzepte. Hier bekommt der Leser Informationen über Definitionen, Geschichte, gedankliche Voraussetzungen und ästhetische Konzepte.

All diese Literatur ist sehr informativ, gibt Übersicht über verschiedene Installationen oder lädt ein, um über Wahrnehmung und ästhetische Kategorien nachzudenken. Jedoch für meine spezielle Fragestellung²² gibt es keine Literatur. Deswegen habe ich mich entschieden, eine Reihe an Interviews zu führen.²³

Hilfreich für die Dokumentation waren vor allem zwei Internetseiten. Die des *Kunstradios*²⁴ ist sehr ausführlich und dokumentiert gut nachvollziehbar die bisherigen Projekte. Auch die *TONSPUR* pflegt einen Internetauftritt²⁵, die

¹⁷ Helga de la Motte-Haber, (Hg.), *Klangkunst – Tönende Objekte und klingende Räume* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12), Laaber: Laaber, 1999.

¹⁸ Douglas Kahn, *Noise. Water. Meat: a history of sound in the arts*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

¹⁹ Brandon LaBelle, *Background Noise. A history of sound art*, New York: Continuum, 2006.

²⁰ Alan Licht, *Sound Art – Beyond Music, Between Categories*, New York: Rizzoli, 2007.

²¹ Ulrich Tadday (Hg.), *Klangkunst* (Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text+kritik, 2008.

²² Inwiefern können Klanginstallationen im Radio funktionieren?

²³ Die Interviews befinden sich alle transkribiert im Anhang.

²⁴ Anon., *Kunstradio - Radiokunst - Online since 1995*, <http://www.kunstradio.at> (download 4.10.2011).

²⁵ Anon., *TONSPUR für einen öffentlichen raum | Vienna–Berlin*, <http://www.tonspur.at> (download 4.10.2011).

vorherige website²⁶ enthält Informationen zu *TONSPUREN* bis 2009. Leider gibt es für diese Internetseite keine eigenen Links zu den einzelnen *TONSPUREN*. Ich verweise daher auf das Archiv auf dieser website.

2. Klangkunst im öffentlichen Raum

Es gibt erkennbare Tendenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts, die klassische Konzertsituation zu verlassen. Das Konzept des bürgerlichen Konzertes aus dem 19. Jahrhundert – MusikerInnen auf der Bühne, Publikum im Saal – soll aufgebrochen werden, die Kommunikation zwischen MusikerInnen und Publikum verbessert werden. Klangkunst ist da keine Ausnahme. Gerade weil sie an der Schnittstelle zwischen Musik und bildender Kunst agiert, fällt es ihr vielleicht leichter, ungewöhnliche Orte aufzusuchen. Nicht nur Galerien und Museen²⁷ dienen als Spielorte, auch alte Fabrikanlagen und Industriegebäude, Bankfoyers oder U-Bahn-Stationen werden aufgesucht. Damit wird die Hemmschwelle abgebaut, sich auch in alltäglichen Situationen mit Kunst zu beschäftigen. Eine besondere Rolle spielt für die Klangkunst der öffentliche Raum.

2.1 Wo ist der öffentliche Raum?

Dabei sei unter „öffentlichem Raum“ hier zunächst der urbane Raum verstanden. Straßen, Plätze, Innenhöfe oder Brücken, die für jeden zugänglich sind, fallen darunter. Sie stehen allen Personen, unabhängig ihres Bildungsniveaus oder ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht oder gesellschaftlichen Gruppe, zur Verfügung. Kein Eintrittsgeld (wie das bei Museen der Fall wäre) oder ein bestimmtes Vorwissen grenzt aus. Der öffentliche Raum ist ein Multifunktionsraum und passt sich den Bedürfnissen verschiedener Personen an. Da er allen gleichermaßen zur Verfügung steht, treffen dort verschiedene Gruppen aufeinander. Nach Habermas wird der

²⁶ Anon., *TONSPUR*, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 4.10.2011).

²⁷ Diese Orte sind fast schon „klassisch“ geworden, Fluxus- und Happeningbewegung fühlten sich dort sehr wohl.

öffentliche Raum damit zum Ort der Kommunikation, der Meinungsbildung und bietet die Möglichkeit zur Erörterung gesellschaftlicher Probleme.²⁸ Von der Anti-Atom-Bewegung über den Kinderschutzbund bis zu politischen Verbänden nutzen die verschiedensten Gruppierungen den öffentlichen Raum als Forum und Repräsentationsraum²⁹, um ihre Meinung zu vertreten und andere zu informieren oder sie für sich zu gewinnen. Indem sie ihre Symbole in die Öffentlichkeit tragen, schaffen diese Gruppen sich Räume mit besonderer Bedeutung. Eine Bedeutung, die der Soziologe Max Weber mit dem Begriff des „Charisma“ bezeichnet.³⁰ Wichtig für Webers Verständnis des Charismas ist das Zusammenspiel von Alltäglichem und Außeralltäglichem. Im Alltag finden sich gewohnte, regelmäßige Abläufe wieder. Eingelebte, oft wiederholte Handlungen haben hier ihren Platz, der „alltägliche Trott“ birgt wenig Überraschungen. Genau diese unerwarteten Ereignisse fallen in den Bereich des Außeralltäglichen, des Charismas. Einmalige, besondere oder außergewöhnliche Geschehnisse brechen den Alltag auf und schaffen Abwechslung. Weber bezeichnet Charisma als wirtschaftsfremd, unstet und labil³¹, weswegen charismatische Ereignisse meist nur von kurzer Dauer sind und sich nicht als Alltag etablieren.³²

Der öffentliche Raum zeichnet sich dadurch aus, dass er diese Dialektik von Alltäglichem und Außeralltäglichem repräsentiert. Er ist Ort des Gewohnten, der tägliche Arbeitsweg, Cafés, Geschäfte, Banken, öffentliche Verkehrsmittel. Da er jedoch auch als Plattform für gesellschaftlichen Austausch dient, stößt man regelmäßig auf charismatische Werte.³³ Daraus folgt nun jedoch nicht, dass der öffentliche Raum eine große Rolle in unserem Leben spielt. Er wird nicht aktiv wahrgenommen, sondern „er ist eben einfach da“, als Hintergrund für unsere anderen Handlungen. Ihm wird eine nebensächliche Rolle zugeteilt und als

²⁸ Habermas entwickelt einen Öffentlichkeitsbegriff, der sich auf die bürgerliche Öffentlichkeit stützt, so wie sie sich im europäischen Kontext herausgebildet hat, vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990.

²⁹ Robert Klatenbrunner, Der öffentliche Raum im Kontext von „shrink-city“ und gesellschaftlichem Wandel, in: Heinz Nagler (Hg.), *Der öffentliche Raum in Zeiten der Schrumpfung*, Berlin: Leue, 2004, S. 25.

³⁰ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Frankfurt/M: Zweitausendundeins, 2010, S. 317f.

³¹ Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 318f.

³² Mehr über die Dualität von Alltäglichem und Außeralltäglichem bei Wolfgang Gebhardt, *Fest, Feier und Alltag Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXII Soziologie, Bd. 143), Frankfurt/M: Lang, 1987, S 24-32.

³³ Vgl. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 842ff.

gegeben akzeptiert, ohne hinterfragt zu werden. Obwohl so viel im öffentlichen Raum geschieht, bezeichnet ihn Marc Augé als eine Sammlung von „Nicht-Orten“³⁴. Durch das schlichte Hinnehmen und Akzeptieren des öffentlichen Raumes als Solchem, fehlt eine aktive Auseinandersetzung mit ihm. Da auch die gezielte Besetzung durch eigene Aktivitäten fehlt, bleibt die Identifikation mit dem Raum aus.³⁵ Übrig bleibt ein Raum, der zwar benutzt wird, dem aber keine weitere Bedeutung beigemessen wird und nicht als kunstvoller Ort erlebt wird.

Dies sind Probleme, die in klangkünstlerischen Arbeiten durchaus reflektiert werden. Jedoch stellt der urbane Raum durch seine Multifunktionalität auch eine reizvolle Bühne für Klangkunst dar. Zudem gibt er nicht nur durch seine komplexen soziologischen und gesellschaftlichen Strukturen Impulse für künstlerische Aktivität, sondern vor allem durch seine akustischen Eigenschaften werden klangkünstlerische Interventionen provoziert.

2.2 Wie klingt der öffentliche Raum?

Die Frage „Wie klingt der öffentliche Raum?“ oder „Wie klingt die Stadt?“ stieß in meinem persönlichen Umfeld eher auf Unverständnis. Zunächst wurde mit ungläubigen Blicken reagiert, dann mit Achselzucken und zum Schluss bekam ich eventuell die Antwort „nach Verkehr?“. Eine direkte Antwort konnte keiner geben, allerdings wurde auch angezweifelt, ob diese Fragen wirklich wichtig sind und wozu man sie sich stellt.

Der erste, der sich intensiv mit Umweltgeräuschen auseinandergesetzt hat, war R. Murray Schafer in seiner Publikation *The Soundscape*³⁶ von 1977. Dabei beschreibt er, wie sich die akustische Umwelt, v.a. in den Städten, verändert hat. Der Geräuschpegel ist nicht nur signifikant gestiegen, sondern auch nur noch von wenigen Klängen geprägt: seit der Industriellen Revolution haben Maschinen immer mehr an Bedeutung gewonnen und so bestimmen

³⁴ Marc Augé, *Nicht-Orte*, erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe, München: C.H. Beck, 2010, S. 83ff.

³⁵ Ebda, S. 83ff.

³⁶ R. Murray Schafer, *The tuning of the world*, New York: Knopf, 1977; ich verwende im Folgenden diese Ausgabe: R. Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Books, 1994.

Baumaschinen, Industrie und Verkehr heute den städtischen Geräuschteppich. Diese Soundscape³⁷ bezeichnet Schafer als Lo-Fi, im Gegensatz zu Hi-Fi. Bei Hi-Fi-Soundscapes herrscht ein gutes Signal-Rausch-Verhältnis. Einzelne akustische Ereignisse wie Vogelgezwitscher oder auch menschliche Stimmen können gut wahrgenommen und voneinander getrennt werden. In einer Lo-Fi Soundscape ist die Dichte der Hintergrundgeräusche so hoch, dass einzelne Geräusche nicht mehr getrennt erkannt werden. Übrig bleibt eine akustische Umwelt geprägt von einheitlichem Rauschen. Schafer nennt monotone gleichförmige Geräusche „flat-line sounds“. Diese sind entweder durch ihre klangliche Kontinuität, wie z.B. Motorengeräusche, oder durch regelmäßig wiederkehrende rhythmische Elemente gekennzeichnet, wie z.B. das Geklapper eines Webstuhles.³⁸ Heute gehören zu diesen flat-line sounds Ventilatoren, Klimaanlage und Verkehrslärm.

Wie sehr der städtische Lärm zugenommen hat, lässt sich an Notfallsignalen zeigen. Da diese immer gehört werden sollen, werden sie an die allgemeine Lautstärke angepasst. In Wien beträgt die Lautstärke der Sirenen der neuesten Rettungswagen mittlerweile ca. 105 dB. Fahrzeuge der letzten 20 Jahre sind mit Sirenen ausgestattet, die 100 dB abgeben.³⁹ Bedenkt man, dass ein Anstieg um 10 dB einer Verdoppelung der Lautstärkenwahrnehmung entspricht, ist der Lärm in Wien in den letzten 20 Jahren um den Faktor 1,4 angestiegen.⁴⁰

Die Folge ist eine akustische Umgebung, in der ein ständiges Nebeneinander verschiedenster Klänge herrscht, ein auditiver Nebel.⁴¹ Orientierungslaute oder Lautmarken⁴², wie z.B. Kirchenglocken, gehen unter bzw. heben sich nicht mehr so sehr von der Umgebung ab und werden damit schlechter erkannt. Letztendlich ist eine Orientierung in dieser akustischen Umwelt nicht mehr möglich.

³⁷ Ein Begriff, von Schafer geprägt. Er bezeichnet die akustische Umwelt, vgl. Schafer, *The soundscape*, S. 274.

³⁸ Schafer, *The soundscape*, S. 71.

³⁹ Martin Nausch, Technischer Betriebsleiter der Johanniter-Unfall-Hilfe in Österreich, in einem Email am 16.8.2011. Die Rettungswagen des Roten Kreuzes stammen vom selben Hersteller.

⁴⁰ Das Verhältnis von Schalldruckpegel (dB) und Lautstärkenwahrnehmung ist logarithmisch

⁴¹ Golo Föllmer, Klangorganisation im öffentlichen Raum, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.) *Klangkunst*, S. 197.

⁴² Den englischen Originalbegriff „soundmark“ lehnt Schafer an „landmark“ (Orientierungspunkt) an, es handelt sich also um akustische Orientierungspunkte, vgl. Schafer, *The soundscape*, S. 274.

Für den öffentlichen Raum hat dies verschiedene Konsequenzen. Wie bereits erwähnt fehlt oft die Identifikation mit dem urbanen Raum. Diese entsteht durch die aktive Inbesitznahme des Ortes durch Bewegung und Lautäußerungen. Wenn jedoch durch zu viele Geräusche eine akustische Besetzung des Raumes nicht möglich ist, dann bleibt auch die Identifikation aus.

*When, as today, environmental sound reaches such proportions that human vocal sounds are masked or overwhelmed, we have produced an inhumand environment. When sounds are forced on the ear which may endanger it physically or debilitate it psychologically, we have produced an inhuman environment.*⁴³

Um dieser Entwicklung entgegen zu wirken, schlägt Schafer eine neue Disziplin vor: „Akustikdesign“. Die Aufgabe des Akustikdesigners ist es, der Welt gut zuzuhören und zu versuchen, die akustischen Gegebenheiten zu verbessern. Dies soll nicht einfach dadurch geschehen, dass Musik eingesetzt wird, um unerwünschte Geräusche zu überdecken. Denn, um Max Neuhaus zu zitieren, „was dem einen gute Musik ist, ist dem anderen eben Muzak.“⁴⁴ Der Begriff „Muzak“ setzt sich aus „music“ und „Kodak“ zusammen und bezeichnet als Markenname kommerzielle Hintergrundmusik, wie sie in Fahrstühlen, Kaufhäusern und selbst in Arztpraxen zu finden ist. Diese Dauerbeschallung hat zum Ziel, Kunden vornehmlich in eine positive Stimmung zu versetzen. Da Stille in unserer Gesellschaft unerwünscht ist, eine Tendenz, die sich mit der Angst vor dem Tod vergleichen lässt⁴⁵, dient Muzak auch dazu, diese Leerräume zu füllen. Und bildet damit den musikalischen Hintergrund für nicht-musikalische Tätigkeiten.

Zusammenfassend lässt sich der öffentliche Raum akustisch folgendermaßen charakterisieren:

Der Lärm ist über die Jahre hinweg deutlich angestiegen, gleichzeitig aber auch einförmiger geworden. Prägend sind Baumaschinen, Industrie und Verkehr.

⁴³ Schafer, *The soundscape*, S. 207. Dt. Übersetzung: „Wenn heute der Umweltlärm solche Außmaße annimmt, dass menschliche Lautäußerungen maskiert oder erdrückt werden, dann haben wir eine unmenschliche Umwelt geschaffen. Wenn dem Ohr Klänge aufgezwungen werden, die es physisch schädigen oder psychologische Auswirkungen haben, dann haben wir eine unmenschliche Umwelt geschaffen.“

⁴⁴ Max Neuhaus, Sound Design, in: TRANSIT u.a. (Hg.), *Zeitgleich - Das Symposium, Das Seminar, Die Ausstellung*, Wien: TRITON, 1994, S. 37.

⁴⁵ Schafer, *The soundscape*, S. 256.

Dazu kommt eine ständige Hintergrundmusik, die oftmals verhindert, dass auch einmal ein stiller Moment entsteht. Daraus ergibt sich ein akustischer Brei, in dem einzelne Geräusche schwer zu isolieren sind.

Ein weniger düsteres Bild des Stadtklages zeichnet Andres Bosshard in seinem Projekt „Stadt hören“.⁴⁶ Mittels sogenannter Klangspaziergänge möchte er auf wichtige Klangquellen der Stadt, wie Brunnen, Stimmengemurmel, Echos oder verschiedene Bodenbeläge, aufmerksam machen. Damit zeigt er die akustische Vielfalt der Stadt auf und macht sie für unsere Ohren wieder verfügbar. Mit Hilfe der Wegbeschreibungen in seinem Buch kann man auch ohne seine persönliche Anleitung auf Entdeckungsreise gehen.

Obwohl es kein ausdrücklich klangkünstlerisches Projekt ist⁴⁷, denn die Klänge sind ja schon da und sollen „nur“ wieder entdeckt werden, verfolgt es die gleichen Ziele wie Klangkunst. Denn hier wie dort ist das Hören an sich wichtig.

2.3 Klanginstallationen im öffentlichen Raum

Eines der zentralen Themen der Klangkunst ist das Hören. Über ein genaues und aktives Zuhören soll eine neue Wahrnehmung der Umwelt erzielt werden. Christina Kubisch macht mit ihren *Electrical Walks* auf Geräusche aufmerksam, die man sonst nicht wahrnimmt, wie z.B. Lichtsysteme, Diebstahlsicherungen oder Straßenbahnleitungen.⁴⁸ Dadurch wird eine neue, meist verborgene Ebene erkennbar und erlebbar, die eine andere Sicht auf unseren Alltag und unsere Umgebung zulässt. Die Arbeiten von Max Neuhaus vermeiden seit Beginn visuelle Elemente, er konzentriert sich rein auf akustische Mittel.⁴⁹ Dabei arbeitet er immer sehr ortsspezifisch und schafft seine Klangarbeiten nur für diesen einen Ort. Bill Fontana möchte Menschen mit seinen Soundscapes dazu bringen, wieder dem Leben zuzuhören⁵⁰ und nicht einfach das Rauschen des

⁴⁶ Andres Bosshard, *Stadt hören. Klangspaziergänge durch Zürich*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2009.

⁴⁷ Im Sinne einer Klangskulptur oder einer Installation.

⁴⁸ Christina Kubisch, *Arbeiten mit elektromagnetischer Induktion*, http://www.christinakubisch.de/deutsch/klangundlicht_frs.htm (download 23.9.2011).

⁴⁹ Als Beispiele wären z.B. *Times Square* (1977-92), *Soundrooms* (1993 anlässlich der *documenta 9*), oder *Time Piece Stommeln* (2007) zu nennen.

⁵⁰ Raoul Mörchen, Ein anderer Sinn für Zeit und Raum, in: *MusikTexte* 96 (2003), S. 65.

Alltages zu akzeptieren. Akio Suzuki schlug für *Otodate* (1996) bestimmte Hörpunkte vor und eine Richtung, in die man hören sollte. Er erschuf also keine neuen Klänge, sondern zeigte nur auf, wo welche Alltagsgeräusche zu hören sind.⁵¹ Durch die Bewegung von einem Hörpunkt zum anderen entsteht somit ein Stück, dass bei jedem Spaziergang anders klingt. Ähnlich sind die Klangspaziergänge, die Andres Bosshard in Zürich durchführt. Auch hier geht es nicht nur um die Klänge einzelner Punkte, sondern um ihre Verbindung und die Übergänge zwischen ihnen.

Obwohl das Hören essentiell wichtig ist für zwischenmenschliche Kommunikation, ist unsere Gesellschaft dennoch visuell geprägt. Die Bevorzugung des Sehannes beginnt bereits bei Heraklit⁵² und zieht sich durch die Geschichte bis heute. Sichtbares ist dauerhafter als nur Hörbares. Dinge, die wir sehen, können wir nebeneinander anordnen, vergleichen und in Beziehung zueinander setzen. Wohingegen Hörbares flüchtig ist, es verschwindet sofort nach seinem Erscheinen und es bleibt nur noch die Erinnerung daran.⁵³ Ebenso wird zur Beschreibung von auditiven Ereignissen visuelles Vokabular verwendet. Z.B. ist ein Ton hoch oder tief, ein Klang hell oder dunkel, eine Melodie düster.⁵⁴

Wenn man nun wieder bedenkt, dass Klangkunst sich zwischen bildender Kunst und Musik bewegt, ist es nur logisch, dass die Beziehung des Visuellen (Bildende Kunst) und des Akustischen (Musik) eine große Rolle im Denken der KünstlerInnen spielt. Klanginstallationen im öffentlichen Raum vernachlässigen meist eine künstlerische visuelle Ebene.⁵⁵ Wichtiger ist hierbei, den vorgefundenen Raum mitzudenken und diesen akustisch zu gestalten. Dabei greifen sie aktiv in die Gestaltung des Stadtraumes ein und tragen dazu bei, einen bestimmten Bereich zu verbessern.⁵⁶ Hier muss aber eine Unterscheidung zu Muzak und Akustischem Design gemacht werden. Beide

⁵¹ Vgl. Helga de la Motte-Haber, Akademie der Künste Berlin, *Klangkunst*, 1996, S. 142f.

⁵² Wolfgang Welsch, Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?, in: Arnica-Verena Langenmaier (Hg.), *Der Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Design*, München: Silke Schreiber, 1993, S. 91.

⁵³ Ebda, S. 98.

⁵⁴ Die Beziehung zwischen Hören und Sehen ist vielfältig. Die Frage zu erörtern, warum wir Bilder benutzen, um Musik zu verstehen, würde an dieser Stelle zu weit vom Thema wegführen, ist aber dennoch eine sehr spannende.

⁵⁵ Visuell ist ja auch schon die Umgebung des öffentlichen Raumes vorhanden, welche genutzt werden kann.

⁵⁶ Golo Föllmer, Töne für die Straße, in: Helga de la Motte-Haber, Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, 1996, S. 218.

versuchen auf ihre Art, die Umwelt akustisch zu „verschönern“, auch wenn sie sich in Ergebnis und Ideologie diametral gegenüber stehen. Während Muzak die Geräuschumgebung mit Musik übertüncht und einen bestimmten psychologischen Zustand hervorrufen soll, erkundet Akustisches Design die Ursachen der Lärmbelastigung und versucht sie zu lösen, ohne auf die Psyche der Menschen einzuwirken. Klanginstallationen versuchen nicht im Sinne Schafers die akustische Situation zu analysieren und Lösungen zu entwickeln, um Geräusche zu verändern.

Viel wichtiger ist für Klanginstallationen die ästhetische Gestaltung eines Ortes, und nicht die Überdeckung der akustischen Gegebenheiten.⁵⁷ Unabdinglich ist dabei die Reflexion des Raumes. Welche Geschichte hat der Raum, wie wurde er früher benutzt und wird er damit heute noch verbunden? Welche soziologischen und gesellschaftlichen Strukturen weist er auf? Ein U-Bahn-Aufgang wird anders genutzt und wahrgenommen als ein Marktplatz oder eine Parkanlage. Zuletzt sind auch die architektonischen Voraussetzungen wichtig, ob es große Häuser in der Umgebung gibt oder weite Flächen, die den Schall unterschiedlich reflektieren. Wenn diese Auseinandersetzung mit dem Raum geschieht, können Klanginstallationen durchaus soziale Strukturen thematisieren und den Raum für soziale Begegnungen öffnen.⁵⁸

Eine beispielhafte Arbeit hierfür ist *LandscapeSoundings/Klanglandschaften* von Bill Fontana. Hierbei handelt es sich um eine „Translokation“⁵⁹, der Versetzung von Soundscapes von einem Ort an einen anderen. Dabei dient der gewählte städtische Standort nur als „Basislager“, als „visueller Fokus“⁶⁰, von dem aus sich ein Hörfenster öffnet zu einem anderen Ort. Dieser Art der Klanginstallation hat sich Bill Fontana verschrieben.⁶¹ Für die *LandscapeSoundings*, eine Arbeit in Kooperation mit dem *Kunstradio* und den *Wiener Festwochen*, projizierte er

⁵⁷ Es gibt allerdings Kritiker, die Klangkunst als zusätzlichen Lärm empfinden, der dem Vorhandenen hinzugefügt wird, vgl. Hanns-Werner Heister, *Hintergrund Klangkunst. Ein Beitrag zur akustischen Ökologie*, Schott: Mainz, 2010.

⁵⁸ Golo Föllmer, Klangorganisation im öffentlichen Raum, in: de la Motte-Haber, Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, 1999, S. 226.

⁵⁹ Ich übernehme hier den Begriff von Golo Föllmer, ebda. S. 219.

⁶⁰ Stefan Drees, Bill Fontanas „urban sound sculptures“ und die Idee der Relokalisierung von Klängen, in: Stefan Drees, Andreas Jacob und Stefan Orgass (Hg.), *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber* (Folkwang Studien Bd. 8), 2009, S. 464f.

⁶¹ Bekannte Arbeiten im Stile der *LandscapeSoundings* sind z.B. *Soundbridge Köln – San Francisco* (1987), *Sound Island Paris* (1994) oder *River Soundings London* (2010), vgl. Anonym, Werkliste Bill Fontana (Auswahl), in: *MusikTexte* 96 (2003), S. 73.

Klänge aus den Hainburger Auen⁶² auf den Wiener Maria-Theresien-Platz. Nördlich von Hainburg platzierte Bill Fontana zusammen mit Technikern des ORF 16 Mikrophone in den Donau-Auen, um dort Frösche, Vögel, Wasser, zufällig vorbeikommende PassantInnen, Kirchenglocken etc. aufzunehmen. Mit nur kurzer Zeitverzögerung kamen diese Geräusche „live“ am Maria-Theresien-Platz an, wo sie zu einer Sound Sculpture gemixt wurden.⁶³ Die Naturklänge werden zur Kunst, indem sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen werden, und durch Neuordnung einen neuen, fiktiven Naturraum an einem urbanen Ort schaffen. Fontana sensibilisiert so die Wahrnehmung und lenkt die Aufmerksamkeit auf Klänge, die schon längst da sind, wir sie nur nicht mehr bewusst hören.⁶⁴ Mit Projekten wie diesem verfolgt er sein Ziel, den Menschen zu helfen, dem Leben zuzuhören. Der Maria-Theresien-Platz befindet sich zwischen dem Naturhistorischen und dem Kunsthistorischen Museum, Fontana reflektiert mit *Landscape Soundings* das Verhältnis von Natur und Kunst und von Mensch und Natur. Die künstlich erschaffene Parkanlage steht im Gegensatz zu den Klängen aus dem heutigen Nationalpark. Hier trifft künstliche Natur auf ursprüngliche Natur und beide treten in einen Dialog miteinander.

Der Platz ist, vor allem wegen der beiden Museen und der großen Maria-Theresien-Statue in der Mitte des Platzes, ein beliebter Aufenthaltsort für Touristen. Da er aber auch als Durchgang von der Hofburg zum Museumsquartier dient, nutzen ihn ebenso täglich viele Einheimische. Als Durchgang wird ihm aber wiederum keine besondere Bedeutung beigemessen. Die historischen Implikationen des Platzes gehen in der alltäglichen Nutzung als Arbeitsweg, -platz, etc. unter. Die Konfrontation mit unerwarteten Klängen gibt dem Raum eine neue Bedeutung. Durch das Spiel mit der Wahrnehmung, die visuellen und akustischen Reize passen nicht zusammen, geht an einem so hoch frequentierten Platz die Synthese von Alltag und Charisma auf. Frösche, Vögel und Wasserrauschen sind ungewöhnliche Klänge im urbanen Raum,

⁶² Die Hainburger Auen sind Teil des österreichischen Nationalparks Donau-Auen, der sich östlich von Wien bis an die slowakische Grenze zieht.

⁶³ Eine genaue Beschreibung der Arbeit inklusive Schaubilder gibt es hier: Anon., o.T., http://resoundings.org/PDF/Bill_Fontana_Landscape_Soundings.pdf (download 27.9.2011).

⁶⁴ Stefan Drees, Bill Fontanas „urban sound sculptures“, in ders, Jacob und Orgass, *Musik – Transfer – Kultur*, 2009, S. 468.

stellen also ein außergewöhnliches Ereignis dar. Gleichzeitig gehört der Maria-Theresien-Platz als Arbeitsplatz, Teil des Arbeitsweges oder oft überquerter Platz zum Gewohnten, zum Alltag vieler Leute. Die Naturgeräusche bekommen charismatischen Wert und geben dem Alltag einen vorübergehenden, besonderen Reiz. Mit dieser Klangerinnerung kann der Platz auch später noch verbunden werden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Klanginstallationen im öffentlichen Raum drei größere Ziele haben. Zum einen wird die Aufmerksamkeit auf das Hören gelenkt. In einer stark visuell geprägten Gesellschaft wird der Hörsinn oft vergessen. Klanginstallationen möchten auch auf leise Geräusche in einer relativ lauten Umwelt hindeuten und somit eine auditive Wahrnehmung fördern. Der zweite wichtige Punkt ist die Reflexion des Raumes. Auch hier geht es wiederum um Wahrnehmungsschulung. Wo kommen unsere öffentlichen Plätze her, welche Geschichte haben sie und wie werden sie heute genutzt. Akustisch werden urbane Räume dokumentiert oder verändert bzw. gestaltet.

Als letztes löst Klangkunst im öffentlichen Raum die Forderung der Avantgarde, Kunst mit dem alltäglichen Leben zu verbinden, ein.⁶⁵ Als Störung des geregelten Ablaufes hat sie charismatische Funktion und gehört damit in „[...] den Bereich des Ideell-Kulturellen, in dem der Mensch sein Leben als sinn- und bedeutungsvoll erfährt [...]“⁶⁶. Klangkunst schafft besondere Momente, ist „das Salz in der Suppe“.

Diese Ziele verfolgt auch die Klanginstallation *TONSPUR für einen öffentlichen raum*.

⁶⁵ Sabine Sanio, Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Klangkunst*, 2008, S. 59.

⁶⁶ Winfried Gebhardt, *Fest, Feier und Alltag*, 1987, S. 32.

3. *TONSPUR* für einen öffentlichen raum – ein Portrait

Die *TONSPUR* ist ein klanginstallatives Projekt im Wiener MuseumsQuartier (MQ) von Georg Weckwerth und Peter Szely.⁶⁷ 2003 wurden Arbeiten in der damaligen *Erste Bank Arena* (heute *Arena21*) präsentiert, seit 2006 wird der Durchgang von Hof 7 in Hof 8 (Richtung der U-Bahnstation „Volkstheater“) bespielt und gehört zum *quartier21*⁶⁸.

3.1 Die Entstehung der *TONSPUR*

Die Idee der *TONSPUR* geht auf eine Initiative des bildenden Künstlers und Musikers Ulrich Kurt Kühn zurück. 2003 sucht er für seine erste Klanginstallation einen geeigneten Spielort und stößt auf die *Erste Bank Arena*, ein bis dahin noch unbespielter Raum im neuen *quartier21*. Vitus Weh, einem der Mitbegründer des *quartier21* und der heutige „künstlerische Berater“ gefällt Kühns Idee, die *Erste Bank Arena* klangkünstlerisch zu nutzen. Jedoch zieht er Peter Szely zu rate, um das von Kühn vorgeschlagene Projekt künstlerisch zu bewerten. Diesem gefällt das klangkünstlerische Konzept und nutzt die Chance, ein regelmäßiges Projekt vorzuschlagen. Damals gab es in Wien noch keinen Ort, der sich gezielt mit Klangkunst beschäftigte.⁶⁹ Peter Szely empfiehlt den Namen Georg Weckwerth, da er diesen für fähig hält, ein solches regelmäßiges Projekt zu leiten. Daraufhin findet ein Treffen zwischen Georg Weckwerth und Vitus Weh statt, um ein Konzept zu entwerfen, damit die *Erste Bank Arena* regelmäßig klangkünstlerisch genutzt werden kann. Somit war das erste Setting für die *TONSPUR* entstanden:

⁶⁷ Die Informationen für dieses Kapitel habe ich durch Interviews mit Georg Weckwerth und Peter Szely erhalten. Die Interviews finden sich transkribiert im Anhang unter 10.1 und 10.2.

⁶⁸ „Das *quartier21* ist eine Trägerstruktur, die innerhalb des MuseumsQuartier (MQ) kleinen und mittelgroßen autonomen Kulturinitiativen Platz und Unterstützung bietet.“ vgl. Anon., *quartier21*, <http://quartier21.mqw.at/impressum/> (download 11.7.2011).

⁶⁹ Bis auf kleine Initiativen ist dieser Zustand bis heute so geblieben. Eine große Forderung und auch ein zentraler Punkt Peter Szelys Arbeit ist es, eine Einrichtung zu schaffen, die sich ausschließlich mit Klangkunst und elektronischer Musik, die sich jenseits der Club-Kultur bewegt, beschäftigt. Meiner Kenntnis der Wiener Szene nach schließe ich auch noch die Forderung an, einen Ort zu schaffen, an dem junge, unbekannte KünstlerInnen eine Plattform erhalten.

In seitlichen Bänken waren acht Aussparungen, in denen Lautsprecher Platz gefunden haben, die mit einer Blende verdeckt wurden – ideale Voraussetzungen für eine Achtkanal-Installation.

Eine Vorgabe kam jedoch noch vom MQ: da bereits in der Anfangsphase des MQ geplant war, Räume des *quartier21* kommerziell durch Vermietungen zu nutzen, durften keine Gegenstände im Raum stehen. Damit eine schnelle Umgestaltung des Raumes gewährleistet werden konnte, war somit installatives Arbeiten nicht möglich; zum Bedauern Weckwerths, da sich die *Erste Bank Arena* gut für Rauminstallationen geeignet hätte. Dafür wurde aus der ursprünglichen Vorgabe nun das Markenzeichen der *TONSPUR*: rein acousmatische⁷⁰ Arbeiten, sozusagen die Klanginstallation in ihrer „reinsten“ Form – Lautsprecher, Kabel, Verstärker, Abspielmedium, Klang.⁷¹ Am 14. September 2003 wurde die *TONSPUR* in der *Erste Bank Arena* mit der ersten Arbeit von Ulrich Kurt Kühn eröffnet, Vitus Weh sprach zur Eröffnung.⁷²

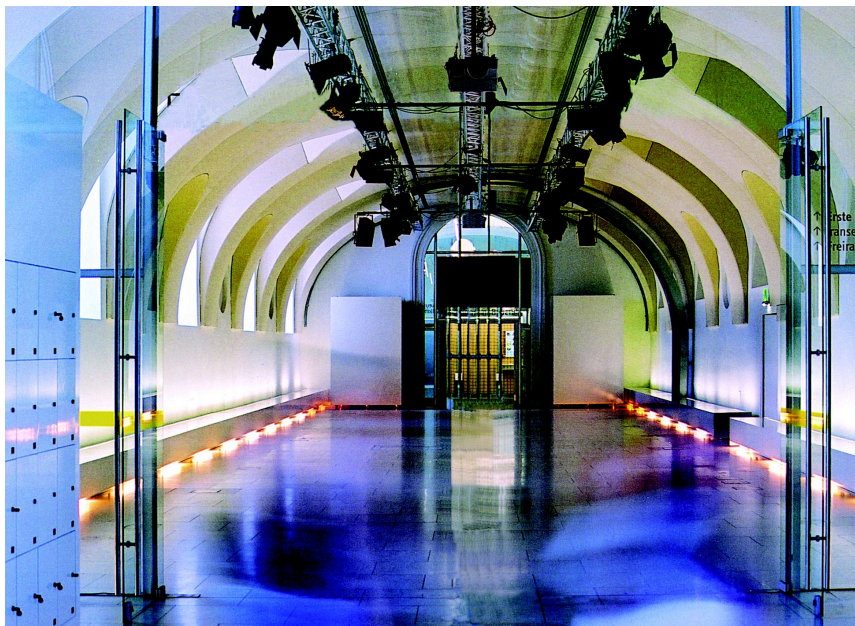


Abbildung 1: Erste Bank Arena. Bild: Georg Weckwerth

⁷⁰ Bei acousmatischer Musik handelt es sich um rein elektroakustische Musik, es fehlt bei Konzerten das Beobachten von Instrumentalisten, da die Musik nur von Lautsprechern abgestrahlt wird. Vgl. Simon Emmerson, Denis Smalley, Electro-acoustic music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. von Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, 2001, Bd. 8, S. 59-67.

⁷¹ Peter Szely, vgl. Anhang S. A3.

⁷² Anon., *TONSPUR*, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 11.7.11).

Zunächst war eine tägliche Spieldauer von 8 bis 22 Uhr geplant, der Zugang war stets gratis und für alle möglich. Jedoch genau aus diesem Konzept heraus entstanden schnell die ersten Probleme. Da die *Erste Bank Arena* sich im Inneren des *quartier21* befand, ein geschlossener Raum und dennoch frei zugänglich, zog er bald neben Klangkunstinteressierten auch Obdachlose und herumlungernde Menschen an. Dies führte vor allem zu vermehrtem Müll, ein Grund für verkürzte Öffnungszeiten. So wurden die Türen später geöffnet und früher geschlossen, ohne dass die *TONSPUR* darauf Einfluss nehmen konnte, obwohl sie direkt von der verringerten Zugänglichkeit betroffen war.

Die angekündigten Vermietungen der *Erste Bank Arena* fanden bereits im ersten Jahr statt und waren nicht absehbar, also auch nicht in die Programmierung einplanbar. In der zweiten Spielzeit⁷³ nahmen die Vermietungen, und damit die off-Zeiten der *TONSPUR* immer weiter zu, es konnte nicht vorhergesehen werden, wann die *TONSPUR* geöffnet war und wann nicht. Die Konditionen wurden schwieriger, eine Lösung musste gefunden werden.⁷⁴ die *TONSPUR* war nur noch Sonntags von 10-20 Uhr zu hören und zu besuchen, dafür vertraglich garantiert keine Vermietungen am Sonntag.⁷⁵ Doch auch dieser Frieden hielt nicht lange, die Angebote für Vermietungen waren lukrativ, als Folge wurde auch am Sonntag vermietet. Es war also nicht mehr sicher, die *TONSPUR* geöffnet oder geschlossen vorzufinden. Da zu diesem Zeitpunkt jedoch auch international bekannte KünstlerInnen eingeladen wurden und das Projekt begann sich zu etablieren, war dieser Zustand nicht mehr tragbar. So wurde wieder nach einer neuen Lösung gesucht, die das weitere Fortbestehen der *TONSPUR* garantieren konnte. Schnell kam die Idee auf, einen der Durchgänge zu nutzen, die Wahl fiel auf jenen zwischen Hof 7 und 8⁷⁶ (siehe Lageplan im Anhang, S. A35). Ein zwar nicht besonders großer Durchgang, man benötigt nur einige Sekunden, um ihn zu durchqueren, jedoch ein hoch frequentierter, da er zur U-Bahnstation „Volkstheater“ führt.

⁷³ Zunächst erhielt die *TONSPUR* Einjahres-Verträge mit dem *quartier21*, d.h., die zweite Spielzeit entspricht dem zweiten Jahr des Bestehens.

⁷⁴ Die Situation ist zwiespältig, da einerseits die *TONSPUR* ihr Publikum nicht enttäuschen möchte, jedoch als Mitglied des *quartier21* von den Einnahmen der Vermietungen in geringem Umfang finanziell profitiert.

⁷⁵ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A8.

⁷⁶ Ebda, S. A9.

Die *TONSPUR 17* von Miki Yui eröffnet am 4. Mai 2006 nicht nur den MQ-Sommer, sondern auch die *TONSPUR_passage*.⁷⁷ Nun war der Ort gefunden, an dem der österreichischen und internationalen Klangkunst eine permanente Plattform gegeben wurde. Die visuelle Gestaltung der Decke übernahm Esther Stocker, welche eine schwarze Struktur auf weißem Grund entwarf, die an Gebäudegrundrisse erinnert. Sechs Schaukästen, welche zunächst als Werbeflächen anderer Initiativen des MQ dienten, können von den KünstlerInnen „bespielt“ und genutzt werden. Dabei bleibt es ihnen selbst überlassen, in wie weit sie mit diesen optischen Hilfsmitteln die Rezeption fördern oder stören möchten durch zur Thematik der Arbeit passende oder abweichende Beiträge.⁷⁸



Abbildung 2: 360°-Panoramabild, rechts: *TONSPUR_passage* mit Deckengestaltung von Esther Stocker. © Kay-Uwe Rosseburg

⁷⁷ Anon., *TONSPUR*, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 11.7.11).

⁷⁸ Peter Weibel z.B. entschied sich für ganz schwarze Kästen, passend zum Titel seiner Arbeit: „Das Leben im 20. Jahrhundert; 225 Millionen Morde – ein Oratorium“, David Moss hingegen verwendet Texte, die auch in seiner Installation eine Rolle spielen.

3.2 Die Motivation der *TONSPUR*

Die Motivationsgründe der beiden Verantwortlichen, Georg Weckwerth und Peter Szely, sind unterschiedlich, ergänzen sich jedoch gut. Für Peter Szely, der selbst als Musiker und Klangkünstler schon lange in Wien arbeitet, war es wichtig „etwas zu schaffen, was es damals in den Clubs nicht gab“⁷⁹. Also einen Ort zu schaffen, an dem die Auseinandersetzung mit elektronischer Musik außerhalb des Rahmens elektronischer, experimenteller Clubmusik möglich ist. Somit greift er gerne den Vorschlag von Ulrich Kurt Kühn auf, im *quartier21* eine Klanginstallation zu realisieren und bringt gleichzeitig die Idee ins Spiel, ein regelmäßiges Projekt an dieser Stelle zu etablieren.

Georg Weckwerth⁸⁰ kommt 1996 nach Wien mit dem Ziel, hier die Klangkunst zu etablieren, die bis dahin noch wenig Aufmerksamkeit in der österreichischen Hauptstadt gefunden hatte. Im Rahmen des „sonambiente festival für hören und sehen 1996“ hatte Weckwerth sich bereits mit dem kuratieren von Klangkunst beschäftigt. Das Projekt *TONSPUR* reizt ihn, da Festivals zwar eine große Öffentlichkeit für einzelne KünstlerInnen bringen, die *TONSPUR* als permanente Plattform jedoch ein beständigeres Format ist, um Klanginstallationen zu präsentieren.⁸¹

Eine fixe Plattform sollte geschaffen werden, mit deren Hilfe KünstlerInnen ihre Arbeiten zu Gehör bringen und somit Publikum finden können. Abseits von Museen und Galerien werden Klanginstallationen im öffentlichen Raum einer größeren Personengruppe näher gebracht. Auch wenn schwer feststellbar ist, wie viele Menschen die Arbeiten der *TONSPUR* tatsächlich aktiv wahrnehmen, ist es der Versuch, Klangkunst zu vermitteln. Selbst zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist Klangkunst in der breiten Masse wenig bekannt. Wohl das Wort Klang, welches sofort mit Musik verbunden ist. Jedoch nicht, dass „Klang“

⁷⁹ Peter Szely, vgl. Anhang S. A3.

⁸⁰ Nähere Informationen zu Peter Szely und Georg Weckwerth finden sich auf Anon., SZELY, <http://www.szely.org/> (download 4.10.2011), bzw. Georg Weckwerth, *georg weckwerth*, <http://www.georgweckwerth.org/> (download 4.10.2011).

⁸¹ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A12.

als Material anders verwendet werden kann als „Musik“ - klassische, Pop, Volksmusik etc. - damit zu gestalten.⁸²

Hinzu kommt, dass die *TONSPUR* als Kunstprojekt geführt wird, womit auch die kreative Arbeit von Georg Weckwerth und Peter Szely gefragt ist.

Als Plattform, die für jegliche Art der Klanginstallation offen ist, ändert sich die *TONSPUR* ständig, eine Arbeit läuft drei Monate, dann ist die nächste zu hören. Durch diese Vielfalt⁸³ stellt sie auch einen Spiegel der aktuellen Klangkunst-Szene dar. Als HörerIn kann man diese Entwicklung nachvollziehen und gespannt sein, was als nächstes kommt.

Zusätzlich zur *TONSPUR_passage* gibt es mittlerweile weitere Projekte, mit deren Hilfe Klangkunst bekannter gemacht werden soll. Vor allem in der Anfangszeit gab es ca. alle zwei Monate eine *TONSPUR_live*, also live Performances von KlangkünstlerInnen. Diese kamen vor allem aus dem Umfeld von Szely, der sie dazu, in Absprache mit Weckwerth, einlud.⁸⁴ In letzter Zeit verstärkte das Team der *TONSPUR* seine Aktivitäten im Bereich der Vermittlung. Ende 2010/Anfang 2011 war die Ausstellung *TONSPUR_expanded*∞*Der Lautsprecher*⁸⁵ im *quartier21* zu sehen, welche sich mit dem Lautsprecher als künstlerischem Objekt und Vermittler von Klängen widmete. Zu dieser Ausstellung gab es ein ausführliches Rahmenprogramm mit verschiedenen Vorträgen⁸⁶, z.B. von Helga de la Motte-Haber und Peter Weibel, und es entstand ebenso eine Bibliographie zum Thema Klangkunst und Klang in der Kunst: *TONSPUR_library*∞*sound + arts in books*⁸⁷. Diese Bibliographie ermöglicht es nun, sich schnell einen Überblick über die vorhandene Literatur zu machen, ohne stundenlanges Suchen in Bibliothekskatalogen.

Das neueste Projekt ist *TONSPUR_extra*∞*european_TONSPUR*, eine Arbeit von Andres Bosshard, der einen KLANGHIMMEL MQ über dem Haupthof des

⁸² Ebda, S. A12.

⁸³ Ausführliche Informationen über künstlerische Entscheidungen folgen im anschließenden Kapitel 3.3.

⁸⁴ Szely, vgl. Anhang S. A1.

⁸⁵ Die Ausstellung fand vom 10.12.10 bis 20.02.11 im „freiraum“ des *quartier21* statt, vgl. *TONSPUR* für einen öffentlichen raum, *TONSPUR_expanded*∞*Der Lautsprecher*, <http://expanded.tonspur.at/> (download 12.7.11).

⁸⁶ *TONSPUR* für einen öffentlichen raum, *Social program "TONSPUR_expanded*∞*Der Lautsprecher*, http://expanded.tonspur.at/?page_id=9 (download 12.7.11).

⁸⁷ *TONSPUR* für einen öffentlichen raum, Buchhandlung Walter König im MQ Wien (Hg.), *TONSPUR_library*∞*Sound+Art in books*, http://library.tonspur.at/wp-content/uploads/2011/05/TONSPUR_library-%E2%88%9E-Sound+Art-in-books.pdf (download 12.7.11).

MQ installierte.⁸⁸ Dafür sind verschiedene Lautsprecher an der Fassade der Gebäude installiert und speziell von Bosshard entwickelte Plexiglaslautsprecher sind mit Seilen über den Hof hinweg gespannt. So entsteht eine Klangwolke, die sich mit den alltäglichen Geräuschen mischt.

3.3 Künstlerische Entscheidungen

Generell steht die *TONSPUR* für jede und jeden jeglicher Stilrichtung offen. Eine spezielle klangkünstlerische Ausbildung ist nicht die Voraussetzung, um eine *TONSPUR* zu gestalten. Ganz im Gegenteil, oft werden auch bildende KünstlerInnen, die sich vorher wenig oder gar nicht mit Klang beschäftigt hatten, eingeladen, wie z.B. Werner Reiterer oder Julius Deutschbauer.

Die künstlerische Entscheidung, welche Künstlerin, welcher Künstler für eine *TONSPUR* ausgewählt wird, beruht auf verschiedenen Kriterien. Zu Beginn wurde das „österreichische Umfeld abgearbeitet“⁸⁹. Da sowohl Peter Szely als auch Georg Weckwerth sich in der Szene gut auskennen, war die Liste der WunschkandidatInnen zunächst sehr lang. Es gab viele KünstlerInnen, die als spannende und wichtige Positionen unbedingt in die Plattform aufgenommen werden sollten. Von Anfang an war klar, dass die *TONSPUR* das Artist-in-Residence Programm⁹⁰ des *quartier21* nutzen konnte, um internationalen KünstlerInnen die Möglichkeit zu geben, einen Monat lang im MQ zu wohnen und an einer *TONSPUR* zu arbeiten. Jedoch benötigte dies einigen Vorlauf zur Organisation und somit traf es sich gut, dass die Liste der österreichischen KandidatInnen relativ lang war.⁹¹

Künstlerische Entscheidungen sind auch immer persönliche Entscheidungen. Sie richten sich nicht unbedingt nur nach dem Geschmack der Masse, sondern

⁸⁸ Dieses Projekt wurde im Rahmen der 10-Jahres Feier des MuseumsQuartiers realisiert. Auch hierzu gibt es einen relativ ausführlichen Blog: *TONSPUR für einen öffentlichen raum, TONSPUR_extra∞european_TONSPUR*, <http://klanghimmelmq.tonspur.at/> (download 12.7.11).

⁸⁹ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A10.

⁹⁰ Für dieses Programm stehen sieben Studios im MQ zur Verfügung, damit Institutionen des *quartier21* internationale KünstlerInnen einladen können, vgl. Anon., *quartier21*., <http://quartier21.mqw.at/kuenstlerstudios/allgem-info.php> (download 20.9.2011).

⁹¹ Unter den ersten 10 *TONSPUREN* finden sich 9 österreichische KünstlerInnen, vgl. Anon., *TONSPUR*, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 12.7.11).

nach den persönlichen Vorlieben des Kurators/der Kuratorin. Sie sind auch einer prozesshaften Entwicklung unterworfen und lehnen sich an die eigene Entwicklung an. So beginnt Weckwerth sich dafür zu interessieren, wie in anderen Künsten mit Klang umgegangen wird und möchte die *TONSPUR* für KünstlerInnen anderer Sparten, jenseits der reinen Klanginstallation, öffnen. Künstlerische Anregungen bekommt er vor allem durch seine erneute kuratorische Arbeit für das *sonambiente berlin 2006 – festival für hören und sehen*. Diese Öffnung erweiterte die Auswahl an potentiellen KünstlerInnen für die *TONSPUR* enorm und erfüllt damit auch den Anspruch der Klangkunst, an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Musik über Grenzen hinweg zu denken. So wurde Julius Deutschbauer, der bis dahin nur in Performances mit Klang zu tun hatte, angesprochen, ob er eine klangkünstlerische Arbeit zum Thema Fußball machen möchte.⁹² Oder Werner Reiterer, ein klassischer Bildhauer, der zwar in der Klangkunst keinen Namen hat, sich in seinen Arbeiten jedoch oft mit Klang beschäftigt. Eine weitere Grenzgängerin ist Friederike Mayröcker, welche als Schriftstellerin eher mit dem Medium des Hörstückes als mit einer Installation vertraut ist.

Durch diese Zusammenarbeit mit KünstlerInnen jenseits der Musik löst die *TONSPUR*, wie bereits erwähnt, den Anspruch der Klangkunst ein, verschiedene Kunstsparten miteinander zu verbinden und kann daher sowohl als klanginstallatives, als auch als klangkünstlerisches Projekt bezeichnet werden und hält den bisherigen wissenschaftlichen Kriterien⁹³ stand.

Damit die Plattform spannend und flexibel bleibt, wird darauf geachtet, möglichst viel Abwechslung zu bieten. Um diese zu garantieren ist kein Material und kein Konzept ausgeschlossen: Sprache, elektroakustische Musik, akustische Instrumente, laut, leise, aufdringlich oder zurückhaltend. Für die Ausgewogenheit ist vor allem Georg Weckwerth als künstlerischer Leiter

⁹² Diese Arbeit lief als *TONSPUR_spezial* vol.III am Karlsplatz während der Fußball-EM 2008, die in Österreich und der Schweiz ausgetragen wurde.

⁹³ Gemeint sind hier Kriterien, mit denen Klanginstallationen und Klangkunst definiert werden kann, vgl. Helga de la Motte-Haber, Klangkunst – eine neue Gattung, in: dieselb., Akademie der Künste Berlin (Hg.), *Klangkunst*, 1996, S. 12-17, dieselb. Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen, in: Ulrich Tadday, *Klangkunst*, 2008, S. 5-23; Volker Straebel, Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation, in: ebda, S. 24-46.

zuständig. Dies heißt jedoch nicht, dass Peter Szely allein der technische Part zufällt, als Team sprechen sie über Ideen und denkbare Positionen. Dennoch liegt die letztendliche Entscheidung für die künstlerische Entwicklung bei Georg Weckwerth.⁹⁴ Eine abwechslungsreiche Programmierung ist auch nötig, um neues Publikum zu binden und dem bereits vorhandenen immer wieder etwas neues zu bieten, ihnen neue intellektuelle Anreize zu geben.⁹⁵

Bis jetzt kamen vor allem KünstlerInnen zum Zug, zu denen Weckwerth und Szely durch ihre lange Erfahrung eine Beziehung hatten. Die *TONSPUR* beginnt sich nun jedoch nicht nur in Wien sondern auch in Berlin und eventuell in Prag⁹⁶ zu etablieren, es erreicht somit internationalen Bekanntheitsgrad. Es scheint also an der Zeit zu sein, verstärkt international bekannte und renommierte KünstlerInnen als Artist-in-Residence einzuladen. Bedauerlicherweise fehlen die Mittel, um auf Reisen zu gehen, weltweit zu recherchieren und junge unbekannte Talente zu entdecken. Somit wird die *TONSPUR* wohl vorerst ein Spiegel der europäischen, bzw. „westlichen“ Klangkunst bleiben, da die vorhandenen Mittel lieber in neue Produktionen gesteckt werden, als in Reisen nach Afrika oder Asien, um die dortige Klangkunst-Szene zu erforschen. Das primäre Ziel der *TONSPUR* war jedoch, eine Plattform zu schaffen und einen Ort für die Präsentation von Klanginstallationen zur Verfügung zu stellen. Neue, bisher unbekannte KlangkünstlerInnen gezielt zu suchen, würde von der eigentlichen Intention abweichen und die *TONSPUR* auch überfordern.

Im Allgemeinen erfolgen die künstlerischen Entscheidungen nach dem Kuratoren-Prinzip, d.h. Georg Weckwerth lädt die entsprechende Person ein, eine *TONSPUR* zu gestalten. Da das Projekt mittlerweile doch sehr bekannt ist, häufen sich auch die „Initiativ-Bewerbungen“. Gerade da es sehr viele KünstlerInnen auf dem Gebiet der Klangkunst gibt und niemand alles wissen und kennen kann, sind diese Initiativ-Bewerbungen sehr willkommen. Im Normalfall läuft eine *TONSPUR* drei Monate lang, prinzipiell kann aber auch

⁹⁴ Peter Szely, vgl. Anhang S. A1.

⁹⁵ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A11.

⁹⁶ Zum Zeitpunkt dieser Arbeit war eine *TONSPUR* in Prag noch nicht sicher.

eine temporäre Nutzung der Installation ermöglicht werden.⁹⁷ Die dreimonatige Laufzeit dient dazu, dass eine Arbeit „Raum“ bekommt. Innerhalb dieser Zeit kann sie sich entfalten und den Raum tatsächlich besetzen. Zusätzlich braucht das Publikum ein wenig Zeit, sich an eine neue Arbeit zu gewöhnen und sie wahrzunehmen. Da die *TONSPUR* im öffentlichen Raum angesiedelt ist, kann nicht erwartet werden, dass jede Passantin und jeder Passant sofort das Werk komplett erfasst. Darüber hinaus ist die Passage sehr kurz, die wenigsten werden lange genug verweilen, um das ganze Stück zu hören, so fern es eine begrenzte Dauer hat.⁹⁸ Durch die längere Spielzeit hat der/die HörerIn die Möglichkeit, öfter die *TONSPUR* zu besuchen und verschiedene Ausschnitte zu unterschiedlichen Tageszeiten zu erleben.

3.4 *TONSPUR* hautnah – Der Alltag

Bis jetzt habe ich dargestellt, wie es zur Idee der *TONSPUR* kam, welche Ziele sie verfolgt und wie künstlerische Entscheidungen zustande kommen. Das Gegenstück zu diesem „theoretischen Überbau“ ist die alltägliche Arbeit an der Installation.⁹⁹

3.4.1 *Der technische Aufbau*

Die *TONSPUR_passage* besteht aus acht Lautsprechern, die für den Einsatz im Freien geeignet sind, einem Computer, einer Achtkanalsoundkarte und einem Achtkanalverstärker.

Die Lautsprecher sind rund um den Raum angeordnet, es befinden sich jeweils drei an den Seiten im Abstand von 2 Metern und jeweils einer an den Eingängen der Passage. Alle Lautsprecher sind relativ weit oben angebracht, die beiden über den Torbögen höher als die anderen, und decken so den Raum sehr gut ab. Obwohl es möglich wäre (jedoch mit einiger Arbeit verbunden),

⁹⁷ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A7.

⁹⁸ Die Arbeiten haben eine unterschiedliche Länge. John Oswalds Installation ging 14 Minuten und wurde dann wiederholt, das Stück von Friederike Mayröcker und Bodo Hell lief 35 Minuten, während andere Installationen z.B. von Peter Weibel oder David Moss eine unendliche Länge haben.

⁹⁹ Die Informationen für dieses Kapitel stammen aus einem Interview, dass ich mit Peter Szely am 27.6.2011 geführt habe, vgl. Anhang 10.1.

diese Anordnung zu ändern, hat noch kein/e KünstlerIn diesen Wunsch geäußert.

Jede Box wird mit einem eigenen Monosignal direkt angesteuert, das ganze über eine Software programmiert. Ein pd-patch¹⁰⁰ regelt über MIDI die Lautstärke direkt im Programm. Morgens wird die Lautstärke hochgefahren und abends heruntergefahren, der Computer selbst läuft jedoch 24 Stunden durch. Probleme gab es mit dem System bisher nicht, seit 2003 wurde einmal der Computer ausgetauscht. Die einzige Schwierigkeit ergibt sich durch Stromausfälle oder -abschaltungen. Da Szely jedoch in Wien wohnt, kann er schnell darauf reagieren und das System neu starten, nachdem der Strom wieder angestellt wurde.

3.4.2 Die Arbeit mit den KünstlerInnen

Für die technische und klangkünstlerische Betreuung der KünstlerInnen ist Peter Szely zuständig, ebenso wie für die letztendliche Realisation bzw. Einrichtung der Installationen.

Klanginstallationen sind u.a. Raumkompositionen, ihre GestalterInnen denken den Raum mit, zuweilen gestalten sie ihn auch neu. Um den Raum mitkomponieren zu können ist es wichtig, die örtlichen Voraussetzungen zu kennen. Aufgrund des Artist-in-Residence Programmes ist die *TONSPUR* in der Lage, diese Bedingung auch internationalen KünstlerInnen zu bieten, welche ansonsten nicht so ohne weiteres in Wien für längere Zeit arbeiten könnten. Die meisten dieser Artist-in-Residence KünstlerInnen kommen mit Ideen in Wien an, haben aber noch kein oder kaum konkretes Material generiert. Die Aufgabe von Peter Szely ist nun, die KünstlerInnen individuell zu unterstützen. Der deutsche Klangkünstler Hans Peter Kuhn bekam eine vollständige Achtkanal-Installation in seinem Atelier installiert, mit deren Hilfe er seine Monofiles erstellte und ausprobierte. Rolf Julius dagegen reiste nur mit einem Laptop und zwei

¹⁰⁰ Die genauen technischen Abläufe werde ich an dieser Stelle aussparen, da sie den Rahmen sprengen würden und nicht das Anliegen dieser Arbeit sind. Für Interessierte bietet sich folgendes zum Einstieg an: Institute for Electronic Music and Acoustics Graz, *Pure Data*, <http://pd.iem.at> (download 23.9.2011).

Lautsprechern an. So hat jeder/ jede KünstlerIn einen unterschiedlichen Ansatz und unterschiedliche Ansprüche.

Da die meisten eingeladenen KünstlerInnen KlangkünstlerInnen sind, haben sie bereits ein großes technisches Vorwissen, kennen sich mit Achtkanal-Installationen aus und haben ihre eigenen Systeme, mit denen sie arbeiten. So z.B. Andrea Sodomka, die auf keine technische Unterstützung angewiesen war. Für sie fungierte Peter Szely als ein erstes Feedback. Ihre Frage lautete nicht *Wie kann die Welle gehen?*, sondern *Findest du es gut, wenn die Welle so geht?*¹⁰¹

Hier tauchen keine technischen, sondern künstlerische Fragen auf. Andrea Sodomka war auch eine der wenigen KünstlerInnen, die nicht auf das installierte System der *TONSPUR* zurückgriffen, sondern sie schrieb ihr eigenes patch, mit dem sie dann vor Ort in pd gearbeitet hat. Andere KünstlerInnen haben weniger Erfahrung mit einer Achtkanal-Installation, wie z.B. der Klangkünstler Robert Jacobsen, der sonst eher objektbezogen¹⁰² arbeitet. Hier ist Hilfestellung nötig in Form von Erklärung der Anlage, was sie kann und was damit möglich ist. Gerhard Rühm ist ein Musiker, der genaue Vorstellungen davon entwickelt, wie seine Installation am Ende klingen soll, er braucht jedoch Unterstützung bei der Umsetzung. Da die *TONSPUR* auch KünstlerInnen anderer Kunstsparten einlädt, kommt es dann auch vor, dass, wie z.B. Terry Fox, der/die KünstlerIn sich zum ersten Mal mit einer Klanginstallation für acht Kanäle beschäftigt. Hier ist Szely dann als Künstler und Techniker gefragt, der die Idee des Künstlers/der Künstlerin aufnimmt und umsetzt.

¹⁰¹ Peter Szely im Interview, vgl. Anhang S. A5.

¹⁰² Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Skulpturelles Theater*, http://www.sonambiente.net/de/04_artists/4M2jac_werk.html (download 20.9.2011).

4. Die *TONSPUR* im *Kunstradio*

Die *TONSPUR* ist stets bemüht, interessante, vielseitige und internationale KünstlerInnen für das Projekt zu gewinnen und ihnen bestmögliche Arbeitsbedingungen zu bieten. Zu diesem Zwecke dient einerseits das Artist-in-Residence Programm des *quartier21*. Auf der Basis dieses Programmes kann die *TONSPUR* KünstlerInnen einladen und ihnen die Möglichkeit geben, Zeit in der Passage zu verbringen. Neben diesen äußeren Voraussetzungen sollen den KünstlerInnen auch optimale Produktionsbedingungen geboten werden. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, ist die Kooperation mit dem *Kunstradio*.

4.1 *Ö1 Kunstradio – Radiokunst – eine Vorstellung*

Der künstlerische Ursprung des Formates *Ö1 Kunstradio – Radiokunst*, kurz *Kunstradio*, liegen in der bildenden und in der Telekommunikationskunst. 1976 wird Heidi Grundmann Redakteurin der Sendung *Kunst heute*, die sich journalistisch mit bildender Kunst und aktuellem kulturpolitischem Geschehen beschäftigt.¹⁰³ Immer öfter bekommt Heidi Grundmann Kassetten mit Audioarbeiten von bildenden KünstlerInnen geschickt, die sich mit Klang beschäftigen. Um diese Arbeiten gezielt zu präsentieren richtet sie die Rubrik „Kunst zum Hören“ ein. Aus dieser Sparte entwickelte sich dann das *Kunstradio*, mit einem Schwerpunkt auf Radiokunst. Am 3. Dezember 1987 wird die erste *Kunstradio – Radiokunst*-Sendung ausgestrahlt. Zu Beginn stehen ältere, z.T. historische Audiodokumente auf dem Programm, wie Hörstücke von Luigi Russolo oder F.T. Marinetti oder auch ein Radiointerview mit Marcel Duchamps.¹⁰⁴ Als Erbe der journalistischen Sendung *Kunst heute* waren oft mehrere Stücke in einer Sendung zu hören. Dazu gab es Einführungen, Kommentare und Interviews.¹⁰⁵ Eine andere Möglichkeit war, eine/n KünstlerIn vorzustellen und einige Ausschnitte aus seinen/ihrer Werken zu spielen, so

¹⁰³ Vgl. Institut für Medienarchäologie, Heidi Grundmann, http://ima.or.at/?page_id=484 (download 15.9.2011) und Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A18.

¹⁰⁴ Anon., *KR Archiv: Jul - Dez 1987*, <http://kunstradio.at/1987B/calendar.html> (download 15.9.2011).

¹⁰⁵ Nachzulesen und nachzuhören sind die alten Sendungen hier: Anon., *RADIO BROADCASTS*, <http://kunstradio.at/ARCHIVE/radio.html> (15.9.2011). Nicht alle Sendungen sind erhalten, manche gingen bei Systemabstürzen und Erneuerungen verloren.

geschehen z.B. am 11. Februar 1988 mit Hildegard Westerkamp und Norbert Rübesaat¹⁰⁶ oder am 7. April 1988 mit Paul Wühr¹⁰⁷. Daneben kamen Hörspiele in das Programm und es gab auch Live-Performances. Über die Jahre hinweg entwickelte sich das heutige Konzept, nach einer kurzen Einführung nur ein Hörstück zu spielen, ohne Analyse oder Berichterstattung. Es wird also nicht mehr dokumentiert, sondern produziert. Ein Grund für diese Entwicklung mag sein, dass das *Kunstradio* heute nicht mehr aufarbeiten muss, sondern sich der aktuellen radiokünstlerischen Produktion widmen kann.

Innerhalb der EBU (European Broadcasting Union)¹⁰⁸ gründet sich 1989 die *Ars Acustica*, um Initiativen für Radiokunst und Klangkunst zu initiieren, zu koordinieren und zu unterstützen.¹⁰⁹ Heidi Grundmann stand dieser Organisation von 1993-99 als Koordinatorin vor, seit 2010 ist es Elisabeth Zimmermann, die heutige Chefredakteurin des *Kunstradios*.

Von Anfang an fördert das *Kunstradio* sowohl die künstlerische, als auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Radio, dem Raum, den es erzeugt, und seinen technischen Möglichkeiten. Ein erstes wichtiges Projekt dazu fand 1994 in Hall in Tirol statt: ZEITGLEICH bestand aus einem Symposium, einem Seminar und einer Ausstellung. Zur Dokumentation erschien ein Katalog mit einer CD.¹¹⁰ Das Symposium widmete sich dem Thema „Klanginstallation und Medienkomposition im digitalen Zeitalter“, wobei es nicht nur um Kompositionen *für* sondern auch *mit* dem Radio ging. Verschiedene KünstlerInnen tauschten sich dabei in Vorträgen und Performances aus und stellten ihre durchaus unterschiedlichen künstlerischen Haltungen dar.¹¹¹ Um diesen Austausch der KünstlerInnen verschiedener Sparten und Generationen zu vertiefen wurde anschließend ein Seminar veranstaltet, bei dem intensiv künstlerische Fragestellungen diskutiert wurden. Dies geschah ohne Publikum – mit dem

¹⁰⁶ Anon., *KUNSTRADIO 11. Februar 1988*, http://kunstradio.at/1988A/11_2_88.html (download 15.9.2011).

¹⁰⁷ Anon., *KUNSTRADIO 7. April 1988*, http://kunstradio.at/1988A/7_4_88.html (download 15.9.2011).

¹⁰⁸ Die EBU ist ein Zusammenschluss europäischer öffentlich-rechtlicher Radioanstalten, mehr Information auf der Internetseite: Anon., *EBU.CH :: EBU Profile*, <http://www.ebu.ch/en/about/index.php> (download 15.9.2011).

¹⁰⁹ Anon., *EBU.CH :: News Ars Acustica Page*, http://www.ebu.ch/en/radio/euroradio_classics/arsacustica/index.php (download 15.9.2011).

¹¹⁰ TRANSIT u.a. (Hg.), *Zeitgleich. Das Symposium. Das Seminar. Die Ausstellung*, Wien: TRITON, 1994.

¹¹¹ Heidi Grundmann, Vorwort, in: Anon., *About Zeitgleich*, <http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/> (download 15.9.2011).

Effekt, dass der Fokus auf den Dialog zwischen den Kunstschaaffenden gelegt wurde. Zugänglich für alle war jedoch die ZEITGLEICH-Ausstellung im ehemaligen Salzmagazin. Das Besondere daran war, dass viele Installationen zu sehen und zu hören waren, so dass sie sich gegenseitig beeinflussten. Auch Geräusche von Außen drangen in die Ausstellung ein und mischten sich zu den Klängen. Manche KünstlerInnen sendeten Klänge der Ausstellung nach außen mittels eines Piratenradios, andere projizierten Live-Klänge der Umgebung in die Ausstellung.¹¹²

1995 wurde die Internetpräsenz des *Kunstradios* entworfen, die 1996 dann online ging. Neben *Kunstradio* ON AIR und ON SITE gab es jetzt auch ON LINE¹¹³. Die Internetseite wird zum einen zu Dokumentationszwecken genutzt. Vergangene Sendungen können nachgelesen und nachgehört werden, es gibt Theorietexte zur Radiokunst¹¹⁴, wie z.B. das *RadioArt Manifesto* von Robert Adrian X, und Beschreibungen von Projekten. So findet sich auch eine ausführliche Seite über ZEITGLEICH mit allen Texten des Symposiums und Beschreibungen der Installationen inklusive Hörbeispielen.¹¹⁵ Die eigentliche Aufgabe von *Kunstradio* ON LINE ist aber, als ein Ort für neue Kunstprojekte zu fungieren. Damit wird der Radoraum um das Internet erweitert und bietet Möglichkeiten, neue Technologien auszuprobieren und neue Netzwerke künstlerisch zu erforschen. Somit wird auch die weltweite Kommunikation erleichtert.

Das Internet machte damit auch internationale Radiokunstprojekte wie HORIZONTAL RADIO¹¹⁶ möglich. Dieses fand am 22. Juni 1995 statt und wurde vom *Kunstradio* in Zusammenarbeit mit der Ars Electronica¹¹⁷ koordiniert. Das Projekt ging 24 Stunden und über 20 Radiostationen beteiligten sich weltweit

¹¹² Ebda, (download 15.9.2011).

¹¹³ Anon., *Kunstradio - Radiokunst - Online since 1995*, <http://www.kunstradio.at> (download 15.9.2011).

¹¹⁴ Anon., *EVENTS*, <http://kunstradio.at/THEORIE/index.html> (download 15.9.2011).

¹¹⁵ Anon., *ZEITGLEICH - Sound Symposium/Exhibition*, <http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/> (download 15.9.2011).

¹¹⁶ Eine ausführliche Dokumentation des Projektes ist abrufbar unter Anon., *PROJEKT: HORIZONTAL RADIO*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/horradtxts.html> (download 16.9.2011).

¹¹⁷ Die Ars Electronica ist ein Festival für digitale Kunst, welches künstlerische mit gesellschaftlichen Fragestellungen verbindet. Anon., *ARS Electronica| News*, <http://www.aec.at/news/> (download 20.9.2011).

daran, welche über das analoge Kabelnetz der EBU und dem Internet miteinander verbunden waren. Über diese Kanäle war es möglich miteinander zu kommunizieren, Soundmaterial zu senden, zu empfangen, neu zu mischen und wieder zu senden. Jede teilnehmende Station bereitete dafür einen eigenen Klangbeitrag vor. Diese waren sehr vielfältig, von Hörstücken über Live-Performances und Klanginstallationen, so dass HORIZONTAL RADIO auch zu ON SITE - Veranstaltungen wurde, wie z.B. in Berlin, wo der Sender Freies Berlin eine Klanginstallation von Martin Daske realisierte und deren Klänge wurden ins aufgebaute Netz gespeist.¹¹⁸ Gleichzeitig war Kommunikation über ftp, IRC¹¹⁹ etc. möglich. Die angeschlossenen Sendeanstalten konnten das gesendete Material live im Programm spielen oder mit eigenem Material bzw. dem von anderen mischen und neu senden. Viele Stationen nutzten die Möglichkeit, um auch die neuen ISDN-Leitungen zu testen, leider hat die Kommunikation über diesen Weg oft nicht funktioniert. Obwohl es kein Zentrum gab, jede Station sendete und empfing Material, bildete das Landesstudio in Linz den organisatorischen Knotenpunkt des Gesamtprojektes. Dorthin konnte meist eine Verbindung aufgenommen werden, hier kamen alle Signale an, womit einige technische Probleme gelöst werden konnten. In Finnland stellte sich z.B. heraus, dass die ISDN Verbindung nach Linz und nach Berlin nicht funktionierte, da aber an dem Tag des Projektes Mid Sommer war und viele Menschen mit dem Auto in ihre Ferienhäuser fahren, waren die Radioleitungen durch Staunachrichten blockiert und konnten nicht für HORIZONTAL RADIO genutzt werden. Es konnte jedoch eine Verbindung nach London hergestellt werden, die wiederum mit Linz kommunizierten.¹²⁰ In Berlin trat ein Codierungs- bzw. Decodierungsproblem bei den ISDN-Leitungen auf, so dass nur mit Linz eine einwandfreie Kommunikation möglich war und alle Beiträge anderer Stationen nur von dort empfangen werden konnten.¹²¹ Helsinki beabsichtigte, Klangmaterial direkt an Berlin zu senden. Durch die

¹¹⁸ Manfred Mixner, *Bericht zum horizontal radio - Netzwerk Radiokunst*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrmixner.html> (download 20.9.2011).

¹¹⁹ IRC steht für Internet Relay Chat, ein textbasiertes Kommunikationssystem.

¹²⁰ Agnieszka Waligorska, Pekka Siren, *Proton at Horizontal Radio*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrfinland.html> (download 16.9.2011).

¹²¹ Manfred Mixner, *Bericht zum horizontal radio - Netzwerk Radiokunst*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrmixner.html> (download 20.9.2011).

verschiedenen technischen Probleme war dieses nur über die Verbindung Helsinki – London – Linz – Berlin möglich.

In Österreich war das Projekt als 24 Stunden ON SITE Veranstaltung in den Landesstudios Oberösterreich und Tirol auch für Publikum zugänglich. Der ORF sendete im Programm von Österreich 1, FM4 und Radio Österreich International¹²² insgesamt 10 Stunden des im Netz vorhandenen Materials.

HORIZONTAL RADIO wurde auf UKW, MW und Kurzwelle gesendet und verband öffentlich-rechtliche Anstalten mit Freien Sendern, Universitäts- und Piratensendern. Zusätzlich zu diesem Radionetz fanden Kunstprojekte auch im Internet statt, so dass dieses zeitweise überbeansprucht war.¹²³ Das Hauptthema „Migration“ hatte zum Ergebnis, dass überraschender Weise viele Beiträge „textorientierte RADIOLITERATUR-Projekte“¹²⁴ waren.

Elisabeth Zimmermann und Heidi Grundmann sammelten nach dem Projekt Rückmeldungen und Berichte der teilnehmenden Stationen, so dass gut nachvollziehbar wird, wie HORIZONTAL RADIO funktioniert hat.

Nur durch die Zusammenarbeit des Vereins TRANSIT¹²⁵, eine Kooperation des ORF mit öffentlicher Kultursubventionierung¹²⁶, mit der Ars Acustica und vielen vernetzten KünstlerInnen waren Projekte wie ZEITGLEICH und HORIZONTAL RADIO erst möglich. Die internationale Bedeutung des *Kunstradios*, und damit von Heidi Grundmann und Elisabeth Zimmermann, an dieser Stelle genauer zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Es seien nur noch zwei weitere Projekte erläutert, um das *Kunstradio* zu charakterisieren:

Mit der vierteiligen Reihe RECYCLING THE FUTURE¹²⁷ wurde 1997 das 10-jährige Jubiläum gefeiert und gleichzeitig eine Rückschau gehalten, was sich

¹²² Dieser Sender war über Kurzwelle zu empfangen.

¹²³ Heidi Grundmann, *HORIZONTAL RADIO in Zahlen*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrbericht.html> (download 16.9.2011).

¹²⁴ Ebda (download 16.9.2011).

¹²⁵ Der Verein wurde 1992 von Heidi Grundmann gegründet und bestand bis 1997. Informationen über seine Geschichte, Ziele und Projekte gibt es noch im Internet: Anon., *transit*, <http://transit.tiroler-landesmuseum.at/index.html> (download 16.9.2011).

¹²⁶ Beteiligt waren v.a. Die Kulturabteilung des Landes Tirol und das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur.

¹²⁷ Es gibt eine sehr ausführliche Dokumentation im Internet: Anon., *RECYCLING THE FUTURE*, <http://www.kunstradio.at/FUTURE/index.html> (download 27.9.2011).

alles in dieser Dekade geändert hat: die politische Situation der nationalen Radioanstalten¹²⁸ sowie die Digitalisierung, die auch künstlerische Produktionen durch neue technische Möglichkeiten revolutionierte. Das Projekt bestand aus vier großen Veranstaltungen zwischen Juli und Dezember 1997, die alle dem Prinzip ON AIR – ON LINE – ON SITE folgen.

Der erste Teil von RECYCLING THE FUTURE fand auf der documenta X im Juli statt. Im Rahmen des „Hybrid Workspace“, einer Art Festival im Festival in der Orangerie in Kassel, gestaltete das *Kunstradio* ein 10-tägiges Programm mit live Performances, die an verschiedenen miteinander vernetzten Orten stattfanden und übertrugen diese über Radio und Internet. Zusätzlich gab es ein 24-Stunden-webradio.¹²⁹ Das Prinzip ähnelt HORIZONTAL RADIO, der Radoraum wird durch das Internet erweitert und lädt KünstlerInnen aus verschiedenen Teilen der Welt ein, daran teilzunehmen.

Während der Ars Electronica fand RECYCLING THE FUTURE seine Fortsetzung. Vom 9. - 12. September 1997 gestaltete das *Kunstradio*-Team ein Programm aus Interviews und live-Performances, welches sowohl ON SITE, als auch ON LINE zu verfolgen war. Zusätzlich gab es eine RADIOKUNSTNACHT, bei der die ON SITE Performances aus dem ORF Landesstudio Oberösterreich Linz ON LINE mittels Real Audio Live, Webcams und IR Chats, als auch ON AIR auf Österreich 1, FM4 und Danmarks Radio (Kopenhagen) übertragen wurden.¹³⁰ Dabei wurden auch Projekte weitergeführt, die bei RECYCLING THE FUTURE 1 auf der documenta bereits begonnen wurden.

Das dritte Teilprojekt fand im November 1997 im Rahmen des *L'Arte dell'Ascolto – 7th International Festival of Radio and Media in the Electronic Space* in Rimini statt.¹³¹ Dieses Festival wird u.a. von RAI Audiobox und ORF *Kunstradio* organisiert. Anknüpfend an die beiden vorhergehenden Teile von RECYCLING THE FUTURE fand ein Live-Programm mit Interviews und

¹²⁸ In Österreich z.B. hob der Nationalrat 1993 mittels des Regionalradiogesetzes teilweise das ORF-Monopol auf und ermöglichte somit Privatradiosender. Vgl. Werner Reichel u.a. (Hg.), *Privatrado in Österreich – Eine schwere Geburt. Piraten, Profis, Pleiten*, München: Reinhard Fischer, 2006, S. 163.

¹²⁹ Eine ausführliche Dokumentation über die Veranstaltungsorte und die einzelnen Beiträge gibt es unter Anon., *KUNSTRADIO at documenta X - DOCUMENTATION*, <http://www.kunstradio.at/FUTURE/DX/index.html> (download 16.9.2011).

¹³⁰ Anon., *KUNSTRADIO at Ars Electronica - DOCUMENTATION*, <http://www.kunstradio.at/FUTURE/ARS/index.html> (download 16.9.2011).

¹³¹ Anon., *RECYCLING THE FUTURE 3*, <http://www.kunstradio.at/FUTURE/LADA/index.html> (download 27.9.2011).

Konzerten statt, bei dem auch die bereits begonnenen ON LINE Projekte fortgesetzt wurden. Der Schwerpunkt des Festivals lag 1997 auf Kunst im öffentlichen Raum und so gab es zu dem Live-Programm noch webcastings von Aktionen im öffentlichen Raum.

Diese ersten drei Teile bauen aufeinander auf, setzen einander fort und führen schließlich zur letzten und umfangreichsten Veranstaltung im Dezember im RadioKulturhaus in Wien. RECYCLING THE FUTURE 4 fand vom 4. - 7. Dezember 1997 statt und bestand aus einem Symposium, einer Langen Nacht der Radiokunst und zahlreichen Installationen im Funkhaus.¹³² In Vorträgen und Mischungen aus reinem Vortrag und Performance wurden verschiedene Themen rund um die Radiokunst behandelt. Sowohl die Geschichte von *Ö1 Kunstradio – Radiokunst* wurde gewürdigt, als auch der Frage nach dem Wesen des Radios, seiner Verbindung zum öffentlichen Raum und dem Internet nachgegangen, sowie die Möglichkeiten und Chancen der Digitalisierung erörtert. Auch standen künstlerische Positionen, wie z.B. die Noise-Music zur Diskussion. Das Herzstück und der Höhepunkt der Geburtstagsfeierlichkeiten war die LONG NIGHT OF RADIO ART vom 4. auf den 5. Dezember als ON AIR – ON LINE – ON SITE - Großveranstaltung. Im RadioKulturhaus gab es die ganze Nacht lang Performances und Konzerte, die verschiedenste Facetten der Radiokunst präsentierten. Das Angebot reichte vom „einfachen“ Remix, wie z.B. ein Stück von Richard Dorfmeister und Rupert Huber, und Hörspielen (z.B. von fon), über Echtzeit-Kompositionen für computergesteuerte Instrumente (Karlheinz Essl) zu Konzerten von mittels Radiotechnologie vernetzter Musiker in Madrid, Wien und Moskau. ON AIR zu hören waren die Konzerte auf FM4 und Radio Fro¹³³, welche beide das gesamte Programm von 20:30 – 6:00 Uhr übertrugen, sowie stundenweise bei Radio 1476¹³⁴ und Österreich 1. ON LINE konnte das Geschehen per 24-Stunden-Live-Stream verfolgt werden.

¹³² Anon., *RECYCLING THE FUTURE 4*, <http://www.kunstradio.at/FUTURE/RTF/index.html> (download 16.9.2011). Hier gibt es das Programm der Langen Nacht der Radiokunst, Beschreibungen der Installationen und die Texte der Vorträge des Symposiums.

¹³³ Radio FRO – Freier Rundfunk Oberösterreich, Linz.

¹³⁴ Ein Hörfunksender des ORF der bis 2008 auf der Mittelwelle zu empfangen war und seit 2009 als webradio oe1campus weiter arbeitet. Vgl. Anon., *ORF Kundendienst – Radio*, <http://kundendienst.orf.at/programm/radio/1476.html> (download 16.9.2011).

Die Klanginstallationen verteilten sich über das Funkhaus und waren zum Teil mehrere Tage während des Festes zu hören.

RECYCLING THE FUTURE war das bis dahin aufwendigste und größte Projekt des *Kunstradios*, welches sich intensiv mit Radiokunst, Radoraum und seinen Erweiterungen beschäftigte.

Seit 1999 finden aufwendigere Projekte meist im Rahmen des *Art's Birthday* statt.¹³⁵ Der französische Fluxus-Künstler Rober Filliou erklärte den 17. Januar 1963 zum 1.000.000. Geburtstag der Kunst und seitdem wird er jedes Jahr von verschiedenen Kulturinstitutionen weltweit gefeiert.¹³⁶ Das *Kunstradio* beteiligt sich seit 1999 ON AIR – ON LINE – ON SITE daran, seit 2004 wird das Projekt über die Ars Acustica europaweit koordiniert. Dabei werden alle „Geschenke“, also Klangbeiträge, der Mitglieder für die Kunst via Internet in Wien beim ORF oder beim Schwedischen Rundfunk in Stockholm gesammelt und von dort an die EBU-Satelliten Ravel und Verdi geschickt. Diese beiden Satellitenkanäle halten somit ein Repertoire an „ready-to-broadcast“¹³⁷ Material zur Verfügung, das nach Belieben abgerufen, mit anderem Material gemischt und gesendet werden kann. Die *Art's Birthday* Feste des *Kunstradios* stehen ganz in der Tradition der ON AIR – ON LINE – ON SITE - Veranstaltungen und folgen dem Schema der bereits besprochenen Projekte. Im Hörspielstudio RP4 des ORF finden Konzerte und Performances statt, die im Internet als webcast über die Homepage des *Kunstradios* komplett verfolgbare sind und in Auszügen auch on air ausgestrahlt werden. Das besondere der ON AIR Ebene ist die verlängerte Sendezeit von 23.03 Uhr bis 1.00 Uhr als auch Mitschnitte von anderen Radiostationen, die ebenfalls der Kunst zum Geburtstag gratulieren.

In allen diesen Projekten wird das zentrale Anliegen des *Kunstradios* ersichtlich: die Auseinandersetzung mit dem Radio als Medium und als Raum, der künstlerisch gestaltet werden kann. Im Laufe der Zeit hat sich dieser Raum

¹³⁵ Eine Liste aller Kunstradioprojekte bis 2008 gibt es auf der Internetseite des Kunstradios: Anon., *Kunstradio Projects*, <http://www.kunstradio.at/PROJECTS/projects1.html> (download 16.9.2011).

¹³⁶ Allgemeine Information, das Programm von 2011 sowie eine Chronologie seit 1973: Anon., *Art's Birthday – Eternal Network*, <http://www.artsbirthday.net/> (download 16.9.2011).

¹³⁷ Anon., *Art's Birthday 2011 - Satellite Schedule*, <http://www.kunstradio.at/PROJECTS/AB2011/network-ars-acoustica-group.php> (download 16.9.2011).

durch neue technische Möglichkeiten erweitert, heute stehen neben dem Radionetz das Internet und Technologien wie GPS¹³⁸ und wireless zur Verfügung. Auch der öffentliche Raum wird immer mehr in künstlerische Projekte mit einbezogen. Im *Kunstradio* wird das Medium Radio nicht als Distributionsmedium betrachtet, wie es heute v.a. durch das Formatradio¹³⁹ verwendet wird, sondern als Kommunikationsmittel, das senden und empfangen kann. Dieser Aspekt von Radio ging größtenteils verloren. Es wird nur noch ein Programm produziert, welches über den Sender das Studio verlässt und von den Endgeräten empfangen wird. Eine Kommunikation in die andere Richtung, vom Empfänger zum Sender, ist nicht mehr möglich. Das *Kunstradio* stellt somit einen Ort dar, an dem die Beschäftigung mit der 2-Wege-Kommunikation noch möglich ist und an dem auch experimentiert werden kann, dieses Konzept auf Technologien des 21. Jahrhunderts zu übertragen. Heute verfügt das Internet über Wege, auf denen in beiden Richtungen kommuniziert werden kann, Information gesendet und empfangen werden kann und somit ein Austausch möglich ist.¹⁴⁰ Dabei ist dem *Kunstradio* wichtiger zu produzieren als durch Berichterstattung zu dokumentieren.

Die großen ON AIR – ON LINE – ON SITE - Veranstaltungen geben nicht nur einen kreativen Impuls für neue Kunstprojekte, ihre AkteurInnen denken aktiv über Radiokunst nach und positionieren sie als eigenständige Kunstsparte. Es bedarf eigener wissenschaftlicher Abhandlungen über die Entwicklung der Radiokunst an sich, als auch der Rolle, die das *Ö1 Kunstradio – Radiokunst* dabei gespielt hat. Letzteres sollte bereits nach meinen obigen Ausführungen als nicht unerheblich betrachtet werden. Vor allem die Bedeutung von Heidi Grundmann und Elisabeth Zimmermann sollte nicht unterschätzt werden. Beide Frauen waren bzw. sind Obfrau der Ars Acustica Gruppe, der Verein TRANSIT

¹³⁸ Global Positioning System. Zur künstlerischen Nutzung vgl. z.B. Arie Altena, *Kunst und GPS. Esther Polaks lokale Kunst*, http://ariealt.home.xs4all.nl/pdf/rereading_mcluhan_polak.pdf (download 4.10.2011).

¹³⁹ Formatradio bezeichnet ein Programm, in dem Musikrichtung, Moderationsstil und Struktur vereinheitlicht ist, vgl. Anon., *Formatradio – Radioformate*, in: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, *medienmanual.at*, <http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/radio/formatradio.php> (download 20.9.2011).

¹⁴⁰ Es seien hier nur kurz einige Technologien genannt, wie textbasierte oder Videochats, Datentransfer in Echtzeit, gemeinsamer Zugriff auf einen Datenspeicher etc.

geht auf Heidi Grundmann zurück. Elisabeth Zimmermann gründete 1999 *werks – Verein zur Realisierung von künstlerischen Projekten in den Telekommunikationsmedien*, welcher an der Publikation *Re-Inventing Radio – Aspects of Radio as Art* (eine Textsammlung von TheoretikerInnen, HistorikerInnen und KünstlerInnen, die sich intensiv mit Radio und Telekommunikationskunst beschäftigen) beteiligt war.¹⁴¹ Beide sind also wichtige Persönlichkeiten in der Radiokunst-Szene, deren Name auch schon lange für gelungene Projekte stehen.

Neben dieser Funktion als Veranstalter und Motor der Radiokunst stellt das *Kunstradio* als Teil des ORF aber auch Infrastruktur zur Verfügung. Wird ein Stück im Funkhaus produziert, steht ein Studio und bei Bedarf ein Tonmeister bereit, der bei technischen Fragen Unterstützung bietet. Dieses Angebot wird vor allem für die 5.1-Surround-Technik¹⁴² angenommen. Technisch weniger anspruchsvolle Dinge produzieren die meisten KünstlerInnen selbst und schicken sie per Internet an die *Kunstradio*-Redaktion. Die Voraussetzungen für 5.1 haben jedoch die wenigsten in ihren eigenen Studios und somit kommen viele KünstlerInnen für so eine Produktion gerne zum ORF.¹⁴³ Da das Budget jedoch relativ begrenzt ist, können nicht sehr oft KünstlerInnen eingeladen werden. Schon aus diesem Grund bieten sich Kooperationen wie die mit der *TONSPUR* an.

4.2 Das Kooperationsmodell

Die Verbindung von *Kunstradio* und *TONSPUR* beruht vor allem auf der persönlichen Beziehung von Weckwerth und Szely zur Redaktion. Georg Weckwerth hat bei der Organisation von RECYCLING THE FUTURE 4 mitgearbeitet¹⁴⁴ und Peter Szely hat schon einige Stücke für das *Kunstradio* realisiert¹⁴⁵. Durch diese persönlichen Verbindungen war von Beginn der

¹⁴¹ Heidi Grundmann (Hg.), *Re-Inventing Radio – Aspects of Radio as Art*, Frankfurt: Revolver, 2008.

¹⁴² 5.1-Surround-Sound ist ein Mehrkanalsystem mit fünf Hauptkanälen und einem Kanal für die tiefsten Frequenzen. Durch die Aufstellung der Lautsprecher entsteht ein Klangraum, der künstlerisch genutzt werden kann. Genauer gehe ich darauf in Kapitel 7.1 ein.

¹⁴³ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A19.

¹⁴⁴ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A13.

¹⁴⁵ Peter Szely, vgl. Anhang S. A4.

TONSPUR an absehbar, dass es in irgendeiner Form eine Zusammenarbeit geben wird. Gemeinsame Produktionen waren dabei zunächst noch nicht angedacht, sondern eher, wie die *TONSPUR* einen Platz im Programm des *Kunstradio* finden könnte. Da die *TONSPUR* ein vom *Kunstradio* unabhängiges Projekt ist, welches auch keinen primären Bezug zur Radiokunst hat, musste ein Weg gefunden werden, diese Zusammenarbeit zu gestalten. Angedacht wurde dabei, die realisierten Installationen als Radiostücke umzuarbeiten und mit kurzen Einführungen und evtl. mit Interviews zu versehen.¹⁴⁶ Nach diesem Prinzip wurden dann auch die ersten beiden *Kunstradio*-Sendungen über die *TONSPUR* gestaltet. Peter Szely hat dafür von jeder Installation einen ca. 10-minütigen Stereo-Mix erstellt. Somit konnten die Stücke im Radio gespielt werden, stellten jedoch keine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Radio dar, wie es das *Kunstradio* bevorzugt.¹⁴⁷ Deswegen kam es 2005 zur ersten gemeinsamen Produktion, bei der der Künstler eine Arbeit für die *TONSPUR* und für das *Kunstradio* machen sollte, die sich mit dem jeweiligen Medium spezifisch beschäftigt. Alvin Curran gestaltete diese erste Koproduktion als *TONSPUR* 14, sein *Vindobona Blues* gab es als 10-Kanalinstallation in der *Erste Bank Arena* und als 5.1-Radiostück im *Kunstradio* zu hören.¹⁴⁸

Die Initiative für eine Kooperation geht meist von der *TONSPUR* aus. Georg Weckwerth plant die künstlerische Entwicklung der Installation und kommt dabei ein/e KünstlerIn vor, den/die er für das *Kunstradio* spannend hält, kontaktiert er Elisabeth Zimmermann, ob sie an einer Zusammenarbeit interessiert wäre. Bei David Moss war dies z.B. der Fall, da Zimmermann schon länger gerne mit Moss zusammengearbeitet hätte. Da dieser jedoch in Berlin lebt und das *Kunstradio* keine finanziellen Mittel hat, um KünstlerInnen einzuladen, hatte sich bis jetzt noch nichts ergeben. Zusätzlich ist das Interesse des/der KünstlerIn, sich mit Radio zu beschäftigen, die Voraussetzung für eine

¹⁴⁶ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A13.

¹⁴⁷ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A15.

¹⁴⁸ Archiv der *TONSPUR*, in: Anon., *TONSPUR*, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 20.9.2011) und Sendungsbeschreibung *Kunstradio*: Anon., *Kunstradio - Radiokunst*, 2. Oktober 2005, http://kunstradio.at/2005B/02_10_05.html (download 20.9.2011).

Kooperation. Als letztes muss das Projekt in den Produktions- und Zeitplan des *Kunstradios* passen, Studiozeit und Tonmeister müssen verfügbar sein.

Da sich die Infrastrukturen, die beide Partner bieten können, ergänzen, sind größere und aufwendigere Produktionen möglich.

Das *Kunstradio* stellt durch den ORF ein Aufnahme- und evtl. ein eigenes Masteringstudio sowie einen Tonmeister zur Verfügung, der die Aufnahmen koordiniert und bei technischen Fragen Unterstützung bietet.¹⁴⁹ Die *TONSPUR* hingegen übernimmt die Organisation des Aufenthaltes des Künstlers/ der Künstlerin in Wien und kann durch das Artist-in-Residence-Programm auch internationalen KünstlerInnen eine Wohnmöglichkeit stellen.¹⁵⁰ Nebenbei ergibt sich so auch ein finanzieller Seiteneffekt¹⁵¹, indem die Kosten aufgeteilt werden können. Die *TONSPUR* trägt nicht die ganzen Produktionskosten und das *Kunstradio* muss nicht für die Unterbringung aufkommen.

Insgesamt ergeben sich also nur Vorteile aus dem Kooperationsmodell. Das *Kunstradio* kann mit KünstlerInnen zusammenarbeiten, die sonst nicht unbedingt nach Wien kommen. Dadurch können Interviews geführt und Kontakte intensiviert werden. Auch kann so evtl. ein neues 5.1-Stück realisiert werden. Je mehr KünstlerInnen die Chance haben, mit dieser Technik zu arbeiten, desto mehr verbreitet sie sich und der Umgang mit ihr kann erweitert und verändert werden. So können neue künstlerische Konzepte entworfen werden und die Entwicklung der Radiokunst ist stets im Sinne des *Kunstradios*. Für die *TONSPUR* werden aufwendigere Projekte möglich. Durch die Kooperation mit dem *Kunstradio* wird auch noch mehr Anreiz für internationale KünstlerInnen geschaffen, nach Wien zu kommen. Schon allein dies hat eine Werbewirkung für die *TONSPUR*, die somit international wahrgenommen wird. Auch ist das *Kunstradio* eine zentrale Institution in der Radiokunstszene, ist durch internationale Projekte¹⁵² weltweit bekannt und hat viele Hörer auf dem Globus. Durch eine Zusammenarbeit wird auch über diesen Kanal der Name

¹⁴⁹ Georg Weckwerth, vgl. Anhang S. A14.

¹⁵⁰ Ebda, vgl. Anhang S. A9.

¹⁵¹ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A15.

¹⁵² Wie z.B. HORIZONTAL RADIO, RECYCLING THE FUTURE oder WIENCOUVER (vgl. Anon., *Wiencouver* 2000, <http://kunstradio.at/WIENCOUVER/index.html>, download 22.10.11).

der *TONSPUR* bekannter. Dies ist wichtig um erfolgreiche, bekannte internationale KünstlerInnen einzuladen, aber auch um Subventionsgeber zu überzeugen, dass die *TONSPUR* ein wichtiges, weltweit vernetztes und anerkanntes Projekt ist. Darüber hinaus können optimale Bedingungen für die KünstlerInnen geschaffen werden, worum Georg Weckwerth und Peter Szely immer bemüht sind.

Am meisten profitiert der/die KünstlerIn selbst von der Kooperation *TONSPUR – Kunstradio*. Das Artist-in-Residence-Programm bietet vor allem Zeit. Zeit um in Ruhe im ORF zu arbeiten und die *TONSPUR*-Installation einzurichten. Es bietet aber auch Zeit, um nach der Eröffnung der *TONSPUR* noch ein paar Tage zu bleiben und zu hören, wie sich die Installation entwickelt, zu beobachten, ob das geplante Konzept aufgeht oder ob noch Korrekturen bezüglich der Lautstärke gemacht werden müssen. Darüber hinaus ergibt sich auch die Möglichkeit, Wien und seine Umgebung zu erkunden.

Durch die Kombination der Ressourcen von Radio und öffentlichem Raum ergeben sich viel mehr künstlerische Möglichkeiten, als wenn nur für eines der beiden Medien gearbeitet wird. Es können entweder zwei völlig verschiedene Arbeiten entstehen, oder aus dem selben Material zwei unterschiedliche Welten erarbeitet werden. Als Artist-in-Residence für *TONSPUR* und *Kunstradio* kann eine intensive Auseinandersetzung sowohl mit dem öffentlichen Raum, als auch mit dem Radio und seinen Voraussetzungen stattfinden. Zusätzlich bieten sich sehr gute Produktionsbedingungen und erfahrene und kompetente Unterstützung durch den Tonmeister des ORF und Peter Szely.

4.3 *TONSPUR – Kunstradio* Kooperationen

Einschließlich der in dieser besprochenen Arbeit gab es bisher neun Sendungen des *Kunstradios* über die *TONSPUR*.¹⁵³ Die ersten beiden Sendungen waren „Sammelsendungen“, in denen ein Überblick über jeweils vier *TONSPUREN* gegeben wurde. Alvin Currans *TONSPUR 14, Vindobona*

¹⁵³ Details über die Namen aller Titel und den Sendedaten sind nachzulesen im Anhang 10.5, „Kooperationen *TONSPUR* und *Kunstradio*“.

Blues, war die erste gemeinsame Produktion. Seitdem gibt es ca. einmal im Jahr eine Koproduktion. Dabei fanden immer zunächst die Aufnahmen im ORF und die Produktion des Radiostückes statt, danach in Zusammenarbeit mit Peter Szely die Einrichtung für die *TONSPUR*. Da bis auf wenige Ausnahmen das im ORF generierte Material sowohl für Radiostück als auch für die Installation verwendet wird, müssen die Aufnahmen am Anfang der Arbeit stehen. Es bietet sich dabei an, die Studiozeit auch zu nutzen, um das Radiostück zu erstellen, vor allem wenn es eine 5.1 Surround Sound-Version werden soll.

Im Folgenden gehe ich auf vier verschiedene *TONSPUREN* ein, welche auch im *Kunstradio* zu hören waren, um die unterschiedlichen Ansätze, mit denen KünstlerInnen das Spannungsverhältnis Installation – Radiostück behandeln, aufzuzeigen.

Die letzte *TONSPUR* der Sammelsendung II ist Ulrich Ellers *kleine materialmusik* (*TONSPUR 8*), die vom 22. August – 16. Oktober 2004 in der *Erste Bank Arena* zu hören war.¹⁵⁴ Diese Arbeit entstand noch nicht als Koproduktion, Eller generierte das Material selbst und richtete damit seine Installation ein. Für die Sendung im *Kunstradio* stellte Peter Szely einen 10-minütigen Stereo-Mix her. Ellers Installation sei beispielhaft genannt für die ersten acht *TONSPUREN*, die Szely jeweils in einem Stereo-Mix für die beiden Sammelsendungen des *Kunstradios* zusammenfasste. Diese boten einen Überblick über die bis dahin entstandenen Installationen.

Aufwendiger gestaltete sich dagegen Gerhard Rühms *Paradiesische Passage*. Als *TONSPUR 25* konnte sie vom 20. Juli – 25. Oktober 2008 in der Passage im MQ erlebt werden,¹⁵⁵ das Hörstück war am 14.9.2008 im *Kunstradio* zu hören.¹⁵⁶ *Paradiesische Passage* ist eine Mischung aus Sprache und Celestaklängen. Für den Sprachanteil hat ein fünfstimmiger Frauenchor¹⁵⁷ rhythmisierte Sätze in Esperanto gesprochen. Hintergrund dieser Idee ist, dass die Passage von

¹⁵⁴ Archiv der TONSPUR, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 4.10.2011).

¹⁵⁵ Ebda (21.9.2011).

¹⁵⁶ Anon., *Kunstradio - Radiokunst*, 14. September 2008, http://kunstradio.at/2008B/14_09_08.html (download 21.9.2011).

¹⁵⁷ Chorgemeinschaft Neungsang, Leitung Johanna Hollenstein, vgl. ebda.

vielen Menschen unterschiedlichster Muttersprachen durchquert wird und Esperanto eine Kunstsprache ist, welche zahlreiche Anleihen von romanischen Sprachen nimmt. So können von vielen Menschen Sprachfetzen verstanden werden, das globale Verständnis fehlt aber, es bleibt nur der Klang der Sprache übrig. Den fünf Vokalen des Esperanto sind fünf übermäßige Dreiklänge zugeordnet. Im Celesta-Part sind die Akkorde in der Folge der Vokale des Textes zu hören. Instrumentale Celesta-Klänge und gesprochener Esperanto-Abschnitt wechseln einander ab. Der Text besteht in Anspielung auf die Stundenanzahl des Tages zunächst aus zwölf Sätzen, dann aus sechs, vier und schließlich zwei Einzelsätzen. Dazwischen befinden sich immer die passenden Celesta-Akkorde, die immer kürzer aufeinander folgen. Am Ende des Zyklus erklingen alle Vokale und übermäßigen Dreiklänge gleichzeitig. Für das *Kunstradio* erstellte Gerhard Rühm mit Martin Leitner¹⁵⁸ eine 5.1-Surround Sound-Version, in dem die beiden Hauptquellen Text und Celesta sich gegenüberstehen und einander antworten.¹⁵⁹ Ähnlich ist das Raumkonzept für die Passage. Die Sätze waren auf der einen Seite auf drei Lautsprechern verteilt, die Celesta auf den gegenüberliegenden drei Lautsprechern und der Hall der Celesta kam aus den Boxen über den Torbögen. Der Zyklus dauert etwa 14 Minuten und lief in der Passage in einer Endlosschleife. Die Sendezeit des *Kunstradios* betrug 2008 ca. 35 Minuten. Darum nutzte Elisabeth Zimmermann die Chance, und produzierte weitere neue kurze Stücke mit Gerhard Rühm und seiner Frau, die dann in der restlichen Sendezeit ausgestrahlt wurden.¹⁶⁰

Einen ganz anderen Ansatz verfolgte Brandon LaBelle. Seinen Arbeiten für *TONSPUR* und *Kunstradio* ging eine Dinnerparty im RP4, dem Hörspielstudio des ORF, voraus. Geladen waren sieben Gäste, die beruflich auf besondere Weise mit Stimme zu tun haben. Zusammen mit dem Künstler unterhielten sich damit acht Teilnehmer, vom Vokalkünstler bis zur Psychotherapeutin, über das Wesen der Stimme, wie wichtig sie für Alltag und Beruf ist und über ihre

¹⁵⁸ Tonmeister beim ORF und hat fast alle TONSPUR KünstlerInnen betreut.

¹⁵⁹ Anon., *Kunstradio - Radiokunst*, 14. September 2008, http://kunstradio.at/2008B/14_09_08.html (download 17.9.2011).

¹⁶⁰ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A16.

Bedeutung in der Selbstdarstellung. Das Essen wurde mit acht Mikrofonen aufgenommen, so dass jedem/jeder TeilnehmerIn ein Mikrofon zugeteilt wurde. In der Passage wurde nun die räumliche Situation exakt simuliert durch die acht Lautsprecher. Die Dinnerparty ging vier Stunden lang, welche komplett als *TONSPUR 27, Table Talk*, vom 25.1. - 19.4.2009¹⁶¹ zu hören war.

Hintergrund der Arbeit ist, die sozialen Abläufe, die während des Essens statt finden, darzustellen. Stimme ist dabei das Medium, welches diese Vorgänge erst möglich macht und steht im Zentrum der Beobachtung. Die reale Länge des Essens übersteigt die Sendezeit des *Kunstradios* um ein Vielfaches. Der Fokus von *Table Talk* liegt auf den sozialen Vorgängen und ihre zeitliche Entwicklung, folglich war es wichtig, diese auch in der Radiofassung darzustellen. Dafür entwarf LaBelle ein Rastersystem, bei dem jede 5. Minute isoliert wird und diese Einheiten mit einer Sekunde Abstand aneinander gereiht werden.¹⁶² So wird das Geschehen komprimiert und dennoch in seiner Gesamtheit abgebildet. Gleichzeitig behandelt das Rastersystem die Abläufe demokratisch, es wird kein Schwerpunkt auf ein bestimmtes Gespräch gelegt, nichts wird extra hervorgehoben oder herausgenommen.

Bereits in Kapitel 3 habe ich Friederike Mayröcker genannt, die mit ihrer *TONSPUR* für sich selbst Neuland betreten hat. *vom Umarmen des Komponisten auf dem offenen Sofa* ist eine Gemeinschaftsarbeit mit Bodo Hell und war als *TONSPUR 35*¹⁶³ sowohl in Wien als auch in Berlin zu hören. Das hörspielartige Stück ist im Prinzip eine Lektüre mit zwei Stimmen, Mayröcker und Hell wechseln sich ab. Die Sprachaufnahmen dazu machten die beiden unabhängig voneinander, um sich nicht akustisch gegenseitig zu beeinflussen. Dieses Material wurde dann zu einem Text im 5.1-Surround-Sound mit dem Tonmeister Martin Leitner arrangiert¹⁶⁴ mit einer Länge von 35 Minuten und 20 Sekunden, ziemlich exakt die Sendezeit des *Kunstradios*. Anschließend wurde

¹⁶¹ Archiv der TONSPUR, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 21.9.2011).

¹⁶² Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 25. Jänner 2009, http://kunstradio.at/2009A/25_01_09.html (download 21.9.2011).

¹⁶³ Anon., *TONSPUR 35|Friederike Mayröcker + Bodo Hell|vom Umarmen des Komponisten auf dem offenen Sofa*, http://www.tonspur.at/w_35.html (download 17.9.2011).

¹⁶⁴ Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 1. Mai 2011, http://kunstradio.at/2011A/01_05_11.html (download 21.9.2011).

das gleiche Hörstück für die *TONSPUREN* in Wien und Berlin extra eingerichtet. Dabei wurde jeweils auf die örtliche Situation Rücksicht genommen und entschieden, aus welchem Lautsprecher welcher Textbaustein erklingt.¹⁶⁵ So ist zwar der Inhalt des 5.1-Kunstradiostückes der gleiche wie der der Achtkanal-*TONSPUR*-Installation, jedoch an den jeweiligen Raum und dessen Bedürfnisse angepasst. Für die Berliner *TONSPUR* gibt es wiederum eine eigene Version, da die dortige Installation anders aufgebaut ist als die Wiener und daher auch anders eingerichtet werden muss.

Diese Beispiele zeigen, dass ganz unterschiedlich mit der Beziehung Installation – Radiostück umgegangen werden kann. Welcher Ansatz auch gewählt wird, sie gehen alle spezifisch auf das jeweilige Medium ein.

Auch David Moss, der die *TONSPUR 46* gestaltete, setzte sich während seiner Arbeit an Installation und Radiostück intensiv mit den unterschiedlichen Charakteristika der beiden Medien auseinander. Entstanden sind zwei Stücke, die ihren jeweiligen Aufführungsort reflektieren und miteinbeziehen. Jedoch wählte Moss einen anderen Ansatz als die bisher vorgestellten, um dem Spannungsfeld Klanginstallation im öffentlichen Raum – Radiostück Rechnung zu tragen.

¹⁶⁵ Peter Szely im Telefonat am 8.9.2011.

5. David Moss: *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* (2011)

Die neueste Produktion der *TONSPUR*¹⁶⁶ ist die *TONSPUR 46* in Wien und wurde von dem amerikanischen Künstler David Moss gestaltet.

David Moss ist ein experimenteller Vokalist und Percussionist der zeitgenössischen Musik. Geboren 1949 in New York City geht er mit einem Stipendium des DAAD¹⁶⁷ 1992 nach Berlin und bleibt dort. Seine musikalische Laufbahn beginnt er 1963 als Schlagzeuger, seine Vokaltechniken bringt er sich selbst bei.¹⁶⁸ Als Performer auf der Bühne setzt er heute vor allem seine Stimme ein, zusammen mit Effektgeräten, vorab aufgenommenen Samples und kleinen Instrumenten wie einer Kalimba. Auf Laptop verzichtet er gänzlich, er kontrolliert seine Musik lieber über Effektgeräte und Mischpult.¹⁶⁹ Seine Musik ist geprägt von viel Körpereinsatz, viel Aktion. Texte, Stimmefeffekte und instrumentale Klänge wechseln sich stets ab. Das Energielevel ist meist sehr hoch, das Material wird nicht oft wiederholt, sondern eher miteinander kombiniert und es verändert sich schnell. Matthias Osterwold beschrieb David Moss als extremen live-Künstler, „mehr live geht nicht“¹⁷⁰.

Als 32. Artist-in-Residence realisierte David Moss nicht nur die *TONSPUR 46*, sondern auch ein Radiostück für das *Kunstradio*, beide Arbeiten tragen den Titel *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it*. Mir bot sich die Gelegenheit, diese Produktionen zu begleiten und so einen direkten Einblick in die Zusammenarbeit von *TONSPUR* und *Kunstradio* zu bekommen, aber auch zu erleben, wie David Moss arbeitet.

¹⁶⁶ Während der Erstellung dieser Arbeit, Stand September 2011.

¹⁶⁷ Deutscher Akademischer Austauschdienst.

¹⁶⁸ Biographie auf der Homepage des Künstlers: David Moss, *The Official Website of David Moss*, <http://www.davidmossmusic.com/bio.html> (download 21.9.2011).

¹⁶⁹ David Moss im Gespräch während der Produktion im Funkhaus am 10.8.2011.

¹⁷⁰ Matthias Osterwold in den einleitenden Worten zur *TONSPUR*-Eröffnung am 21.8.2011.

5.1 Von der Idee zur Klanggenerierung

Die gesamte Produktion entstand in acht Tagen: zunächst wurden vier Tage lang Aufnahmen im Funkhaus des ORF gemacht. Dabei generierte David Moss zusammen mit dem Tontechniker Robert Pavlecka das gesamte Material, realisierte das Radiostück für das *Kunstradio* und bereitete die Installation für die *TONSPUR* vor. Anschließend erstellte Moss zusammen mit Szely die Installation in dessen Studio und in der passage selbst. Alle diese Prozesse begleitete ich vor Ort, die Beschreibung der Vorgänge findet sich in den anschließenden Unterkapiteln. Für eine genaue Dokumentation habe ich ein Schema ausgearbeitet, anhand dessen ich meine Beobachtungen angestellt, und auch die Kapitel angeordnet habe:

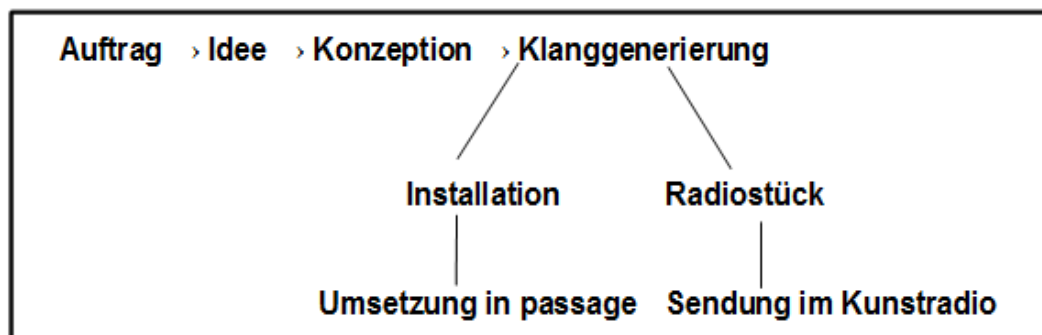


Abbildung 3: Schema zur Dokumentation. © Katrin Gann

Informationen über Auftrag – Idee – Konzeption habe ich aus einem Interview mit David Moss und eigenen Betrachtungen der fertigen Arbeiten gewonnen. Die Beschreibung der Klanggenerierung und der Umsetzung in der passage und des Kunstradiostückes beruht auf meinen eigenen Beobachtungen. Leitende Fragen waren dabei:

- Welche Art von Material wird generiert?
- Werden Radiostück und Installation getrennt behandelt?
- Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit zwischen David Moss und Robert Pavlecka?
- Wie entwickelt sich der Prozess, was war der Ausgangspunkt, was das Ergebnis?

5.1.1 Idee und Konzept

Der eigentlichen Produktion ging eine Phase der Ideenfindung und der Konzeption voraus. Im Folgenden werde ich auf diese (Konzept-) Ideen eingehen, die Moss sich zurecht gelegt hat, bevor er mit den Aufnahmen im Funkhaus begonnen hat.

Die Arbeit für die *TONSPUR* ist die zweite Klanginstallation von David Moss und die erste in Achtkanaltönen. Dennoch hat er sich bereits viel mit Installationen beschäftigt, sowohl theoretisch als auch praktisch, indem er einige Ideen entwickelt hat, wie er Installationen gestalten würde.¹⁷¹ So ging der kreative Impuls für ihn auch von der *TONSPUR_passage* aus. Das Konzept entstand über verschiedene Wege. Zunächst spielte die Situation des öffentlichen Raumes eine große Rolle bei der Ideensammlung möglicher Klänge. Moss ging bei seinen Überlegungen von der Frage aus, wie verschiedene Klangstücke in der *passage* klingen würden, wie sie zur aktiven Umwelt passen würden. Gerade diese öffentliche Situation der *Passage* führten zu weiteren Fragen, wie er eine aktive Beziehung zwischen HörerIn und Installation aufbauen kann, da er in seiner Arbeit immer an einer aktiven Verbindung mit dem Publikum interessiert ist. Um dies zu erreichen, dachte er über die Fragen „Willst du hören?“, „Willst du stehen bleiben?“, „Willst du dich hinsetzen?“, „Willst du singen?“, „Willst du dich an etwas erinnern?“, und „An was Erinnerst du dich?“ nach. Diese Überlegungen führten zu der zentralen Frage „Wie erzeuge ich Erinnerungen?“ bzw. „Wie gestalte ich diese spezielle Umgebung“¹⁷², um eine Erinnerung zu erzeugen?“. Die Antwort bestand darin, eine Struktur aus Text und Musik zu schaffen, so dass sich die einzelnen Elemente reflektieren und ein Beziehungsgeflecht entsteht. So fungieren die Texte als „Vor- bzw. Nachschatten“¹⁷³ der Musik. Sowohl die Text- und Musikbausteine der Installation, als auch die Texte in den Schaukästen sollen sich gegenseitig reflektieren und die Mischung aus Wort und Klang verwebt sich so zu einer neuen Erinnerung.

¹⁷¹ David Moss, vgl. Anhang S. A20f.

¹⁷² Gemeint ist die Situation des öffentlichen Raumes der *Passage*.

¹⁷³ David Moss, vgl. Anhang S. A21.

Die Schaukästen, oder „Kisten“ wie sie David Moss nennt, sind ein weiterer wichtiger Punkt in der Entwicklung des Installationskonzeptes. Ohne eine richtige Vorstellung von diesen Kisten zu haben, reagierte Moss sehr negativ auf sie, als er sie zum ersten Mal in der Passage sah.¹⁷⁴ Es handelt sich nicht um einfache, nüchterne Schaukästen, wie sie in Ausstellungen verwendet werden, sondern sie haben eine gewölbte Oberfläche, welche sofort an Werbeschaukästen denken lässt, wofür sie zu Beginn auch genutzt wurden. Diese „Aura“ stieß Moss zunächst ab, wie sollte diese optische Komponente für das Klangprojekt hilfreich sein? Da er kein bildnerischer Künstler ist, und sich wenig mit visuellen Aspekten in seiner Arbeit beschäftigt, stellten ihn die Kisten vor die Frage, wie diese Ressource zu nutzen sei. Wiederum eine Frage, die zur Entwicklung des Konzeptes weiterhalf. Denn auf diese Frage hin beschäftigte sich Moss eingehend mit seinen Texten, welche er bis auf ihre prägnanteste Essenz hin kürzte. Es entstand eine Kerngruppe von sieben Texten, die eine Fülle an klanglichen Assoziationen hervorrief:

(...) originally I had 50 or 60 texts, pieces, fragments. And once it was very important to eliminate, to reduce, to get closer to this core group of texts. And then I began to see „ok, this means a sound, a certain kind of sound could do this, a certain kind of sound could do that, a certain moment of singing could this...”¹⁷⁵

Die Überlegungen bezüglich des öffentlichen Raumes, die Frage nach der Entstehung von Erinnerung und das Nutzbarmachen der Kisten führten zur Grundidee der Installation: mittels kleiner Geschichten soll die Aufmerksamkeit des/der PassantIn geweckt werden, das Bewusstsein auf den Ort (die Passage) gelenkt und der/die HörerIn vor die Frage gestellt werden: *Bin ich interessiert?* Um diese Grundidee zu verwirklichen stellte Moss sich eine klare, wiederholbare Struktur vor, die als Grundgerüst, als „frame work“, dienen sollte. Er benutzt dafür das architektonische Bild einer Reihe von Arkaden- oder Brückenbögen. Der Endpunkt eines jeden Bogens kann nicht ohne den vorherigen existieren, reflektiert ihn und nimmt zugleich den kommenden

¹⁷⁴ Ebda, S. A22.

¹⁷⁵ Ebda, S. A22. Dt. Übersetzung: „(...) ursprünglich hatte ich 50 oder 60 Texte, Stücke, Fragmente. An einem bestimmten Punkt war es wichtig auszuwählen, zu reduzieren und diese Kerngruppe von Texten zu erhalten. Und dann sah ich *ok, das hier entspricht einem Klang, ein bestimmter Klang könnte dies bewirken, ein anderer könnte das bewirken, ein bestimmter Gesang wäre gut für dies...*“.

vorweg.¹⁷⁶ Zu dieser Struktur aus Start- und Endpunkt mit ein oder zwei Spiegelpunkten in der Mitte treten einige Klangspiele. In dem Gedanken, Einfluss auf die Wahrnehmung der PassantInnen zu nehmen, legte Moss einen *hour-sound* fest, der zu jeder vollen Stunde erklingen soll, wie eine Uhr. Diese Idee findet eine Entsprechung darin, dass es im Haupthofes des MQ zwar eine große Uhr gibt, diese jedoch stehen geblieben ist. Als Spiegelung für diesen *hour-sound* dient ein Klang jede halbe Stunde. Moss wollte eine Melodie zum Mitsingen haben, weswegen das dritte Klangspiel eine Parade ist, die immer zu einem bestimmten Zeitpunkt erklingt.¹⁷⁷ Durch das Kürzen der Texte standen in etwa die Texte fest, die verwendet werden sollten, es gab jedoch noch keine Struktur für sie. Ebenso hatte Moss Ideen für die Musikelemente, aber weder waren sie bereits festgelegt, noch gab es eine weitere Struktur für sie.

Auch der Titel entstand aus einer Kombination von Raum – der Situation der Passage – und Text. Bei seinem ersten Besuch in der Passage stellte Moss fest, dass er sie von einem bis zum anderen Ende mit 23 Schritten durchquert. Bei der Durchsicht seiner Texte für die Kisten fiel ihm ein Text namens *17 ways to remember silence* auf. Kombiniert ergibt dies den ersten Teil des Titels *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it*.

Wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, ging der kreative Impuls für David Moss von der Passage aus. Über das Radiostück machte er sich weniger Gedanken, da es für ihn erst im Studio entsteht.¹⁷⁸ Hinzu kommt, dass das Radiostück näher an seiner bisherigen Arbeit liegt als die Installation. Dies erklärt, warum Moss sich zunächst mehr mit der *TONSPUR* beschäftigte. Diese Arbeit war neu, spannend, aber auch unbekannt, weswegen sie mehr und genauere Vorarbeit verlangte. Der kreative Prozess ging von der Passage aus und dieses Klangmaterial sollte auch für das Radiostück verwendet werden. Moss entschied sich dafür, zwei verschiedene Arbeiten zu erstellen, speziell an das Format des *Kunstradios* und an die Bedürfnisse der *TONSPUR* angepasst.

¹⁷⁶ Ebda, S. A25.

¹⁷⁷ Diese Aufnahme entstand bei einem Projekt, welches Moss mit der Neuköllner Oper im April 2011 durchführte: Anon., o. T., <http://www.neukoellneroper.de/stuecke/babelsound/info.html> (download 5.9.2011).

¹⁷⁸ David Moss, vgl. Anhang S. A21.

Beide greifen jedoch auf den gleichen Materialpool zurück und bestehen in der Struktur aus Texten, Stimmeffekten und instrumentalen Klängen.

Diese Entscheidung wurde durch verschiedene Aspekte beeinflusst. Zum einen wollte Moss alle ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen ausnützen, zum einen die des Radios, zum andern die des öffentlichen Raumes. Es wäre ihm sonst als Verschwendung vorgekommen, sowohl die der technischen Möglichkeiten als auch der Chance, mit dem selben Material zwei verschiedene Welten zu schaffen.¹⁷⁹

Aus allen diesen Vorüberlegungen, welche Klänge gut in der Passage funktionieren würden, das Bearbeiten der Texte, den klanglichen Assoziationen zu den Texten und Standardelemente, welche Moss häufig verwendet, entstand eine Liste mit Klängen, welche er im Funkhaus aufnehmen wollte.

5.1.2 Klanggenerierung – Aufnahmen im Funkhaus des ORF

Die Aufnahmen für Radiostück und Klanginstallation fanden vom 9.8. bis zum 12.8.2011 im Funkhaus des ORF in Wien statt. Dafür standen das Hörspielstudio RP4 und ein Masteringstudio zur Verfügung, ebenso wie der Tonmeister Robert Pavlecka. Gelegentlich war Elisabeth Zimmermann anwesend, Georg Weckwerth begleitete relativ intensiv die Studioaufnahmen und erhielt so bereits in den ersten Tagen einen Eindruck, aus welchem Klangmaterial die neue *TONSPUR* entstehen würde.

Die Aufnahmen gliedern sich in drei Teilbereiche. Zunächst wurden gesprochene Texte aufgenommen. Diese sind in ihrer Art völlig verschieden, es gibt Kurzgeschichten, die über vier Minuten dauern, aber auch kleine Impressionen und Gedankenketten, die z.T. sogar nur aus einem Satz bestehen. Thematisch kehren die Begriffe *silence*, *space* und *technology* immer wieder. Energielevel und Intensität der Texte schwanken, einige sind philosophischer, andere eher fantastischer Natur. Gemeinsam ist ihnen die Sprache, alle sind in Englisch.

¹⁷⁹ Ebda, S. A25.

Nicht alles Klangmaterial wurde neu aufgenommen, einiges brachte David Moss auch mit. Dieses bereits fertige Material wurde nur ins System eingespielt, um später verwendet und gegebenenfalls bearbeitet zu werden. Für die anderen Musikaufnahmen verwendet Moss seine „Performance-Ausrüstung“, mit der er auch seine Live-Auftritte bestreitet. Es besteht aus einer Sammlung an kleinen Effektgeräten, Piezo-Tonabnehmern, einem Headset-Mikrofon, einem Gerät zur Speicherung und Wiedergabe von Samples, kleinen Instrumenten wie Kalimba und Bandoneon und einem Mischpult. Zusammengeschaltet ergeben diese Komponenten das „Instrument“ von David Moss. Der Tonmeister Robert Pavlecka nimmt dabei abwechselnd den Mischpultausgang des Künstlers und studioeigene Mikrophone auf.

Das generierte Material lässt sich in verschiedene Kategorien unterteilen. Als Vokalist ist für Moss die Stimme wichtig. So gibt es ausgehaltene Töne, die zu Dreiklängen kombiniert werden, Geräusche, die z.T. mit Hilfe der Effektgeräte erzeugt werden, und Multiphonics¹⁸⁰. Gerne kombiniert er auch Samples mit Stimme, wenn er z.B. zu einem vorhandenen Musikstück singt. Des Weiteren gibt es kurze Samples, die anschließend geloopt werden, genauso wie kurze rhythmische Pattern, die mit herkömmlichen Schlagzeug-Sticks erzeugt werden. Die letzte Kategorie besteht aus rein instrumentalen Klängen, z.B. einzelne Töne des Bandoneons, einer Art Akkordeon, oder kurze Melodien auf der Kalimba, einer Form des Lamellophons.

Dank der bereits erwähnten Liste ist Moss sehr gut vorbereitet und die Aufnahmen gehen zügig voran. Auch weiß er ästhetisch sehr genau, was er will, sein Klangideal ist sehr präzise. Dies erleichtert die Arbeit des Tonmeisters, da er genaue Anweisungen von Moss bekommt und nicht dessen Wünsche und Vorstellungen interpretieren muss. Pavlecka bietet so die technische Infrastruktur, die Kenntnis der Computer-Software und das Handwerk der Audibearbeitung. Er nimmt jedoch auch künstlerischen Einfluss, indem er Anmerkungen anbringt und vor allem technische Möglichkeiten vorschlägt, mit

¹⁸⁰ Unter Multiphonics versteht man einen Klang, bei dem mehrer Tonhöhen gleichzeitig zu hören sind. Es handelt sich dabei vor allem um eine Technik von Blasinstrumenten, durch die Obertöne hörbar gemacht werden.

denen Moss nicht vertraut ist. Besonders im Bezug auf die 5.1-Surround-Sound- Technik, in der das Radiostück gestaltet ist,¹⁸¹ hilft er Moss, die Ressourcen des Surround-Sounds künstlerisch auszunutzen. Die Zusammenarbeit gestaltet sich dabei sehr kollegial, Pavlecka drängt sich nicht auf, sondern zeigt Optionen auf, die Moss oft gerne annimmt. Als Künstler ist er bei der Produktion seiner Arbeiten nur auf Hilfe angewiesen bezüglich Computerprogrammen. Er hat eine klare Vorstellung, wie es klingen soll und kommuniziert diese leicht verständlich. Nur für die handwerkliche Umsetzung am Computer benötigt er die Hilfe einer anderen Person.

Die Ergebnisse des ersten Tages hört sich Moss am Abend nochmals an und so kann bereits am Mittag des zweiten Tages mit der Postproduction, der Produktion des Radiostückes, angefangen werden.

5.2 Vom Kontrollieren und Loslassen – Die Produkte Radiostück und Installation

Am Ende der vier Tage Studioarbeit im ORF war das 5.1 Surround Sound Radiostück fertig und erste Vorbereitungen für die *TONSPUR* gemacht. Die Installation realisierte David Moss zusammen mit Peter Szely in der folgenden Woche in dessen Studio und in der Passage im MQ.

Im zweiten Teil der Dokumentation werde ich die beiden Arbeiten, Radiostück und Installation, getrennt betrachten und beschreiben. Dabei lässt sich nachvollziehen, wie viel des ursprünglichen Konzeptes umgesetzt wurde, und an welcher Stelle Änderungen vorgenommen wurden.

5.2.1 Das Radiostück – Kontrollierte Form

Das 31-minütige Radiostück besteht aus 23 Abschnitten, zwölf Musikstücken und elf Texten. Diese stellen die Beschreibung von 23 Arten der Stille dar. Die Texte beziehen sich direkt auf Stille – silence, aber sie drehen sich thematisch auch um Raum – space, einen Raum zu schaffen bzw. ihn zu wechseln und um

¹⁸¹ Die Beschreibung des Radiostückes folgt im Kapitel 5.2.1.

Technologie. In einem Text geht es darum, dass Technologie im Grunde der Transfer von Energie ist, also wiederum eine örtliche Bewegung beinhaltet. Dazu kombiniert sind vorab aufgenommene Musikstücke, Soundscapes, bestehend aus Stimme und Geräuschen, und einzelne Töne, die sich zu mehrstimmigen Klängen fügen.

Wie auch für die Installation geplant, ist das Radiostück von musikalischen Scherzen geprägt. Durch abwechslungsreiche Kombinationen von verschiedenen Materialien und Stilen entsteht ein Spiel mit der Wahrnehmung. Als HörerIn ist man nie sicher, was als nächstes geschieht. Durch harte Schnitte wird die Hörerwartung auch gezielt gebrochen. Relativ zu Beginn (zwischen 5'05" und 6'16") ist ein Rumba-Rhythmus zu hören, der den Impuls zu tanzen auslöst. Plötzlich jedoch stoppt der gleichmäßige Rhythmus und David Moss' Stimme ist zu hören: *This decision happens all the time (...)*¹⁸². Nicht nur, dass dieser Bruch völlig unerwartet eintritt, es ergibt sich auch ein neuer Sinnzusammenhang. Die Tanzmusik hört abrupt auf, es herrscht einen kurzen Moment geschockte Stille, doch dann kommt die Erklärung, dass so ein Ereignis nichts ungewöhnliches sei. Wie zur Beruhigung folgt eine Erläuterung darüber, wie wir Entscheidungen fällen und dass manchmal der Körper alleine entscheidet, ohne eine intellektuelle Ebene.

Ein anderes Beispiel für dieses Spiel mit der Wahrnehmung findet sich etwas später zwischen 15'01" und 17'49". Ein langausgehaltener Dreiklang bildet die Basis, auf der Texte gesprochen werden. Die Atmosphäre ist sehr ruhig, fast meditativ. Und plötzlich überraschen Glockenschläge und die Stimmung ändert sich grundlegend.

Die Struktur und Abfolge der einzelnen Elemente ist genau geplant, Texte und Klänge wechseln einander ab, greifen ineinander. Wie Moss es ausdrückt:

*Every moment of the radio piece, my brain says yes, yes, yes, ok. Every moment you are listening to my brain.*¹⁸³

¹⁸² Dt. Übersetzung: „Diese Entscheidung wird ständig gefällt (...)“.

¹⁸³ David Moss, vgl. Anhang S. A24. Dt. Übersetzung: „Zu jedem Moment des Radiostückes sagt mein Gehirn ja, ja, ja, ok. In jedem Augenblick hörst du meinem Gehirn zu.“

Das meiste Material besteht aus „künstlichen“ Klängen, die im Studio aufgenommen und produziert wurden. So entsteht eine einheitliche Klangqualität. Diese Einheit wird jedoch aufgebrochen, denn in Form einer Parade zieht das „echte Leben“ ein. Diese Parade erhält eine Art Schlüsselfunktion. Moss beschäftigt sich in seinen beiden Arbeiten *23 ways to remember silence* mit Erinnerung, wie sie entsteht und woraus sie besteht. Die Aufnahme der Parade entstand bei einem Projekt in Berlin-Neukölln und im Zentrum steht eine einfache Melodie, welche von 250 LaiensängerInnen gesungen wurde. Diese melodische Formel ist so einfach, dass sie jede/r sofort mitsingen kann und sie im Gedächtnis als „Ohrwurm“ hängenbleibt und erinnert wird. Im Radiostück wird dieses Musikstück mit einem Text von David Moss' Vater kombiniert. Diese beiden Stücke passen schon gut zusammen, weil sie die einzigen beiden sind, welche nicht im Studio produziert wurden, sondern „live“ aufgenommen wurden. Moss Vater spricht über Woody Herman und seine Jazz Band. Für David Moss ist Form ein wichtiger Punkt in seinem Denken. Diesen kurzen Ausschnitt seines Vaters platziert er aus einem speziellen Grund im Radiostück, denn am Ende sagt er *It was a new form, we never thought about that*. Sein Vater spricht also über eine neue Form und dies ist stets das Anliegen von Moss, eine neue Form zu gestalten und neue Ideen nebeneinander zu stellen.¹⁸⁴

In den 31 Minuten Radiostück ist viel Bewegung, viel Inhalt. Eine kleine Szene folgt der nächsten, eine Geschichte wird von einem Klang abgelöst und die einzelnen Blöcke, welche vorher nichts miteinander zu tun hatten, ergeben einen neuen Sinnzusammenhang, wie das Beispiel des Rumba-Rhythmus in Kombination mit dem darauf folgenden Text zeigt. Eine exakt kalkulierte, komponierte Reise durch verschiedene Stationen. Die Texte fordern mehr Aufmerksamkeit, um ihren Inhalt zu erfassen. Zum einen, da sie auf englisch sind und Nicht-Muttersprachler deswegen sich mehr konzentrieren müssen um das Gesprochene zu verstehen, zum andern aber auch wegen ihres Inhaltes. Allen gemeinsam ist ein philosophischer Grundton, ob die Geschichte nun zwei

¹⁸⁴ Ebda, S. A27.

Minuten oder nur ein paar Sekunden lang ist. Musik schafft Entspannung und so entsteht ein Spiel mit dem Jetzt und dem Gleich. Die Texte fordern mehr Konzentration, mehr Jetzt, wohingegen die Wahrnehmung während der Musik, während der „Sounds“ nicht so nah fokussiert ist und ein bisschen „schwimmen“ kann.¹⁸⁵ Durch die Mischung aus Wort und Musik ergibt sich ein Geflecht aus Jetzt und Gleich, welches das Vorher ergibt, die Erinnerung. Damit erfüllt Moss seine eigene Vorgabe, den Bewusstseinsstrom des Zuhörers/ der ZuhörerIn zu beeinflussen und Erinnerungen zu schaffen. Durch die Kombination von Text und Musik gleichzeitig wird man ebenso vor der Entscheidung gestellt, welcher Ebene man folgt. Die technology-Geschichte z.B. ist mit leisen Bandoneon-Klängen unterlegt, so dass es eine intellektuelle Textebene und eine emotionale instrumentale Ebene gibt. Die Wahrnehmung folgt dem einen oder dem anderen Weg, kann aber auch dazwischen wechseln, Moss übt dabei keinen aktiven Einfluss aus.

Kontrolliert ist nur die Struktur des Stückes, die Abfolge von Text und Musik. Selbst die Spiele mit der Wahrnehmung sind geplant, das Ergebnis bleibt jedoch dem Zuhörer/ der ZuhörerIn überlassen und ist damit individuell.

5.2.2 Die Installation – Freiheit des Materials

Kontrolle ist der prägende Begriff für die Realisierung der Installation für die *TONSPUR*. Vor der Produktion der Installation hatte David Moss ein relativ strukturiertes Konzept: ein Rahmen bestehend aus einem Sound zu jeder vollen und halben Stunde sowie die Parade aus dem Radiostück. Dieser Rahmen sollte jede Stunde gleich bleiben. Dazwischen waren Texte und Musik geplant, welche sich abwechseln, jedoch jede Stunde in einer anderen Reihenfolge. Moss wünschte sich also ein festes Gerüst mit beweglichem Inhalt, wobei die Beweglichkeit kalkuliert und kontrolliert sein sollte. Diese Idee scheiterte jedoch an den technischen Voraussetzungen der *TONSPUR*. Das Programm, welches

¹⁸⁵ David Moss beschreibt im Interview, dass in Musik die Zukunft unklar ist, mit Worten jedoch eher vorhersehbar. Radio ist ein Wortmedium und Musik ist zur Entspannung, zu intellektuellen Entlastung da. Somit spielt er gerne mit der unterschiedlichen Wahrnehmung, mit „present and future moment“. Vgl. Anhang S. A27.

Peter Szely benutzt¹⁸⁶, arbeitet mit einem viel freieren Konzept, als Moss es gewöhnt ist. Es kann einzelne Files loopen, es kann auch eine Verzögerung bis zu 10 Minuten eingebaut werden, bis die Wiederholung beginnt. Nicht möglich ist jedoch, eine Stunde Soundmaterial zu kombinieren und diese per Zufallsgenerator immer wieder neu abzuspielen, so dass jedes File nur einmal pro Stunde läuft. An diesem Punkt stießen das System der *TONSPUR* und die Vorstellung und Denkweise von Moss aufeinander. Rückblickend sagt Moss, seine Fragen, „Willst du sitzen?“, „Willst du zuhören?“ „Willst du dich erinnern?“ etc., haben ihm zwar Antworten gegeben, wie er den Raum der *TONSPUR_passage* musikalisch gestalten möchte, hätten aber sein „Form-Skelett“ ignoriert.¹⁸⁷ Die Passage ist eher auf freie Entfaltung des Materials angelegt, die Formvorstellung von Moss eher geplant, er möchte immer die Kontrolle über Klänge und Stille haben.

Um sein Konzept umzusetzen, hätte Moss jede Stunde einzeln gestalten müssen. Bei einer täglichen Spielzeit von 10 Stunden stellt dies jedoch einen unverhältnismäßig großen Arbeitsaufwand dar. Beachtet man noch, dass der Computer 24 Stunden durchläuft und nur die Lautstärke zwischen 20.00 Uhr und 10.00 Uhr auf ein unhörbares Minimum herunterfährt, wird dieser Arbeitsvorschlag noch unattraktiver¹⁸⁸. Dazu kommt, dass es immer zu Stromproblemen kommen kann. Nach einem Stromausfall bzw. einer gezielten Unterbrechung des Stromkreislaufes wird das System neu gestartet und die Installation beginnt wieder von vorne. Dies hätte ebenfalls die ganze Konzeption durcheinander gebracht.

Die Erfahrung und Unterstützung von Peter Szely war hier entscheidend, um schließlich zum realisierten Konzept zu gelangen. Letztendlich entstand ein immer gleichbleibendes Gerüst, um welches sich das restliche Klangmaterial frei entwickelt. Das Stundenkonzept wurde beibehalten, zu jeder vollen und halben Stunde erklingt ein bestimmtes Stück Musik, von Moss *the hour-sound* und *the half-hour-sound* genannt. Bei Minute 23'00" zieht akustisch die Parade

¹⁸⁶ Es handelt sich um das Audioprogramm „Audio Mulch“.

¹⁸⁷ David Moss, vgl. Anhang S. A23.

¹⁸⁸ Die erste Stunde morgens wäre nur das erste Mal die erste Stunde. Durch 10 Stunden Material und 24 Stunden Laufzeit entsteht eine Phasenverschiebung.

durch die Passage, sie beginnt auf der Seite von Hof 8 und bewegt sich über die acht Lautsprecher in das Innere des MuseumsQuartiers. Das besondere daran ist, dass nie der selbe Ausschnitt der Parade zu hören ist. Die Aufnahme geht über sieben Minuten, ist jedoch nur wenige Sekunden in der Installation zu hören. Dieser Effekt entsteht dadurch, dass das File durchläuft, das Programm jedoch so eingestellt ist, dass es nur ab Minute 23 für einige Sekunden hörbar ist. Da die Zyklen von Wiederkehr des Ausschnittes – 60 Minuten – und der Aufnahme – 7 Minuten – keine Vielfachen voneinander sind, verschieben sich die Phasen gegeneinander und somit ist bei jeder 23. Minute eine andere Stelle der Parade zu hören.

Zu diesem Klanggerüst tritt ein Textgerüst. Alle fünf Minuten wird ein Text aus einem anderen Lautsprecher abgespielt. Davor ist jeweils ein Countdown von fünf nach eins zu hören, um die Aufmerksamkeit zu wecken. Insgesamt gibt es elf Texte, die immer in der selben Reihenfolge aus den gleichen Lautsprechern zu hören sind.

Wie vorher bereits erwähnt, entfaltet sich um dieses Klang- und Textgerüst das restliche Klangmaterial. Dabei ist der Durchlauf der ersten Stunde von Moss noch beeinflusst. In dieser ersten Stunde sind alle Files gezielt gesetzt, so dass jedes Musikstück einen bestimmten Einsatz bekommt. Da die Verzögerung des Loops höchstens 10 Minuten beträgt, haben einige Files künstliche Pausen, damit sie erst später wieder erklingen. Bereits im ersten Durchlauf kommt es trotz dieser Pausen zu Wiederholungen der Elemente, diese „zufällige“ Kombination ist jedoch von Moss so gewollt und beeinflusst. Nach den ersten 60 Minuten beginnt das Material, sich neu zu kombinieren, es beginnt zu mäandern und „sound clouds“ entstehen. Dieser Effekt liegt ebenfalls an der Phasenverschiebung der einzelnen Files. Jedes Stück hat eine eigene Länge, mit einer anderen Verzögerung und einem eigenen Loop. Je öfter diese Wiederholungen eintreten, desto mehr verschiebt sich ein Element gegen das andere. Somit entwickelt sich das Material stetig und bereits nach 24 Stunden hat sich die Arbeit völlig verändert. Dabei ist es möglich, dass einmal zwei Minuten lang Stille herrscht, verschiedene Klänge kombiniert werden, die Moss nie gezielt in Verbindung gesetzt hätte oder dass die Texte gelegentlich von

Musik fast verdeckt werden. Diese Konzept der Freiheit hatte Moss nicht angedacht und war ungewohnt für ihn.¹⁸⁹

23 ways to remember silence möchte die Aufmerksamkeit der zufällig vorbeikommenden PassantInnen auf sich lenken. Visuell werden dafür die Schaukästen eingesetzt. Was zunächst abstoßend war, dann den kreativen Impuls gab, lässt schließlich einige PassantInnen aufmerksam werden und innehalten. Viele halten an um die Texte zu lesen und wenden dann den Kopf, um zu hören.¹⁹⁰ Diese Reaktionen sind durchaus berechtigt, denn die Texte der Kisten sind auch in der Installation zu hören und Texte und Musik reflektieren sich gegenseitig. Aufmerksamkeit wird jedoch auch durch den Countdown vor einem Text geweckt. Diese kleinen Geschichten sprechen den/die HörerIn direkt an und stellen ihn/sie vor die Frage: „Bin ich interessiert?“ Moss benutzt diese Fragen, um PassantInnen aktiv einzubinden und sie nicht einfach vorbeiziehen zu lassen.¹⁹¹ Durch den Countdown zieht er jedoch Aufmerksamkeit auf sich und unterbricht den Bewusstseinsstrom. Jede/r kann selbst entscheiden, stehen zu bleiben oder weiter zu gehen. Dennoch konnte die Installation kurz in ihr Leben eingreifen. Der Anspruch ist, Erinnerungen zu produzieren und in manchen Fällen gelingt dies auch, wenn PassantInnen aus der Passage herauskommen und die Melodie der Parade summen.¹⁹² Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Erinnerungen längerfristig oder nur von kurzer Dauer sind. Entscheidend ist die Tatsache, dass überhaupt eine Erinnerung erzeugt wurde.

Mit dem Ziel, kurzfristig die Menschen mit Kunst zu beeinflussen, entspricht *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* der Weber'schen Dialektik von Alltäglichem und Außeralltäglichem. Den kleinen Geschichten und den „sound clouds“ kommen charismatische Werte zu. Sie brechen kurzfristig den Alltag auf und verändern ihn, geben ihm einen Reiz, den er sonst nicht gehabt

¹⁸⁹ David Moss im Interview, vgl. Anhang S. A23 und A31.

¹⁹⁰ Für die Recherche habe ich zweimal über eine Stunde in der Passage verbracht und konnte öfters beobachten, dass PassantInnen auf die Texte aufmerksam wurden und sich dann umschaute, oder aufhorchten, als etwas aus den Lautsprechern zu hören war. Oft fotografieren sie auch die Texte und unterhalten sich darüber.

¹⁹¹ David Moss, vgl. Anhang S. A21

¹⁹² David Moss, vgl. Anhang S. A26.

hätte. Sie mögen keine besonders nachhaltige Veränderung bewirken, aber vielleicht bereichern sie die Erinnerung der PassantInnen und schenken einen schönen Moment.

6. Die Beziehung zwischen Installation und Radiostück

In der Beschreibung der beiden Arbeiten ist schon erkennbar geworden, dass sich die Stücke in einigen Punkten ähneln und in anderen völlig unterscheiden. Dass sie sich gegenseitig beeinflussen, liegt unter anderem daran, dass sie in extrem kurzer Zeit – die Produktion erstreckte sich nur über 8 Tage – direkt hintereinander entstanden sind. Von Anfang an war klar, dass es eine Installation und ein Radiostück geben wird, weswegen sich David Moss auch mit beidem gedanklich beschäftigte. Er betrachtete sie jedoch nicht als voneinander getrennte, unabhängige Arbeiten, sondern setzte sie zueinander in Verbindung. Dadurch entstanden Wechselwirkungen und die Ebenen beeinflussten sich gegenseitig. Diese Beziehungen lässt sich an zwei Beispielen besonders schön illustrieren:

Die konzeptuellen Überlegungen gingen von der Passage und dem sie umgebenden öffentlichen Raum aus. Vor Ort dann war es die Auseinandersetzung mit den Schaukästen, welche den kreativen Impuls gab. Durch das Kürzen der Texte entstanden Klangassoziationen, die zu den Aufnahmen im Studio führten. Aus diesen Aufnahmen entstand zunächst das Radiostück und danach nutzte Moss dasselbe Material für die Installation. Gelungene Klangkombinationen des Radiostückes wurden auf die Installation übertragen. Als Beispiel seien hier die durch Schlagzeugsticks erzeugten Rhythmen genannt. Moss nahm sie einzeln im Studio auf und kombinierte sie zusammen mit Pavlecka, so dass sich einige Sekunden Rhythmusgeflecht ergaben, die wie ein Sample sowohl im Radiostück als auch in der Installation verwendet wurden.

Auch der Titel und der Aufbau entstanden durch das Zusammenwirken der beiden Ebenen. Moss benötigte 23 Schritte, um die Passage zu durchqueren.

In Kombination mit dem Titel eines bereits vorhandenen Textes ergab dies den Titel für die Arbeiten. Im Studio bemerkte Moss dann bei der Reduktion des Materials, dass er auf genau 23 Stücke zusteuerte, zwölf Musiken und elf Texte. Das war Zufall, dennoch blieb er dabei und übernahm diese Struktur auch für die Installation. Zu den Klangspielen kommt also noch ein Zahlenspiel. Moss legt keinen besonderen Wert auf Zahlensymbolik, so beruht die Zahl 23 nur auf der Schrittzahl und steht nicht in Verbindung zu Verschwörungstheorien rund um die Illuminati und die Zahl 23.¹⁹³ Gerade weil die Installation auf einem Stundenprinzip aufbaut, liegt auch die Interpretation nahe, dass die 23 Wege der Stille zusammen mit dem einen Weg sie zu brechen genau 24 ergeben, die Anzahl an Stunden, die ein Tag hat. Alle diese Interpretationen sind nicht intendiert, weisen aber auf einen Aspekt in der Arbeit von Moss hin. Für ihn ist das Spielerische bedeutsam, der Begriff des „homo ludens“¹⁹⁴ ist sehr wichtig für ihn, da er das Spiel als eine der kreativsten Situationen empfindet.¹⁹⁵

Beide Arbeiten hängen also eng miteinander zusammen und beeinflussen sich gegenseitig. Sie unterscheiden sich jedoch auch in wichtigen Punkten.

Im Folgenden werden nicht nur die offensichtlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede erläutert, sondern auch diejenigen, die erst auf den zweiten Blick erkennbar werden.

6.1 Gemeinsamkeiten

Die offensichtlichste Gemeinsamkeit ist der gemeinsame Materialpool. Zu Beginn bestand dieser aus ca. 50 bis 60 Elementen (Texte, Fragmente, Sounds, Soundscapes etc.).¹⁹⁶ Daraus kristallisierte Moss eine Gruppe von elf Texten, die sowohl im Radiostück als auch in der Installation verwendet werden. Ebenso deckt sich die verwendete Musik weitestgehend.

¹⁹³ Interview des Kunstradio mit David Moss, Yannik Hofmann, o. T., http://kunstradio.at/2011A/MossDavid_Interview/MossDavid_Int.html (download 27.9.2011).

¹⁹⁴ *Lat.* für „der spielende Mensch“.

¹⁹⁵ David Moss, vgl. Anhang S. A27.

¹⁹⁶ Ebda, vgl. Anhang S. A22.

Eine zentrale Rolle spielen jeweils der Text des Vaters über Woody Herman und die Parade. Diese wird im Radiostück durch den singenden Vater eingeleitet und geht schließlich fließend in einen ausgehaltenen, gesungenen Akkord über. Diesen sanften Ein- und Ausstieg übernimmt in der Passage das ein- und ausfaden des Programmes. In beiden Fällen unterstreicht eine räumliche Bewegung des Klanges die Bewegung der Parade: in der 5.1-Version des Radiostückes zieht sie im Uhrzeigersinn von links hinten nach rechts hinten. Steht man in der Passage, zieht die Parade an einem vorbei von der U-Bahn-Station aus in Richtung Hauptbahnhof. Ein anderes wichtiges Klangelement sind Rhythmen, die durch Schlagzeug-Sticks erzeugt werden. Prasselnd erfüllen sie den ganzen Raum. Da sich Moss vor allem als Performer versteht, sind beide Arbeiten stark von seiner Stimme geprägt. Dies äußert sich sowohl in Improvisationen als auch in Multiphonics, Vokal-Loops oder Gesangs-Sequenzen.

Neben dem Titel *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it*, ist auch die Aufteilung in 23 Abschnitte, bzw. 23 Szenen gleich. Sowohl das Radiostück als auch die Installation sind sehr komplex, es geschieht viel. Das Konzept beruht darauf, Geschichten zu erzählen über Raum, Technologie, wo und wie wir im Universum platziert sind, um daraus Erinnerungen zu bilden. Die Texte sind mit Musik gemischt, welche direkt Bezug auf sie nimmt, sie reflektiert oder auch ein anderes Licht auf sie wirft. Die Musikstücke können auch eine Fortsetzung des Inhaltes des Textes sein und gleichzeitig das nächste Ereignis vorwegnehmen. Dieser letzte Effekt ist im Radiostück stärker, da es geplant ist. In der Installation ergeben sich neue, ungeplante Zusammenhänge. Im einen wie im andern Fall entstehen Klangbilder, die aus dem Unbekannten auftauchen, klar werden und dann wie im Nebel wieder verschwinden und vom nächsten Bild abgelöst werden. Sie tauchen auf wie Erinnerungen, Gedankenfetzen und Eindrücke aus dem Bewusstseinsstrom des übergeordneten Erzählers, des Künstlers.

Beide Arbeiten sind sehr persönliche Arbeiten. Sie geben Einblick in den Denkprozess des Künstlers, spiegeln seine Identität als Schlagzeuger, Vokalist, Performer, Improvisator und Vermittler wieder. Alle Sounds hat Moss selbst erzeugt, von den Stick-Rhythmen über die Stimmefeffekte wie Multiphonics,

Vokal-Loops und Improvisationen, bis zu den Kalimba- und Bandoneonklängen.¹⁹⁷

Moss beschäftigt sich zweimal mit den gleichen Fragen. Es geht um Erinnerung. Wie entsteht Erinnerung? Wie erzeuge ich sie? Wie spreche ich den/die HörerIn an? Wie mische ich Musik und Text, damit sie einen neuen Zusammenhang ergeben und eine neue Erinnerung provozieren? Wie wird aus dem Jetzt und dem Gleich ein Vorher? Das Spiel mit der Wahrnehmung stellt für das Radiostück und die Installation ein wichtiges Motiv dar. Durch die Kombination von Text und Musik kann die Aufmerksamkeit des Zuhörers/ der ZuhörerIn sowohl auf das eine als auch auf das andere Element gerichtet werden. Im Radiostück wird so der/die HörerIn aktiv eingebunden, indem er/sie entscheiden muss, welche Ebene fokussiert wird – die Intellektuelle oder die Emotionale – in der Passage steht man vor der grundsätzlichen Frage „Bin ich interessiert?“, „Möchte ich mich darauf konzentrieren?“

Beide Versionen von *23 ways to remember silence* arbeiten also mit der gleichen Idee. Auch ihr Entstehungsprozess verbindet sie, wie die oben beschriebenen Verbindungen zeigen. Die technische Produktion ähnelt sich ebenso. In beiden Fällen arbeitete David Moss mit einem Tonmeister bzw. Klangarchitekt zusammen. Die ästhetischen Vorgaben kamen von Moss, Pavlecka bzw. Szely setzten sie jeweils am Computer um. So unterschiedlich die Arbeitsweise im Detail sein mag, es gab jeweils einen Punkt, an dem der kreative Prozess abgeschlossen war:

*When you have to make the final mix in the studio, the moment before you make the final mix you say good-bye to choice. Choice is finished, this is now my music. (...) If I have more ideas I have to do them in a different way. I have to take these ideas somewhere else, this idea is closed for me, for my work. So the closing of the idea is a shocking moment.*¹⁹⁸

Für das Radiostück kam dieser Moment, als es nur noch um die letzte Mischung ging, die Feinarbeit an Lautstärke und Übergängen. Während der

¹⁹⁷ Ein paar der bereits fertigen Musikstücke sind mit anderen Musikern (Michael Rodach, Hanno Leichtmann, Hannes Strobl, Ken Jacobs, Neuköllner Oper, Denseland) zusammen entstanden, das meiste Material jedoch generierte Moss neu im Studio des ORF.

¹⁹⁸ David Moss, vgl. Anhang S. A24.

Arbeit für die *TONSPUR* kam dieser Punkt, als Moss akzeptierte, nicht in jedem Moment die volle Kontrolle über das Material haben zu können.

Der Titel ist tief in die Arbeiten verwebt. Die Texte erzählen von Stille, das Konzept dreht sich um das Thema Erinnerung. Auch im Aufbau lässt sich die Zahl 23 finden. Nur der zweite Teil des Titels, der einen Weg um die Stille zu brechen, bleibt offen. Für die 23 Wege gibt es eine Anleitung, es bleibt jedoch uns überlassen, den einen Weg zu finden. Das Radiostück endet mit einer kurzen Stille und kurz bevor man geneigt ist, abzdrehen, erklingt David Moss' Stimme wie als rekapituliere er das Stück: *There are 23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* und der Rhythmus des ersten Musikstückes stellt als Ende eine Verbindung zum Beginn her. Vielleicht ist also Musik der Weg, um Stille zu brechen. Das von Moss angebotene Musikstück führt jedoch wieder zurück zur ersten Beschreibung der Stille. In der Installation bricht immer wieder der Countdown vor einem Text die Stille. Ist also die Sprache und unsere Fähigkeit zu sprechen der gesuchte Weg? Einen Bruch, vor allem in der Klangqualität, stellen die Aufnahmen des Vaters und der Parade dar. Dies könnte andeuten, dass aktives Musizieren die Stille beendet. Am Ende bleibt es wohl jedem/jeder selbst überlassen, den eigenen Weg zu finden, die Stille zu brechen. Alle Interpretationsweisen deuten jedoch darauf hin, dass aktives Handeln der Schlüssel ist.

Es bot sich für Moss die Möglichkeit sowohl sein erstes 5.1-Surround-Sound Radiostück als auch seine erste Achtkanal-Installation zu machen und nützte alle dafür zur Verfügung stehenden Mittel aus. In seinem Denken berücksichtigte Moss den jeweiligen Rahmen in dem die Arbeit präsentiert wird, das mögliche Publikum und die technischen Voraussetzungen des Radios und der Installation. Damit geht er speziell auf die einzelnen Bedürfnisse des jeweiligen Mediums ein. Aus dieser medienspezifischen Arbeitsweise ergeben sich neben den genannten Gemeinsamkeiten aber auch diverse Unterschiede.

6.2 Unterschiede

Da die beiden Arbeiten für verschiedene Spielorte gemacht sind, unterscheiden sie sich zunächst in ihrer Präsentationsform. Das Radiostück ist ein 31-minütiges Hörstück mit einem Anfang und einem Ende. Es konnte in der *Kunstradio*-Sendung vom 23.10.2011 in Stereo oder in 5.1, je nach vorhandenem Endgerät, gehört werden. Die *TONSPUR*-Installation hingegen war vom 22.8. - 26.11.2011 im MuseumsQuartier zu erleben. Einen fixen Startpunkt gab es nur beim ersten Anschalten der Installation, ansonsten gibt es weder einen festgelegten Anfang noch ein bestimmtes Ende, das Material entwickelt sich in einer Endlosschleife.¹⁹⁹ Im Grunde lässt sich bereits dieser Unterschied auf einen Begriff reduzieren: Kontrolle.

Das Radiostück ist genau geplant, die Struktur lässt sich rekonstruieren. Jeder Klang ist genauestens überlegt, keine Kombination, keine Abfolge zufällig. Über jeden Effekt hat sich Moss Gedanken gemacht, ihn wohl kalkuliert. Das betrifft sowohl die Kombination als auch die Raumbewegung. Während der Produktion hat er verschiedenes ausprobiert, immer wieder gehört und sich schließlich für die Version entschieden, die ihm am besten gefallen hat.

Dahingegen sind in der Installation nur einzelne Elemente fixiert. Die Texte sind immer in der gleichen Reihenfolge zu hören, der Stunden- und Halbstundensound sowie die Parade ebenso immer zu festgelegten Zeitpunkten. Der Rest der Klänge kombiniert sich frei, entfaltet sich. Die absolute künstlerische Kontrolle wird aufgegeben und dem Zufall Platz eingeräumt.²⁰⁰ Ebenso wie der öffentliche Raum nicht kontrollierbar ist, so ist es die Installation, die ihn belebt, auch nicht. Auf den simplen Begriff der Kontrolle reduziert, erscheint dieser Unterschied nicht mehr so groß und gewichtig zu sein. Im Entstehungsprozess und im Denken stellt dieser Punkt jedoch eine große Hürde dar. Moss spricht von seiner Art und Weise, musikalische Formen zu bilden, als „Skelett“.²⁰¹ Auf diesem Form-Skelett bauen seine

¹⁹⁹ Ein neuer Startpunkt würde sich nur bei einem erneuten Anstellen nach einem Stromausfall ergeben.

²⁰⁰ Mathematisch ließen sich noch einige Kombinationen berechnen, nur fehlt diesen Berechnungen die künstlerische Begründung.

²⁰¹ David Moss, vgl. Anhang S. A23.

Improvisationen, seine Projekte, seine Konzerte auf. Alles Material und jeder Input kommt dabei von ihm selbst und fügt sich nach seinem ästhetischen Gefühl zusammen.²⁰² Im Falle von *23 ways to remember silence* war die Form allerdings auch sehr von äußeren Faktoren geprägt, welche eine bestimmte Struktur bedingten. Das Radio gab Moss relativ viel Freiraum. Am Ende der vier Tage stand aber das Ziel, ein fertiges Radiostück gestaltet zu haben. Zum Vorteil von Moss, der ein Geflecht aus Sound und Text erstellte, welches einer linearen Dramaturgie folgt. Die *TONSPUR* hingegen entzieht sich linearen Entwicklungen, Zeit ist viel freier zu gestalten. Es ist wichtiger, in großen Bögen und Zusammenhängen zu denken, als in kleinen Schritten von einer Minute zur nächsten. Die zu gestaltenden Zeiteinheiten sind viel größer, was auch daran liegt, dass die Installation zehn Stunden am Tag, drei Monate lang läuft, wohingegen das Radiostück einmal 31 Minuten gespielt wird. Natürlich wäre es möglich gewesen, ein neues Hörstück zu erstellen, in dem jeder Moment fixiert ist, oder sogar das Radiostück abzuspielen. Es wäre ca. 20mal am Tag zu hören gewesen. Dann hätte es auch wenig, bzw. gar keine Unterschiede gegeben. Allerdings wäre das keine medienspezifische Arbeit gewesen. Und zu den Charakteristika der *TONSPUR*-Installation gehört auch ein anderer Umgang mit Zeit und Raum als im Radio, ebenso wie die Aufgabe der totalen Kontrolle und einer strengen Struktur. Moss benutzt für die Beschreibung der Unterschiede in einem Interview mit dem *Kunstradio* das Bild von Kontinenten. Das Radiostück und die Installation seien wie verschiedene Kontinente, sie sind am Meeresgrund miteinander verbunden, aber darüber liegt ein riesiger Ozean. Auf der einen Seite Radio und Hörstück, auf der anderen Installation und öffentlicher Raum.²⁰³ Sie hängen also in der Tiefe zusammen, liegen aber dennoch weiter auseinander.

Ein weiterer Unterschied ist das Publikum. Moss betonte im Interview, dass er immer auch an den/die HörerIn denkt, sich Gedanken darüber macht, wie seine Musik wahrgenommen wird.²⁰⁴ Dies spielt bei den Formaten *Kunstradio* und

²⁰² Ebda, S. A23.

²⁰³ Interview mit dem Kunstradio, Yannik Hofmann, o.T., http://kunstradio.at/2011A/MossDavid_Interview/MossDavid_Int.html (download 22.9.2011).

²⁰⁴ David Moss, vgl. Anhang S. A32.

TONSPUR eine große Rolle. HörerInnen des *Kunstradios* haben ein Interesse an Radiokunst und Klangkunst. Meist haben sie auch bestimmtes Vorwissen und eine gewisse Hörerfahrung. Schon aus der Tatsache heraus, dass das *Kunstradio* sonntags um 23.05 Uhr läuft, lässt sich schließen, dass HörerInnen die Sendung gezielt einschalten. Auch wer die Sendung im Rahmen von *7 Tage Ö1*²⁰⁵ hört, womit er auch die Einführungen und Interviews mitbekommt, oder nur den Stream des Radiostückes auf der Homepage des *Kunstradios* aktiviert, tut dies absichtlich. Wohingegen die *TONSPUR* überwiegend von einem zufälligen Publikum wahrgenommen wird. Sicher gibt es einzelne, die gezielt dorthin gehen, um die neueste Klanginstallation zu hören, doch die meisten PassantInnen sind dort aus anderen Gründen. Sie sind verabredet, gehen zur Arbeit oder nach Hause, führen den Hund aus, machen Mittagspause. Bei all diesen Aktivitäten ist ihre Aufmerksamkeit nicht auf Musik oder eine Klanginstallation gerichtet. Ihr Zeitempfinden ist nicht auf ein Kunsterlebnis eingestellt, sondern darauf, alle Termine oder Besorgungen zu erledigen. Moss wollte nicht einfach nur den Alltagsgeräuschen eine weitere Klangkomponente hinzufügen, die eventuell nicht als besonders wahrgenommen wird, sondern er wollte die Menschen direkt ansprechen. Dies tut er mit Hilfe der Countdowns 5-4-3-2-1-go! vor jedem Text. Der öffentliche Raum mit all seinen Geräuschen nimmt auch Einfluss auf die musikalische Gestaltung der Installation. Es gibt eine gewisse Routine, wann die Lieferanten mit ihren Autos ankommen, wann die ersten PassantInnen kommen und wann eher weniger los ist. Wenig einschätzbar ist jedoch der Lärm, der von der Straße aus herein dringt. Schwere Lastwagen, hupende Autos, Sirenen und Baustellenlärm produzieren eine unregelmäßige Geräuschkulisse. Es ist also nur bedingt kontrollierbar, mit welchen Alltagsklängen sich die Installation vermischt. Dies hat zur Folge, dass bestimmte Musikstücke im Radio anders klingen als im öffentlichen Raum. Auch für das Radio gilt, dass nicht abschätzbar ist, wie viele Hintergrundgeräusche in dem Raum sind, in dem Radio gehört wird. Diese Nebengeräusche lassen sich jedoch gar nicht kalkulieren, die des öffentlichen Raumes bis zu einem gewissen Grad schon. Dabei spielt aber auch wieder eine Rolle, dass der/die

²⁰⁵ Ein Service des Senders Österreich 1 der es ermöglicht, jede Sendung bis eine Woche nach Ausstrahlung im Internet nachzuhören.

HörerIn zuhause selbst entscheidet, welche Hintergrundgeräusche es gibt, während im öffentlichen Raum darauf kein Einfluss genommen werden kann.

Aus diesem Grund unterscheidet sich die Musikauswahl in den beiden Versionen von *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* an manchen Stellen. Für die Installation ließ Moss z.B. den bereits erwähnten Rumba-Rhythmus weg. Dieser Klang wirkt im Radiostück sehr gut, da er sehr kräftig und energetisch, dabei aber auch melodisch eingängig und attraktiv ist. Gerade dieses hohe Energielevel verhindert jedoch einen erfolgreichen Einsatz in der Passage. Die Umgebung ist zu weitläufig und der Durchgang gleichzeitig zu eng und starr, so dass der Rumba-Rhythmus deplatziert wirkt. Eine unterschiedliche Wirkung erzielen auch die beiden langausgehaltenen gesungenen Dreiklänge in hoch und tief. Im Radiostück dienen sie als Basis, auf der Texte gesprochen werden. Die Klänge liegen wie ein unveränderlicher Teppich²⁰⁶ unter dem Geschehen und haben etwas blockhaftes. In der Passage hingegen füllen sie den Raum aus und beginnen zu vibrieren. Durch die gewölbte Decke stellt sich das Gefühl ein, in einer Kathedrale zu stehen und eine meditative Stimmung entsteht. Im Radiostück haben diese „sustain voices“ die Tendenz dazu, abweisend zu wirken. Sie dienen als Unterlage für Anderes, lösen selbst aber keine große Anziehungskraft aus, sondern stoßen eher ab. Dahingegen werden sie in der Passage flexibel und bewegen sich im Raum. Sie bilden eine vibrierende, wabernde Wolke.

Zur unterschiedlichen Wirkung einzelner Musikstücke trägt auch die akustische Wahrnehmungssituation bei. Im öffentlichen Raum umgibt uns Klang von allen Seiten und unsere Ohren nehmen Geräusche aus verschiedenen Richtungen wahr und lokalisieren sie auch dort. Radio empfangen die meisten Menschen in Stereo, wenn nicht sogar in Mono. Es besteht zwar die Möglichkeit einer 5.1-Produktion, doch da die Endgeräte kaum verbreitet sind, entfällt für die Mehrheit der HörerInnen eine ausgeprägte Raumwahrnehmung.

Ein Punkt, der schnell übersehen wird in dieser Raumbetrachtung, ist das Setting. Also die Situation, in der das jeweilige Kunstprodukt aufgenommen wird. Die *TONSPUR* hat eine klare Struktur mit ihren acht Lautsprechern. Auch

²⁰⁶ David Moss nennt diese Klänge „sustain voice high“ und „sustain voice low“.

der Ort bleibt immer gleich, die Passage wechselt nicht ihren Standort, sondern sie bleibt dort, wo sie ist. Damit kann man als KünstlerIn umgehen wie man möchte. Während des künstlerischen Entstehungsprozesses kann man immer wieder dort hingehen und sich mit der Örtlichkeit vertraut machen. Wie ein bestimmter Klang wirkt, ob eine gedachte Bewegung über die Lautsprecher hinweg den gewünschten Effekt erzielt oder nicht, lässt sich ausprobieren. Dies bietet ein ein wenig Kontrolle an einer Stelle, die sich dieser ansonsten entzieht. Ein Radiostück hingegen wird im Studio unter Idealbedingungen produziert. Niemand kann allerdings die Situation vor den Radiogeräten bei den HörerInnen zu Hause einschätzen. Welche Lautsprecher haben Sie? Welche Leistung haben diese Lautsprecher? Sind es überhaupt Stereo-Boxen oder ist es ein kleines Küchenradio oder ein kleiner Lautsprecher, der mit dem iPod verbunden wird? Was machen die Menschen nebenbei? Sitzen Sie im Sessel und hören konzentriert zu? Lesen, essen, putzen sie oder surfen sie im Internet?²⁰⁷

Die Installation und das Radiostück *23 ways to rember silence, but only 1 way to break it* sind jeweils eigenständige Arbeiten. Jede ist in sich abgeschlossen und kann für sich alleine stehen. Um die *TONSPUR*-Installation zu hören, sich ein Urteil darüber zu bilden – sie gut oder schlecht zu finden, sie zu genießen oder zu meiden – muss man das Radiostück nicht kennen. Auch um sie zu analysieren und damit ein wenig besser ihr Wesen zu verstehen, ist die Kenntnis des Radiostückes nicht unbedingt erforderlich. Genauso muss man die Installation nicht kennen, um das Radiostück zu hören und zu verstehen. In ihrer Entstehung jedoch ist das eine ohne das andere nicht denkbar. Man kann sie getrennt betrachten, da sie sehr medienspezifisch gestaltet sind und somit in den jeweiligen Rahmen passen. Das Konzept ist jeweils angepasst, die Musik spezifisch ausgewählt und es wird unterschiedlich mit Raum, Zeit und Aufmerksamkeit der HörerInnen umgegangen. Dennoch sind beide sehr eng miteinander verbunden. Einerseits gaben die Schaukästen der *TONSPUR* Impulse für Klangassoziationen, andererseits wurden Kombinationen von

²⁰⁷ Nach Robert Adrian X gehört diese Unschärfe zur Definition von Radiokunst, Robert Adrian X, *RadioArt Manifesto*, <http://kunstradio.at/THEORIE/index.html> (download 22.9.2011).

verschiedenen Elementen und Klangideen, die im Studio entstanden, auch für die Passage genutzt.

So unterschiedlich die Durchführung ist, die Idee ist doch die gleiche: kleine Geschichten abwechselnd mit Musik. Beide Male landen wir mitten in der Klangwelt von David Moss. Das eine Mal nimmt er uns an der Hand und führt uns durch eine Reise von Station zu Station. Wir wissen nicht was kommt, doch für ihn ist jeder Schritt klar. Am Ende begreifen auch wir, dass es genau so und nicht anders sein musste, dass eine Episode nach der anderen richtig war und der Ablauf nicht anders sein konnte. Das andere Mal befinden wir uns ohne Anleitung in dieser Klangwelt. Als wenn man im musikalischen Gedächtnis des Künstlers sitzt und es taucht eine Erinnerung nach der anderen auf und zieht an uns vorbei. Manche dieser Gedanken wurden vom Künstler gezielt gefasst und uns gezeigt. Andere kommen und gehen unwillkürlich und unterstehen keiner Kontrolle.

David Moss löst für sich das Spannungsfeld Klanginstallation – Radiostück auf eine sehr persönliche Weise. Bei den in Kapitel 4.3 besprochenen Arbeiten ist der Unterschied zwischen Radiostück und Klanginstallation leichter zu erkennen. LaBelle wählte eine technische Lösung und passte seine Installation durch ein Ein-Minuten-Clip-Raster an das Radio an. Mayröcker und Hell blieben bei dem selben Stück, es wurde nur räumlich angepasst, so dass jeweils ein bestmögliches Erleben stattfinden kann. Moss hingegen vernetzt beide Arbeiten durch die gleiche Idee und das selbe Material. In der Umsetzung richtet er sich soweit nach den unterschiedlichen Medien aus und nützt ihre Möglichkeiten so umfassend, dass schon fast zwingend zwei verschiedene Versionen dabei entstehen mussten.

7. Klanginstallationen im Radio

Eine meiner Teilfragestellungen widmet sich der Vermittlung von Klanginstallationen im Radio. Vermittlungskonzepte beinhalten meist eine aktive Kommunikation zwischen Vermittelndem und Publikum, sowie das praktische Erleben durch eigenes ausprobieren. Beides ist im Radio nicht möglich. Es muss also auf ein einfaches Vermittlungskonzept, eine Art „Vortrag“ zurückgegriffen werden. Allerdings stellen sich bei Klanginstallationen die Probleme der Zeit- und Raumwahrnehmung, da diese Aspekte in beiden Medien unterschiedlich sind. Trotzdem weisen sie Verbindungen auf, betrachtet man den öffentlichen Raum als Erweiterung des Radoriums oder auch umgekehrt. Beide Räume sind ohne großes Vorwissen zugänglich und sind nicht zur Gänze kontrollierbar. Die äußeren Umstände, die Nebengeräusche, sind zum Zeitpunkt der Rezeption nicht absehbar und haben so etwas zufälliges.

Das Grundproblem besteht jedoch darin, dass es sich um zwei verschiedene Medien handelt. Eine Buchkritik in der Zeitung funktioniert gut, da beide Medien sich nur der Worte bedienen. Eine Filmkritik ist schwieriger, da die Ebene der Bilder dazukommt, aber dennoch möglich, da es sich immer noch um eine Geschichte handelt. Eine Musikkritik ist grenzwertig, da es keine narrativen Elemente geben muss. Schon hier steht der/die KritikerIn vor dem Problem, etwas mit Worten zu beschreiben, das nicht zwangsläufig in Worten erdacht wurde. Dennoch wird dies gemacht, das eine im anderen vermittelt, erklärt, beschrieben.

Für die Vermittlung von Klanginstallationen im Radio hat sich mir während der Untersuchung für diese Arbeit die Frage gestellt, wo und wie die beiden zusammenkommen können. Wo finden sich Schnittmengen und wie kann das eine Medium das andere nutzen, wo ergänzen sie sich vielleicht auch. Exemplarisch dafür steht die Art, mit der das *Ö1 Kunstradio – Radiokunst* mit Klanginstallationen umgeht.

7.1 Wie die Klanginstallation ins Radio kommen kann

Denkbar ist zunächst eine „klassische“ Berichterstattung. Dieser journalistische Zugang wird auch durchaus praktiziert, z.B. bei *Zeit-Ton*, einer Sendung für zeitgenössische Musik auf Österreich 1. Die kürzeste Form ist ein kleiner Beitrag mit etwas Musik aus der Installation, erklärenden Informationen zum Projekt und Interviews mit beteiligten KünstlerInnen, wie z.B. für das Projekt *The Morning Line* von der Sendung *Zeit-Ton* erstellt.²⁰⁸ Dieses Prinzip lässt sich auch auf eine Sendezeit von 35 Minuten ausweiten. Ein ausführliches Interview mit dem/der KlangkünstlerIn, findet die Installation im Rahmen eines Festivals oder eines regelmäßigen Projektes statt, können auch die Initiatoren bzw. Kuratoren befragt werden, Eindrücke von PassantInnen und AnwohnerInnen runden die Beschreibung ab. Dazu kann ein extra Stereo-Mix gespielt werden oder man erstellt selbst eine Aufnahme. Dies hat den Vorteil, dass der Raumeffekt, der bei Klanginstallationen eine Rolle spielt, simuliert werden kann durch die Bewegung des Aufnahmegerätes. Andererseits ist die Qualität des eigens erstellten Stereo-Mixes höher, da er von den Originalfiles ausgeht.

Diese Vorgehensweise ist gut durchführbar für verschiedene Radioformate. Sie ist leicht zu gestalten und es ist kein ausführliches und intensives Wissen über Klangkunst oder Radiokunst nötig. Jedoch wird am Ende in der ein oder anderen Weise der Hinweis stehen, sich am besten die Installation vor Ort anzusehen und anzuhören. Eine journalistische Berichterstattung berichtet eben nur und kann zwar informieren, ersetzt aber nicht das Erlebnis selbst. Da solche Berichte jedoch meist zu Beginn einer Installation erfolgen, ist ein Besuch der Installation gut möglich. Eine Vorabinformation durch das Radio kann auch durchaus nützlich sein. So kennt der/die BesucherIn bereits den/die KünstlerIn, ist über das Rahmenprojekt informiert und weiß auch schon etwas über den Aufbau der Installation. Dies weckt einerseits Interesse, sich die Arbeit vor Ort anzuhören, erhöht andererseits aber auch das Verständnis der Installation und kann so das Erlebnis intensivieren.

²⁰⁸ Zum nachlesen und nachhören: Anon., *Zeit-Ton*, <http://oe1.orf.at/programm/276494> (download 18.9.2011).

Ein journalistischer Zugang liefert Informationen und Werbung, setzt sich jedoch nicht mit der Unterschiedlichkeit der Medien auseinander. Das ist auch nicht seine Aufgabe. Beschäftigt man sich genauer mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Klanginstallationen und Radio, so werden z.B. technische Übersetzungen denkbar.

Ein Radiostück in 5.1-Surround-Sound arbeitet vor allem mit den fünf Hauptkanälen, der Subwoofer²⁰⁹ spielt eine kleinere Rolle. Durch die verschiedenen Kanäle entsteht ein Raum, der künstlerisch nutzbar ist. Ebenso wird in einer Fünfkanalinstallation der Raum für verschiedene Effekte verwendet. Theoretisch ließe sich also eine Fünfkanalinstallation auf eine 5.1-Radioversion übersetzen, da jeder Kanal der Installation einem Hauptkanal des 5.1-Systemes entspräche. Dabei gilt es jedoch, zwei Dinge zu bedenken. Zunächst gibt es im 5.1-Surround-System eine festgelegte Position für die Lautsprecher²¹⁰, um den Raum ideal abzudecken. Eine Installation ist an solche Vorgaben nicht gebunden und kann auf künstlerische Art und Weise mit Lautsprechern umgehen, sie so positionieren, dass es für das Klangerlebnis optimal ist. Bei einer technischen 1:1-Übersetzung von Fünfkanalinstallation auf 5.1-Surround-Sound ist also nicht das gleiche Klangergebnis zu erwarten. Das zweite Problem dieses Ansatzes sind die Endgeräte. Gerade die festgelegte Verteilung der Lautsprecher erfordert bestimmte örtliche Voraussetzungen z.B. den geeigneten Grundriss eines Wohnzimmers. Somit besitzen relativ wenige Menschen ein passendes Endgerät für das geplante Klangerlebnis. Selbst wenn ein Haushalt ein 5.1-Surround-Sound-System²¹¹ besitzt, muss nicht zwangsläufig ein 5.1-Radioprogramm empfangen werden. Da die Mehrkanalversionen über Satellit gesendet wird und gar nicht in das analoge Radionetz gespeist wird, kann nur derjenige das 5.1-Radioprogramm empfangen, der sowohl einen Satelliten-Receiver besitzt, als auch ein 5.1-Surround-Sound-System.²¹² Die Mehrheit der RadiohörerInnen empfängt also

²⁰⁹ Zum Aufbau eines 5.1-Mehrkanalsystems vgl. International Telecommunication Union (Hg.), *Recommendation ITU-R BS.775-2 (07/2006) – Multichannel stereophonic sound system with and without accompanying picture*, S. 2, abrufbar unter http://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.775-2-200607-1!!!PDF-E.pdf (download 22.9.2011).

²¹⁰ Ebda, S. 3.

²¹¹ Vereinfachend verwende ich in der Folge oft „5.1“ an Stelle von „5.1-Surround-Sound“.

²¹² Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A19.

nur die Stereofassung. Deswegen wird auch immer der Stereo-Mix kontrolliert und sollte dort etwas nicht so klingen, wie gewünscht, werden Korrekturen in der 5.1-Version vorgenommen. Überträgt man nun eine Fünfkanalinstallation unreflektiert 1:1 in dieses System kann es durchaus passieren, dass beim Publikum etwas ganz anderes ankommt als ursprünglich geplant war.

Leichter ist da schon eher die andere Richtung, ein 5.1-Radiostück auf eine Fünfkanalinstallation zu übertragen. Bei letzterer steht es schließlich dem/der KünstlerIn frei, die Lautsprecher nach Belieben im Raum zu positionieren. Nun ist nicht jede Klanginstallation eine Fünfkanalinstallation, die *TONSPUR* z.B. ist eine Achtkanalinstallation. Technisch möglich ist jedoch auch die Übertragung eines 5.1-Radiostückes auf acht Kanäle, dafür müssten drei Kanäle gedoppelt werden. Eine solche Anpassung für die *TONSPUR_passage* würde z.B. bedeuten, den Center-Kanal auf den gegenüberliegenden zu spiegeln (so dass aus dem vorderen und hinteren Lautsprecher das selbe käme) und den vorderen linken und rechten Kanal jeweils auf den danebenliegenden Lautsprecher zu doppeln. Damit erhält die Installation allerdings eine Ausrichtung, eine „Hörrichtung“, die den PassantInnen-Strömen eventuell widerspricht.

In Bezug auf die Verbindung Fünfkanalinstallation – 5.1-Version ist auch denkbar, eine Achtkanalinstallation auf eine 5.1-Version zu reduzieren. Allerdings müsste hierbei die Information von drei Kanälen auf andere Kanäle umgelegt werden. Technisch ist dies durchaus möglich, es stellt sich jedoch die Frage, ob es auch künstlerisch sinnvoll erscheint.

Die hier angestellten Überlegungen bezüglich fünf und acht Kanälen lassen sich auch auf jede andere Anzahl an Kanälen übertragen. Es stellen sich jedes Mal die gleichen Probleme der Kanalaufteilung, und dass die meisten RadiohörerInnen davon einen Stereo-Mix empfangen.

Eine rein technische Übersetzung von Klanginstallation zu Radiostück bringt zwar handwerkliche Gemeinsamkeiten zusammen, löst aber keine ästhetischen Probleme die auftreten, wenn eine Klanginstallation ins Radio wandert. Eine journalistische Berichterstattung betrachtet die Arbeit von außen, beschreibt das Klangergebnis und gibt Informationen. Jedoch nur ein künstlerischer Ansatz

beschäftigt sich mit den verschiedenen Merkmalen von Radio und Klanginstallation umfassend und ist sich des Spannungsverhältnisses der beiden unterschiedlichen Medien bewusst. Dahinein spielen Punkte wie Raum, Zeit, Wahrnehmung, Erfahrung bzw. Bildungsniveau des Publikums, etc. Somit findet auch eine intensive Auseinandersetzung mit Klanginstallationen (im öffentlichen Raum oder nicht) und mit Radio statt. Dies ist der Weg, den das *Kunstradio* bevorzugt.

7.2 Klanginstallationen im *Kunstradio*

Das *Kunstradio* sieht sich selbst nicht als Distributionsmedium.²¹³ Wie bereits ausführlich dargestellt, versteht es Radio als künstlerisches Medium. Daher auch die Entscheidung, zu produzieren und nicht zu dokumentieren. Aus diesem Verständnis heraus ist das Verhältnis von *Kunstradio* und Klanginstallationen etwas problematisch. Gerade wegen der bekannten Schwierigkeiten der Wahrnehmung des Raumes und der Zeit beschäftigt sich das *Kunstradio* nicht in größerem Umfang mit Klanginstallationen in der Sendung. Wenn ein/eine KünstlerIn sich dennoch für eine Installation entscheidet, dann wird eine eigene Radioversion erstellt. Das Profil des *Kunstradios* ist mittlerweile so weit gefestigt, dass es auf einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Medium Radio besteht. Dies ist auch an der Entwicklung der Kooperation mit der *TONSPUR* zu sehen. Gab es am Anfang noch Überblicke, Stereo-Mixe, die sich nicht mit den Charakteristika von Radio beschäftigten, wird heute in der Zusammenarbeit darauf geachtet, dass sich die beteiligten KünstlerInnen mit beiden Medien auseinandersetzen.

Elisabeth Zimmermann betont im Interview immer wieder, dass Radio und Klanginstallation verschiedene Medien sind, verschiedene Charaktere haben, mit verschiedenen Räumen arbeiten und anderen Zeitabläufen folgen.²¹⁴ Dennoch gibt es gelegentlich Klanginstallationsprojekte im *Kunstradio* zu hören, wie allein die Kooperation mit der *TONSPUR* zeigt. Andere Beispiele wären das

²¹³ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A18.

²¹⁴ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang, S. A15-A20.

Projekt AUDIOMOBILE²¹⁵ oder die Reihe RAPTORreloaded, eine permanente Klanginstallation im öffentlichen Raum für ein Vogelabwehrsystem.²¹⁶

Das *Kunstradio* ist Klanginstallationen nicht abgeneigt, es nimmt auch gelegentlich teil an solchen Projekten. Es muss nur ein Weg gefunden werden, beide Ebenen miteinander zu verknüpfen. Beispiele sind dafür z.B. die bereits besprochenen ON AIR – ON LINE – ON SITE - Veranstaltungen, ein anderes Beispiel wäre Mia Zabelkas *Post Paradise*²¹⁷. Dieses Projekt besteht aus drei Teilen plus einem späteren Radiomix. Im Wiener Konzerthaus fand zunächst ein Konzert der *One.Night.Band* statt, einer Band, die sich immer wieder neu zusammensetzt für jedes Projekt²¹⁸. Dieses Konzert bearbeitete Mia Zabelka anschließend zusammen mit Gerhard Potuznik elektronisch im Café Prückl, wodurch dort eine Klanginstallation entstand. Aus diesen beiden Versionen des Konzertes erstellte Zabelka dann einen Radiomix für das *Kunstradio*.²¹⁹ Alvin Curran erstellte einige Monate später dann einen erneuten Radiomix aus allen drei bisherigen Versionen.²²⁰ Die Lösung für den scheinbar unüberwindbaren Unterschied zwischen Radiostück und Klanginstallation scheint medienspezifisches Arbeiten zu sein.

Als Idealfall kann hier die Arbeit von David Moss betrachtet werden. Er hat einen Materialpool erstellt und mit der selben Idee zwei unterschiedliche Stücke realisiert. Beide nutzen die jeweiligen Möglichkeiten und erzielen so eine optimale Wirkung. Medienspezifisches Arbeiten scheint so auch die Ortsspezifität, die viele Klanginstallationen auszeichnet, zu lösen.

²¹⁵ Eine Klanginstallation, die in Bad Radkersburg statt fand. Dabei konnte die Installation nur in einem speziell präparierten Auto gehört und erlebt werden, vgl. Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 10. Jänner 2010, http://kunstradio.at/2010A/10_01_10.html (download 18.9.2011).

²¹⁶ Dieses System steht im Weingut Dürnberg im Weinviertel (Niederösterreich). Das Kunstradio hat einige kurze radiophone Fassungen der dort gespielten Klanginstallationen gesendet und zum Abschluss des Projektes entstand ein Mix aus allen Installationen, vgl. Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 30. August 2009, http://kunstradio.at/2009B/30_08_09.html, bzw. Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 25. Oktober 2009, http://kunstradio.at/2009B/25_10_09.html (beides download 18.9.2011).

²¹⁷ Anon. *Kunstradio – Radiokunst*, 28. September 2003, http://www.kunstradio.at/2003B/28_09_03.html (download 8.10.2001).

²¹⁸ Fester Bestandteil dieser Band sind jedoch Mia Zabelka, Pauline Oliveros und Alvin Curran.

²¹⁹ Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 28. September 2003, http://www.kunstradio.at/2003B/28_09_03.html (download 18.9.2001).

²²⁰ Anon., *Kunstradio – Radiokunst*, 7. Dezember 2003, http://www.kunstradio.at/2003B/07_12_03.html (download 18.9.2001).

Dennoch ist es dem *Kunstradio* auch ein Anliegen, über das reine Spielen von Radiokunststücken hinaus Vermittlungsarbeit im Sinne von Einführungen, weiterführenden Informationen oder Interviews zu leisten. Bis Mitte 2011 betrug die Sendezeit nur ca. 35 Minuten. War ein Stück länger, konnte nur ein Ausschnitt gespielt werden. War es kürzer, blieb mehr Zeit für anderweitige Gestaltung. *Paradiesische Passage* von Gerhard Rühm z.B. beträgt nur 13 Minuten, deswegen wurden noch andere Stücke mit ihm und seiner Frau produziert.²²¹ So gab es nicht nur die Koproduktion mit der *TONSPUR* zu hören, sondern der Künstler konnte noch weitergehend präsentiert werden. Im August 2011 wurde die Sendezeit auf 57 Minuten erweitert, wodurch mehr Raum für Vermittlung entstanden ist. Interviews, die bis jetzt aus Zeitnot nur online abrufbar waren, können jetzt während der Sendung in längeren Auszügen gespielt werden. Das Radiostück *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* beispielsweise hat eine Länge von ca. 31 Minuten, bleiben also noch 26 Minuten, um das mit Moss geführte Interview zu spielen und ihn und seine Musik vorzustellen.

In allen angesprochenen Beispielen wird ersichtlich, dass es im *Kunstradio* immer um die medienspezifische Auseinandersetzung mit Radio geht. Eine journalistische Berichterstattung ist nicht zu finden, selbst die beiden ersten Sammelsendungen über die *TONSPUR* sind nicht journalistischer Art. Auch hier ging es mehr um das Hören und das Erleben der Klangarbeiten. Dieser letzte Punkt kann als einer der zentralen Gründe für den Ansatz des *Kunstradios* gesehen werden. Es geht eben nicht um Wissensvermittlung, sondern um hören und erleben von Radiokunst. Schriftliche Beschreibungen ihrer Projekte gibt es immer im Internet abrufbar, on air gibt es die Klangarbeiten mit höchstens ein wenig erklärenden Informationen. Diesen Ansatz kann man auch als „Vermittlung durch hören“ bezeichnen. Durch die Konfrontation mit vielen Radiostücken ergibt sich irgendwann eine gewisse Hörerfahrung, die das Gehör schult und eine Sensibilisierung und damit ein Verständnis für Radiokunst fördert.

²²¹ Elisabeth Zimmermann, vgl. Anhang S. A16.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Klanginstallationen im Radio problematisch sind, was an der Unterschiedlichkeit der beiden Medien liegt. Es ist jedoch möglich, beide zu verbinden, wie die oben beschriebenen Ansätze zeigen. Für das *Kunstradio* verstärkt sich die Problematik, da eine journalistische Berichterstattung entfällt. Andererseits ergibt sich dadurch eine klare Haltung gegenüber Klanginstallationen: sie finden einen Platz im Programm, wenn sie speziell für das Radio adaptiert werden. Der Bezug zur bildenden Kunst verbindet das *Kunstradio* mit Klanginstallationen. Während das Erstere als zweiten wichtigen Hintergrund die Telekommunikationskunst angibt, ist für Letzteres die Musik die zweite Säule. Radiokunst kann als eigene Strömung innerhalb der Klangkunst betrachtet werden. Zwar geht es auch in der Radiokunst um Klang und Raum, jedoch wird als spezieller Raum der Radoraum verwendet. Dies ist ein anderer Ansatz als der von Klangkunst im öffentlichen Raum oder von Klangkunst, die in geschlossenen Räumen stattfindet und auch sehr objektbezogen arbeiten kann.

Im Spannungsfeld zwischen Radiokunst und Klangkunst können Arbeiten, die sowohl auf der klanginstallativen, als auch auf der radiokünstlerischen Ebene eine Realisierung finden und mit beiden Räumen spezifisch umgehen, eine Verbindung darstellen und als Vermittler agieren. Dies gilt für RezipientInnen als auch für KünstlerInnen, denn beide Gruppen werden mit den verschiedenen Räumen konfrontiert. Der/die RezipientIn nimmt die Endprodukte wahr mit ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten in Raum und Zeit. Aber auch für den/die KünstlerIn bauen Klanginstallationen, die auch als Radiostück existieren (oder anders herum), eine Brücke. Auf dem Weg der Entstehung der Arbeiten liegt die Auseinandersetzung mit beiden Medien. So wird sowohl bei RezipientInnen als auch bei KünstlerInnen das Verständnis für beide Ebenen erhöht.

In ihrer Unterschiedlichkeit können sie jedoch auch kombiniert werden, so dass sie sich ergänzen. Das Ergebnis könnte man „Radioinstallation“ nennen. Abwegig ist dieser Gedanke nicht, denn Max Neuhaus kombinierte beide

Elemente bereits in seiner ersten Installation *Drive In Music*²²². Dabei wurden Radiosender entlang einer Allee in Bäumen installiert, welche auf der Mittelwelle verschiedene Signale sendeten. Autofahrer wurden gebeten, eine bestimmte Frequenz in ihrem Autoradio einzustellen, wenn sie die Allee passierten. So konnten sie während der Fahrt die verschiedenen Signale der in den Bäumen hängenden Sender empfangen. Das Klangergebnis veränderte sich je nach Wetterlage und Geschwindigkeit des Wagens.

Möglich wäre auch, verschiedene Universitätsradios einzubinden. Angenommen, man hat z.B. fünf Frequenzen zur Verfügung, kann der Zeitpunkt und das Material abgesprochen werden, welches gesendet werden soll. Verteilt man nun über ein bestimmtes Areal Empfangsgeräte und Lautsprecher, kann eine Installation erstellt werden. Je nach Konzept kann das einen Platz, eine Unterführung, aber auch ganze Stadtteile betreffen. Dank technischer Möglichkeiten ließe sich dieser Gedanke auch global ausdehnen. Zum einen wäre denkbar, aus dem gleichen Material an verschiedenen Orten eine Installation aufzubauen. Zum anderen wäre aber es aber auch möglich, dass über Internet internationale Sendestationen miteinander verbunden sind und somit der für die Installation verfügbare Materialpool erweitert wird.

²²² LaBelle, *Background Noise*, S. 154f.

8. Fazit – Zusammenfassung und Ausblick

Die Dokumentation der Kooperation von *TONSPUR* und *Kunstradio* hat eine Reihe verschiedener Bereiche eingeschlossen. Für eine umfassende Darstellung der Installation ist auch ein Verständnis für den öffentlichen Raum nötig. Definiert als Plätze, Straßen, Passagen, die für alle frei zugänglich sind, wird er auf vielfältige Weise genutzt. Er ist Teil des Alltags und gleichzeitig Bühne für gesellschaftliche Repräsentation. Die Weber'sche Dialektik von Alltäglichem und Außeralltäglichem dient als Modell dafür, wie Kunst im öffentlichen Raum außergewöhnliche und besondere Momente schafft und damit den Alltag bereichert. Klangkunst setzt sich gegen den ansteigenden Lärm in den Städten ein und fördert ein genaueres Zuhören, ebenso sensibilisiert sie die auditive Wahrnehmung. Die *TONSPUR* bietet für solche Projekte eine permanente Plattform mitten in Wien im MuseumsQuartier. Als dauerhafte Einrichtung bietet es regelmäßig nicht nur bereits erfahrenen KlangkünstlerInnen die Möglichkeit, Klangarbeiten an einem stark frequentierten Ort zu präsentieren. Somit wird die *TONSPUR_passage* zum Spiegel der Klangkunstszene.

Auf der anderen Seite dieser Kooperation steht das *Kunstradio*, eine etablierte Größe in der Radiokunstszene. Viele große internationale Radiokunstprojekte gehen auf die Initiative des *Kunstradios* zurück. Künstlerisch als auch theoretisch gehen immer wieder entscheidende Impulse von Wien aus.

Eine Kooperation dieser beiden etablierten Institutionen verspricht schon auf den ersten Blick viel Potential und Vorteile. Durch die Kombination der beiden Infrastrukturen und den verschiedenen Medien ergeben sich neue kreative Möglichkeiten für den/die teilnehmende/n KünstlerIn. Es stehen mehr Ressourcen zur Verfügung als sonst und vielen KünstlerInnen wird die Chance geboten, sich mit einem Bereich auseinanderzusetzen, mit dem sie noch nicht viel Kontakt hatten.

Für David Moss gab es in Wien gleich zwei „Erste Male“. Zwar war ihm die Arbeit im und für das Radio geläufig, jedoch erstellte er im ORF sein erstes 5.1-Surround-Sound-Radiostück. Die Realisierung der *TONSPUR*-Installation war eine ganz neue Erfahrung für ihn. Hierbei stieß er an die Grenzen seiner

bisherigen Arbeitsweise und seiner bisherigen Denkweise. Am Ende sind ihm zwei Arbeiten gelungen, die auf die verschiedensten Arten eng miteinander verbunden und doch ganz unterschiedlich sind. *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* zeigt auf vielfältige Weise, wie Klanginstallationen und Radio zusammenarbeiten können. Beide Versionen greifen auf das gleiche Material zurück und behandeln dieselbe Idee. Aber jede bedient sich ihrer eigenen Mittel und Wege, so dass sie letztendlich unabhängig voneinander betrachtet werden können, auch wenn sie nicht einzeln so hätten entstehen können. Deutlich wird an den Arbeiten von David Moss, dass Klanginstallation und Radiostück unterschiedliche Medien sind und als solche behandelt werden sollten. Vergleichbar wäre die Beziehung zwischen Film und Buch. Beide können die gleiche Geschichte erzählen, doch auf andere Art und Weise. Sie haben verschiedene Mittel und können jeweils andere Dinge besser darstellen. Kann der Film sich schneller in Raum und Zeit bewegen, ist das Buch nicht auf Dialoge angewiesen und kann Situationen ausführlich beschreiben.

So bietet Radio Struktur und mehr Kontrolle über das Material. Nach dem ästhetischen Willen des Künstlers/der Künstlerin entsteht eine Geschichte, die zu einem bestimmten Zeitpunkt im Radio gespielt wird. Die Installation bietet weniger Struktur, dafür die Möglichkeit, freier mit Raum und Zeit umzugehen. Sie erreicht viele Menschen unbewusst und ist länger zu erleben als das Radiostück. Dafür ist die Installation an ihren Ort und ihre Spielzeit gebunden. Das Radiostück kann überall auf der Welt via Internetstream empfangen werden und auch später noch über das Internet abgerufen werden.

Für David Moss war klar, zwei verschiedene Arbeiten zu machen. Er gibt zwar zu, dass die Versuchung, das bereits fertige 5.1-Radiostück als Installation umzuarbeiten, groß war. Aber er wollte nicht die Ressourcen, die sich ihm boten, verschwenden, nicht den öffentlichen Raum und die Möglichkeiten der *TONSPUR* völlig ignorieren.²²³ Auch wenn es schwierig ist, Klanginstallationen ins Radio zu bringen, sollte man es seiner Ansicht nach weiterhin versuchen. Denn es ist wichtig, auch im Radio offen zu bleiben und den Menschen immer wieder neue Ideen zu präsentieren.²²⁴

²²³ David Moss, vgl. Anhang S. A24f.

²²⁴ Ebda, S. A28.

Neben der Dokumentation der *TONSPUR* als aktuellem klanginstallativen Projekt habe ich mir in dieser Diplomarbeit die Frage gestellt, inwiefern Klanginstallationen im Radio vermittelt werden können, wie beide Medien zusammenarbeiten können. Aus meinen Erfahrungen während der Dokumentation erscheint mir der künstlerische, medienspezifische Ansatz des *Kunstradios* am erfolgversprechendsten. Denn dieser Weg beschäftigt sich mit beiden Medien eingehend und kann somit die Bilder der Klanginstallation in diejenigen des Radios übersetzen. Auch habe ich den Eindruck gewonnen, dass der künstlerische Prozess nicht eindeutig von Klanginstallation zu Radioversion geht, sondern beide Stücke zu Beginn gemeinsam gedacht werden und sich dann erst später trennen und eigenständig werden. Fehlt die lineare Denkrichtung von Klanginstallation zu Radiostück, kann sie weder untersucht werden, noch für die Vermittlung von Klanginstallationen und Klangkunst im allgemeinen im Radio verwendet werden. Bezüglich der Vermittlung von Klanginstallationen erscheint mir vor allem das Hören wichtig. Somit dient auch das spezifische Radiostück, dass auf dem selben Material und der gleichen Idee beruht wie die dazugehörige Installation, zu dessen Vermittlung. Wieder können hier die beiden Versionen von *23 ways to remember silence* als Beispiel dienen. Die beiden Arbeiten reflektieren sich gegenseitig und werfen jeweils ein neues Licht auf die andere Version. Wie bereits erwähnt, lassen sich beide getrennt voneinander betrachten. Doch zusammen gesehen vervollständigen sie sich, da sie auf der selben Idee beruhen, in jeder einzelnen jedoch noch ein Element zu finden ist, dass in der anderen Arbeit nicht vorhanden ist. Der gesprochene Countdown ist nur in der Installation, gezielte Musik-Text-Verbindungen sind nur im Radiostück zu finden. Letzteres entwickelt durch seine Struktur und den geplanten Ablauf der Geschichte eine Kommentarfunktion zur Installation. Diese ist in ihrem Wesen nicht sofort begreifbar und erfassbar, wohingegen das Radiostück in sich logisch ist und als abgeschlossenes Werk leichter handhabbar. Somit erleichtert es das Verständnis der Installation und trägt zu dessen Vermittlung bei. Die gesamte *Kunstradio*-Sendung mit Interview erhöht diesen Effekt zusätzlich.

Neben der gegenseitigen Reflexion ist die direkte Verbindung von Klanginstallationen und Radio eine Möglichkeit der Zusammenarbeit. Die daraus entstehenden Radioinstallationen kombinieren die Mittel beider Ebenen und erzeugen so eine Synthese. Dafür sind Kenntnisse der technischen und künstlerischen Möglichkeiten beider Medien nötig. Durch die Kombination der beiden wird auch der Anspruch der Klangkunst eingelöst, verschiedene Disziplinen und Medien zusammenzudenken.

Zu Beginn meiner Arbeit stand die Frage, wie Klanginstallationen ins Radio kommen können. Es stellte sich heraus, dass diese Problematik nicht mit einer linearen Denkweise zu bearbeiten ist, da die Beziehung zwischen diesen beiden Ebenen sehr vielfältig und komplex ist. Ein Grund für die Schwierigkeiten, welche die Musikwissenschaft mit der Klangkunst hat²²⁵, mag in dieser Komplexität und intermedialen Denkweise liegen. Gattungsgrenzen werden aufgeweicht und Kategorien aufgelöst. Klassisches Vokabular ist nur bedingt verwendbar und traditionelle Analysemethoden sind ebenso nur zum Teil erfolgreich.²²⁶ Für eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung scheint ein großes künstlerisches Verständnis von Nöten zu sein, da sonst die Wissenschaft etwas beschreibt, das KünstlerInnen so nicht sehen.

Im Sinne einer weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung hat diese Diplomarbeit eine Reihe an interessanten Fragen aufgeworfen.

Auf dem Gebiet des Akustikdesigns gibt es noch viele offene Fragen, sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch, wie der Lärm der Stadt zu verringern wäre. Dies ist nicht zwangsläufig ein rein musikwissenschaftlicher Diskurs, sondern bewegt sich im Grenzgebiet zwischen Akustik, Musikwissenschaft, Design und Stadtplanung.

²²⁵ Dies zeigt sich an den zahlreichen Artikeln über die Gattungsfrage der Klangkunst und ihre Kategorisierung, vgl. z.B. Helga de la Motte-Haber, Klangkunst: Jenseits der Kunstgattung, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Klangkunst*, 2008; dieselb., Klangkunst – Eine neue Gattung?, in: dieselb., Akademie der Künste, *Klangkunst*, 1996; Volker Straebel, Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Klangkunst*, 2008.

²²⁶ Klangkünstlerische Arbeiten entziehen sich den bisherigen Formen und können daher nicht mit herkömmlichen Analysemethoden erfasst werden.

Ein Anliegen dieser Diplomarbeit war, ein aktuelles klanginstallatives Projekt zu dokumentieren. Die allgemeine Problematik der Dokumentation von Klangkunst habe ich hier ausgespart, doch auch dies ist eine eigene wissenschaftliche Arbeit wert. Wie kann eine flüchtige Kunst haltbar gemacht werden und welche Medien sind dafür geeignet? Vielleicht auch, welche Art von Medium sollte für eine geeignete Dokumentation erfunden werden? In diese Richtung geht auch die Frage nach dem kuratieren und präsentieren von Klangkunst. Wie lassen sich klangkünstlerische Arbeiten zusammenstellen und auf einer bestimmten Ausstellungsfläche positionieren?

Im Feld der Klangkunst selbst ist ebenso noch viel Potential. Positionen verschiedener KlangkünstlerInnen können entdeckt und verglichen werden, Kombinationen verschiedener Medien wie z.B. Klang und Licht untersucht werden. Aspekte wie Raum- und Zeitwahrnehmung wurden zwar bereits behandelt²²⁷, doch auch hier ist es noch möglich, sich intensiver damit zu beschäftigen. Die Bedeutung von Klangkunst im öffentlichen Raum, ihre Chancen, ihre Möglichkeiten, ihre soziologischen Auswirkungen sind bis jetzt nur ansatzweise besprochen.²²⁸

Der zweite Teil dieser Diplomarbeit beschäftigt sich mit Radio und Radiokunst. Auch hier wäre es wünschenswert, diese mehr in die wissenschaftliche Diskussion einzubinden. Es bedarf gesonderter Arbeiten, um die Entwicklung der Radiokunst und die wichtigsten Projekte sowie ihre technischen, künstlerischen und politischen Voraussetzungen aufzuarbeiten. Durch die ausführliche Selbstdokumentation des *Kunstradios* kann man erahnen, welche Rolle es in der Entwicklung der Radiokunst gespielt hat. Es wäre also durchaus eine spannende Frage, wie wichtig das *Kunstradio* war und welche Rolle dabei Heidi Grundmann und Elisabeth Zimmermann gespielt haben und noch heute spielen. Hierbei wäre es auch interessant, die jetzige Situation der Radiokunst

²²⁷ Vgl. z.B. Beiträge des Musik-Konzepte Sonderbandes *Klangkunst*, hrsg. von Ulrich Tadday: Sabine Sanio, Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?, S. 47-66; Uwe Rüh, Stimmung – Atmosphäre – Aura. Wahrnehmung in der künstlerischen Klanginstallation, S. 67-84; Wolfgang Heiniger, Der komponierte Besucher. Über Zeitperspektiven in Klanginstallationen S. 85-98. ebenso Andres Bosshard, Zuerst ein petisches Prinzip. Zum Phänomen des Ortes in der Klangkunst, in: *Positionen* 42 (2000), S. 13-17.

²²⁸ Vgl. Golo Föllmer, Töne für die Straße, in: Helga de la Motte-Haber, Akademie der Künste (Hg.), *Klangkunst*, 1996, S. 216-218; derselb., Klangorganisation im öffentlichen Raum, in: Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst*, 1999, S. 191-227.

zu betrachten. Welche technisch-künstlerischen Möglichkeiten gibt es, wo sind Zentren der Radiokunst (sofern es welche gibt) und welche Rahmenbedingungen finden RadiokünstlerInnen in den Sendeanstalten vor.

9. Quellenverzeichnis

9.1 Literatur

ADORNO, Theodor W.: Die Kunst und die Künste, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10/1, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 432-453

ANONYM: Werkliste Bill Fontana (Auswahl), in: *MusikTexte* 96 (2003), S. 73

AUGÉ, Marc, *Nicht-Orte*, erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe, München: C.H. Beck, 2010

BOSSHARD, Andres: *Stadt hören. Klangspaziergänge durch Zürich*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2009

DE LA MOTTE-HABER, Helga; Akademie der Künste Berlin (Hg.): *Klangkunst*, erschienen anlässlich von sonambiente festival für hören und sehen, München: Prestel, 1996

DE LA MOTTE-HABER, Helga (Hg.): *Klangkunst – Tönende Objekte und klingende Räume*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 12, Laaber: Laaber, 1999

DREES, Stefan; JACOB, Andreas; ORGASS, Stefan (Hg.): *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber* (Folkwang Studien Bd. 8), 2009.

EMMERSON, Simon; SMALLEY, Denis: Electro-acoustic music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Auflage, Bd. 8, London: Macmillan Publishers 2001, S. 59-67

FONTANA, Bill: Klang als virtuelles Bild, in: *MusikTexte* 96 (2003), S. 71-72

GEBHARDT, Wolfgang: *Fest, Feier und Alltag Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXII Soziologie, Bd. 143), Frankfurt/M: Lang, 1987

GLÄSER, Jochen; LAUDEL, Grit: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*, Stuttgart: UTB 2004

GRILLNBERGER, Irene: *Klassische Musik im Radio*, Diss. Universität Wien, 2002

GRUNDMANN, Heidi (Hg.): *Re-Inventing Radio – Aspects of Radio as Art*, Frankfurt: Revolver, 2008

HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990.

HAMM, Peter: *Internetradio*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2002

HEISTER, Hanns-Werner: *Hintergrund Klangkunst – Ein Beitrag zur akustischen Ökologie*, Edition Zeitschrift für Neue Musik, Mainz: Schott, 2010.

KAHN, Douglas: *Noise, Water, Meal: a history of sound in the arts*, MIT Press paperback, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001

KNEIDINGER, Katharina: *Radio Österreich 1 im Spiegel jugendlicher Hörer*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2007

LaBELLE, Brandon: *Background noise. A history of sound art*, New York: Continuum Books, 2006

LANGENMAIER, Arnica-Verena (Hg.): *Der Klang der Dinge. Akustik – eine Aufgabe des Design*, München: Silke Schreiber, 1993

LICHT, Alan: *SoundArt: Beyond Music, Between Categories*, New York: Rizzoli, 2007

MÖHRCHEN, Raoul: Ein anderer Sinn für Zeit und Raum, in: *MusikTexte* 96 (2003), S. 65-70.

NAGLER, Heinz; RAMBOW, Riklef; STURM, Ulrike (Hg.): *Der öffentliche Raum in Zeiten der Schrumpfung*, edition stadt und region, Berlin: Leue, 2004

REICHEL, Werner [u.a.] (Hg.): *Privatradio in Österreich – Eine schwere Geburt. Piraten, Profis, Pleiten*, München: Reinhard Fischer, 2006

SCHAFER, R. Murray: *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Books, 1994

STADLER, Martina: *Rundfunk im österreichischen Ständestaat*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2006

TADDAY, Ulrich (Hg.): *Klangkunst* (Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text+kritik, 2008

TRANSIT [u.a.] (Hg.): *Zeitgleich – Das Symposium, Das Seminar, Die Ausstellung*, Wien: TRITON, 1994

VSEDNI, Karl-Johannes: *My own private radio*, Dipl.-Arb. Universität Wien, 2008

WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Frankfurt/M: Zweitausendundeins, 2010

9.2 Internetquellen

ADRIAN X, Robert: *RadioArt Manifesto*,
<http://kunstradio.at/THEORIE/index.html> (download 22.9.2011)

ALTENA, Arie: *Kunst und GPS. Esther Polaks lokative Kunst*,
http://ariealt.home.xs4all.nl/pdf/rereading_mcluhan_polak.pdf (download 4.10.2011)

ANON.: *ARS Electronica | News*, <http://www.aec.at/news/> (download 20.9.2011)

ANON.: *Art's Birthday 2011 - Satellite Schedule*,
<http://www.kunstradio.at/PROJECTS/AB2011/network-ars-acoustica-group.php>
(download 16.9.2011)

ANON.: *Art's Birthday – Eternal Network*, <http://www.artsbirthday.net/> (download 16.9.2011)

ANON.: *EBU.CH :: EBU Profile*, <http://www.ebu.ch/en/about/index.php>
(download 15.9.2011)

ANON.: *EBU.CH :: News Ars Acustica Page*,
http://www.ebu.ch/en/radio/euroradio_classics/arsacustica/index.php (download 15.9.2011)

ANON.: *EVENTS*, <http://kunstradio.at/THEORIE/index.html> (download 15.9.2011)

ANON.: *Formatradio – Radioformate*, in: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, *medienmanual.at*,
<http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/radio/formatradio.php>
(download 20.9.2011)

ANON.: *KR Archiv: Jul - Dez 1987*, <http://kunstradio.at/1987B/calendar.html>
(download 15.9.2011)

ANON.: *KUNSTRADIO at Ars Electronica - DOCUMENTATION*,
<http://www.kunstradio.at/FUTURE/ARS/index.html> (download 16.9.2011)

ANON.: *KUNSTRADIO at documenta X - DOCUMENTATION*,
<http://www.kunstradio.at/FUTURE/DX/index.html> (download 16.9.2011)

ANON.: *Kunstradio - Radiokunst - Online since 1995*, <http://www.kunstradio.at>
(download 15.9.2011)

ANON.: *Kunstradio Projects*,
<http://www.kunstradio.at/PROJECTS/projects1.html> (download 16.9.2011)

ANON.: *KUNSTRADIO 11. Februar 1988*,
http://kunstradio.at/1988A/11_2_88.html (download 15.9.2011)

ANON.: *KUNSTRADIO 7. April 1988*, http://kunstradio.at/1988A/7_4_88.html
 (download 15.9.2011)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 28. September 2003*,
http://www.kunstradio.at/2003B/28_09_03.html (download 18.9.2001)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 7. Dezember 2003*,
http://www.kunstradio.at/2003B/07_12_03.html (download 18.9.2001)

ANON.: *Kunstradio - Radiokunst, 2. Oktober 2005*,
http://kunstradio.at/2005B/02_10_05.html

ANON.: *Kunstradio - Radiokunst, 14. September 2008*,
http://kunstradio.at/2008B/14_09_08.html (download 17.9.2011)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 25. Jänner 2009*,
http://kunstradio.at/2009A/25_01_09.html (download 21.9.2011)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 30. August 2009*,
http://kunstradio.at/2009B/30_08_09.html (download 18.9.2011)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 25. Oktober 2009*,
http://kunstradio.at/2009B/25_10_09.html (beides download 18.9.2011)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 10. Jänner 2010*,
http://kunstradio.at/2010A/10_01_10.html (download 18.9.2011)

ANON.: *Kunstradio – Radiokunst, 1. Mai 2011*,
http://kunstradio.at/2011A/01_05_11.html (download 21.9.2011)

ANON.: *ORF Kundendienst – Radio*,
<http://kundendienst.orf.at/programm/radio/1476.html> (download 16.9.2011)

ANON.: o.T., <http://www.neukoellneroper.de/stuecke/babelsound/info.html>
 (download 5.9.2011)

ANON.: o.T.,
http://resoundings.org/PDF/Bill_Fontana_Landscape_Soundings.pdf (download 27.9.2011)

ANON.: *PROJEKT: HORIZONTAL RADIO*,
<http://www.kunstradio.at/HORRAD/horradtxts.html> (download 16.9.2011)

ANON.: *quartier21*, <http://quartier21.mqw.at/kuenstlerstudios/allgem-info.php>
 (download 20.9.2011)

ANON.: *quartier21*, <http://quartier21.mqw.at/impressum/> (download 11.7.2011)

ANON.: *RADIO BROADCASTS*, <http://kunstradio.at/ARCHIVE/radio.html> (15.9.2011)

ANON.: *RECYCLING THE FUTURE*,
<http://www.kunstradio.at/FUTURE/index.html> (download 27.9.2011).

ANON.: *RECYCLING THE FUTURE 3*,
<http://www.kunstradio.at/FUTURE/LADA/index.html> (download 27.9.2011)

ANON.: *RECYCLING THE FUTURE 4*,
<http://www.kunstradio.at/FUTURE/RTF/index.html> (download 16.9.2011)

ANON.: *SZELY*, <http://www.szely.org/> (download 4.10.2011)

ANON.: *TONSPUR*, http://www.tonspur.at/previous_website/index.html (download 20.9.2011)

ANON.: *TONSPUR für einen öffentlichen raum | Vienna–Berlin*,
<http://www.tonspur.at> (download 4.10.2011)

ANON.: *TONSPUR 35 | Friederike Mayröcker + Bodo Hell|vom Umarmen des Komponisten auf dem offenen Sofa*, http://www.tonspur.at/w_35.html (download 17.9.2011)

ANON.: *transit*, <http://transit.tiroler-landesmuseum.at/index.html> (download 16.9.2011)

ANON.: *ZEITGLEICH - Sound Symposium/Exhibition*,
<http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/> (download 15.9.2011)

ANON.: *Zeit-Ton*, <http://oe1.orf.at/programm/276494> (download 18.9.2011)

DE LA MOTTE-HABER, Helga: *Skulpturelles Theater*,
http://www.sonambiente.net/de/04_artists/4M2jac_werk.html (download 20.9.2011)

GRUNDMANN, Heidi: *HORIZONTAL RADIO in Zahlen*,
<http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrbericht.html> (download 16.9.2011)

HOFMANN, Yannik: o.T.,
http://kunstradio.at/2011A/MossDavid_Interview/MossDavid_Int.html (download 22.9.2011)

International Telecommunication Union (Hg.): *Recommendation ITU-R BS.775-2 (07/2006) – Multichannel stereophonic sound system with and without accompanying picture*, http://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.775-2-200607-!!!PDF-E.pdf (download 22.9.2011)

Institut für Medienarchäologie: *Heidi Grundmann*, http://ima.or.at/?page_id=484 (download 15.9.2011)

Institute for Electronic Music and Acoustics Graz: *Pure Data*, <http://pd.iem.at> (download 23.9.2011)

KUBISCH, Christina: *Arbeiten mit elektromagnetischer Induktion*, http://www.christinakubisch.de/deutsch/klangundlicht_frs.htm (download 23.9.2011)

MIXNER, Manfred: *Bericht zum horizontal radio - Netzwerk Radiokunst*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrmixner.html> (download 20.9.2011)

MOSS, David: *The Official Website of David Moss*, <http://www.davidmossmusic.com/bio.html> (download 21.9.2011)

TONSPUR für einen öffentlichen raum: *TONSPUR_expanded*∞*Der Lautsprecher*, <http://expanded.tonspur.at/> (download 12.7.11)

TONSPUR für einen öffentlichen raum:
TONSPUR_extra∞*european_TONSPUR*, <http://klanghimmelmq.tonspur.at/> (download 12.7.11)

TONSPUR für einen öffentlichen raum; Buchhandlung Walter König im MQ Wien (Hg.): *TONSPUR_library*∞*Sound+Art in books*, http://library.tonspur.at/wp-content/uploads/2011/05/TONSPUR_library-%E2%88%9E-Sound+Art-in-books.pdf (download 12.7.11)

TONSPUR für einen öffentlichen raum: *Social program*
TONSPUR_expanded∞*Der Lautsprecher*, http://expanded.tonspur.at/?page_id=9 (download 12.7.11)

WALIGORSKA, Agnieszka; SIREN, Pekka: *Proton at Horizontal Radio*, <http://www.kunstradio.at/HORRAD/hrfinland.html> (download 16.9.2011)

WECKWERTH, Georg: *georg weckwerth*, <http://www.georgweckwerth.org/> (download 4.10.2011).

10. Anhang

10.1 Interview²²⁹ mit Peter Szely, 27.6.2011²³⁰

Katrin Gann: Wer kann eine Arbeit für die *TONSPUR* machen?

Peter Szely: Jemand, der gut ist. Jemand, der mit dem Ganzen umgehen kann, oder jemand, wo wir es spannend finden, dass er sich damit beschäftigt.

Katrin Gann: Und wie kommt die Entscheidung zustande?

Peter Szely: Es gibt Bewerbungen, die werden natürlich auch immer mehr. Aber dadurch, dass ich selbst Klangkünstler bin und Georg schon ganz lange als Kurator in diesem Feld tätig ist, kennen wir natürlich sehr viele Leute. Und da gab's Positionen, die wir uns gewünscht haben, die unbedingt dabei sein mussten, so wie Andres Bosshard, oder Andrea Sodomka, die man gut kennt in der Szene, aber in Wien gar nicht so die große Rolle spielt. Oder so jemand wie Werner Reiterer, der ist bildender Künstler, hat aber immer wieder mit Klang zu tun. Das fanden wir einfach spannend. Oder Friederike Mayröcker, mal wirklich die Sache mit der Sprache ausprobieren, die dann doch sehr viel direkter ist als abstrakter Klang und Inhalte viel direkter transportiert.

Wenn wir Anfragen bekommen, schauen wir uns die Leute an, erkundigen uns. Und dann muss es spannend sein, eine Position, die wir uns gut vorstellen können und die gut funktionieren kann.

Katrin Gann: Und unter euch entscheidet ihr das dann gemeinsam?

Peter Szely: Ja, die letzte Entscheidung hat dann schon Georg. Wir sprechen einfach darüber, wir tauschen uns aus, ich schlage etwas vor, er hat sein Programm. Es gab auch so *TONSPUR_live*, gibts noch immer, heuer war das zur Eröffnung der Klanginstallation vom Andres [Bosshard, Klanghimmel im MQ, *Anm.d.A.*]. Früher hatten wir die ca. alle zwei Monate in der *Erste Bank Arena* und da kam ganz viel natürlich von mir. Das waren alles sehr viele Kollegen, wo man halt geschaut hat, wer kann das. Ich wusste eben Bescheid, wer das live umsetzen konnte. Man macht sich Gedanken, tauscht sich aus, welche Positionen interessant sein könnten. In Berlin z.B. ist schon lange die Frage, auch wirklich eine Berliner Position zu finden. Ich fände z.B. mal E-Gitarren ganz gut. So fängt man dann an, man hat ein Bild vor sich und sucht dann jemanden, der das machen könnte, oder es kommt jemand auf einen zu.

Katrin Gann: Wie ist die *TONSPUR* denn technisch aufgebaut?

Peter Szely: Es sind acht Lautsprecher, ein Computer, ein Achtkanalverstärker und eine Achtkanalsoundkarte. In Wien, genauso wie in Berlin. Acht Lautsprecher, mit Monosignalen. Das ganze wird über eine Software programmiert. Mit dieser Software kann man sowohl Bewegungen programmieren, als auch Stücke, die schon fertig sind übertragen und

²²⁹ Alle Interviews wurden mit einem Zoom H4n aufgenommen, die Aufnahmen liegen bei der Verfasserin. Die Transkriptionen sind wörtlich, die Sprache wurde zugunsten einer besseren Lesbarkeit leicht verändert, der Inhalt ist unverändert.

²³⁰ Das Interview fand am Yppenplatz in Wien um 11.00 Uhr statt. Länge ca. 36 Minuten.

abspielen. Die Handhabung ist immer verschieden, das kommt auf den Künstler drauf an, wenn wir jetzt Leute haben wie Hans Peter Kuhn, der war in Wien und hat in seinem Atelier von uns eine kleine Achtkanalanlage aufgebaut bekommen und hat dann dort vor Ort gearbeitet mit seinen ganzen Programmen und Tools. Er hat dann Monofiles erstellt, wir sind runter, haben uns das angehört, haben Änderungen angedacht, dann ist er wieder ins Studio und hat weitergearbeitet. Zum Schluss habe ich die Monofiles bekommen und habe sie ins Programm eingearbeitet.

Katrin Gann: Die *TONSPUR* war ja zuerst in der *Erste Bank Arena*. Gab es dabei einen Unterschied in der Anlage?

Peter Szely: Ganz am Anfang gab's einen Unterschied, es waren mal zwölf und sogar 14 Lautsprecher, dann wieder zwölf und dann acht. Aber es waren andere Fabrikate. In der *Erste Bank Arena* gab's diese seitlichen Sitzbänke und da gabs Auslassungen, da waren die Lautsprecher drin.

Katrin Gann: Und die Lautsprecher sind jetzt fix. Gab es auch mal den Wunsch die Aufstellung zu ändern?

Peter Szely: Er wurde noch nie an mich herangetragen, lustiger Weise. Es war ganz am Anfang so geplant, dass das möglich wäre, und wenn es einen guten Grund dafür gäbe, wäre es auch jetzt noch möglich. Aber ich würde schon überlegen und darüber sprechen, ob es wirklich notwendig ist, weil es schon sehr viel Arbeit bedeutet. Es war angedacht, aber es gab noch nie jemand, der den Wunsch hatte, z.B. alle acht Lautsprecher in eine Ecke zu tun.

Katrin Gann: Wie viel technisches Vorwissen bringen denn die KünstlerInnen mit?

Peter Szely: Viel. Es sind ja zum großen Teil Klangkünstler, die wir einladen. Die haben alle selbst ihre Systeme, mit denen sie arbeiten. Dann gibt's natürlich Leute, wie Gerhard Rühm, der ist zwar Musiker und hat Vorstellungen, braucht dann aber jemanden, der ihm das umsetzt. Das ist ganz unterschiedlich. Es gibt Leute, auch Klangkünstler, wie z.B. Ulrich Eller, der einfach gewöhnt ist, mit Leuten zu arbeiten, die die Technik für ihn machen - ein Künstler der alten Schule. Oder Leute wie Terry Fox, der einfach mit Computern nichts am Hut hatte, der einfach mit der Idee gekommen ist und ich hab die dann in Abstimmung mit ihm umgesetzt. Dann gibt's Leute wie Robert Jacobsen, der zwar Klangkünstler ist, aber sehr objektbezogen arbeitet. Mit ihm bin ich auch Wochen gestanden, um ihm die ganzen Bewegungen zu programmieren um zu zeigen, was überhaupt möglich ist, wie das klingt im Raum. Oder was mir einfallen würde. Das ist sehr sehr unterschiedlich. Aber gut 2/3 der Künstler arbeiten von sich aus und haben von sich aus das Vorwissen. Die, die als Artist-in-Residence kommen, haben ihre Laptops, ihre Systeme dabei. Da gibt's auch verschiedene Ansätze. Rolf Julius ist einfach nur mit dem Laptop und zwei Lautsprechern gekommen und hat an den Sounds gebastelt und hat sie mit mir dann installiert. Ich bin dann natürlich auch immer das erste Feedback, der dann gefragt wird, Klingt das gut? Was würdest du anders machen? Fällt dir was auf? Ich arbeite ja immer direkt mit den Künstlern an den Stücken. Das ist die große Aufteilung, Georg ist in Absprache für die Einladungspolitik, für den

künstlerischen Leitfaden des Programms zuständig und ich bin dann wirklich der, der mit den Leuten sitzt und es realisiert.

Katrin Gann: Die KünstlerInnen haben dann die Chance, wirklich an der Anlage und mit ihr zu arbeiten, auszuprobieren.

Peter Szely: Ja, genau. Das ist ja ganz wichtig bei Klanginstallationen. Das ist kein Bild, das man im Studio malt und dann in einen Raum trägt. Und selbst da probiert man aus, wo es am besten wirkt. Bei der Klangkunst oder Klangarchitektur ist das natürlich essentiell, dass du mit dem Raum, mit der Lautsprecherbestückung und -verteilung mehrmals, öfter, immer wieder hörst, um den Raum mitzudenken, mitzukomponieren. Das ist eine Notwendigkeit, wie ich glaube. Wir sind in der glücklichen Lage, dieses bieten zu können.

Katrin Gann: Kommen die KünstlerInnen schon mit fertigem Material nach Wien?

Peter Szely: Nein, eigentlich nie. Sie kommen mit Ideen und haben dann meist diesen Monat, an ihren Ideen zu arbeiten und sie umzusetzen.

Katrin Gann: Wie sehr orientieren sich die Künstler an dem Ort?

Peter Szely: Sehr. Der Ort ist ja die Vorgabe. Es ist ein Durchgang, die Leute gehen hindurch, das bestimmt ja schon die Rezeption des Stückes. Und die meisten Leute versuchen natürlich darauf einzugehen, damit etwas zu machen.

Katrin Gann: Kommt es auch zu Pannen?

Peter Szely: Ja natürlich kommt es auch zu Pannen, ist ja Technik... Es ist ein sehr stabiles System. Seit 2003 habe ich erst einmal den Computer ausgewechselt. Und der läuft 24 Stunden durch. Es ist so aufgesetzt, dass der Computer die ganze Zeit durchläuft und es gibt ein pd-patch, das über MIDI die Lautstärke im System regelt und um 20:00 Uhr am Abend die Lautstärke runterfaded, und um 10:00 Uhr in der Früh wieder einfaded. Das System an sich ist 24 Stunden laufend online. Ein, zwei Lautsprecher wurden in der *Erste Bank Arena* gestohlen, ansonsten ist zum Glück noch nichts passiert. Auch nicht, dass der Computer gestohlen wurde, oder das System Feuer gefangen hätte. Das größte Problem ist eher der Strom, dass der Strom aus- und wieder eingeschaltet wird. Kann immer wieder passieren, dass es einen Kurzschluss gibt. Aber das ist eigentlich auch kein Problem. Daher, dass wir vor Ort in Wien wohnen und da sind, wird man informiert, wenn aus betriebstechnischen Gründen im MQ alles ausgeschaltet wird.

Katrin Gann: Es gibt ja auch nur die Lautsprecher und nichts objekthaftes.

Peter Szely: Das war auch von vornherein der Grundgedanke der *TONSPUR*, etwas zu haben, das wirklich acousmatisch ist. Also wo du keine Bildhaftigkeit hast, bis auf die Schaukästen seit 2006, aber prinzipiell ist es rein acousmatisch. Also etwas zu schaffen, was es damals in den Clubs nicht gab, also abseits der experimentellen elektronischen Clubmusik. Und es gab auch damals, bis heute eigentlich, kein Haus in Wien, das sich dem widmet. Wo man wirklich sagt, die Klanginstallation in ihrer "reinen" Form, Lautsprecher, Kabel, Verstärker, Abspielmedium, Klang. Wo du nichts anderes bekommst als Kunst, die mit Klang arbeitet.

Katrin Gann: Es ist ja auch für die KünstlerInnen eine Aufgabe, das visuelle auszublenden, und sich nur auf den Klang zu konzentrieren.

Peter Szely: Genau. Wobei wir haben ja den visuellen Kontrapunkt mit der Esther Stocker und insofern ist es ja nicht ganz frei von visuellen Eindrücken, natürlich sind auch die Lautsprecher Objekte. Aber es ist wahrscheinlich für den ein oder anderen doch eine Herausforderung, hier anders zu arbeiten, als er es gewohnt ist. Das finde ich ja das Spannende. Es geht uns ja auch darum, immer wieder mit Leuten zusammenzuarbeiten, für die das auch neu ist. Das ist für uns interessant, damit wir nicht in reine Routine verfallen und natürlich auch, hoffentlich, für die Künstler interessant, dass sie etwas machen können, wo sie allein vielleicht gar nicht auf die Idee gekommen wären, es mal auszuprobieren.

Katrin Gann: Ist eine Kooperation mit dem *Kunstradio* vorher schon klar?

Peter Szely: Ja, schon. Es sind dann Leute, da liegt das auf der Hand, so wie bei David Moss. Wenn David schon mal hier ist. Ich habe auch eine große Tradition mit dem *Kunstradio*, ich habe schon 13 Kunstradiostücke gemacht. Ich habe auch mein erstes Kunstradiostück mit 21 gemacht, das war sehr wichtig für meine berufliche Entwicklung, insofern ist die Beziehung zum *Kunstradio* schon sehr eng und sehr wichtig. Und wie Georg nach Wien gekommen ist, hat er beim *Kunstradio* gearbeitet. Deshalb war das für uns klar, sie gleich zu fragen, ob sie etwas auf Kooperationsbasis machen wollen.

Katrin Gann: Und in wie weit bist du dann eingebunden, wenn die Installation zur radiophonen Fassung wird?

Peter Szely: Das kommt drauf an, wer das macht. Andres Bosshard z.B. braucht niemanden. Martin Leitner hat als Techniker fast alle *TONSPUR*-Künstler betreut und hat viel Verständnis für Klangkunst und da sind sie sehr gut aufgehoben. Das wird dann schon abgesprochen. John Oswald hat ganz viele "Hellos" und "Auf Wiedersehn" gebraucht und da schauen wir dann schon, dass möglichst viele Leute ins Studio gehen und Wortspenden abgeben. Es wird dann auch begleitet, für Brandon LaBelle haben wir ein Essen organisiert, haben Leute eingeladen, die beruflich mit Sprache zu tun haben. Das wurde dann mikrophoniert von Martin und wir haben dann selbst in der Regie gegessen und das Essen beobachtet.

Katrin Gann: Für die Radioversion ist dann aber Martin Leitner zuständig?

Peter Szely: Ja, er ist der dafür zuständige Techniker beim ORF. D.h. es wird dann umgearbeitet fürs Radio in Absprache mit dem Künstler, in Absprache mit mir. Und bei dem Mayröcker-Stück war z.B. das Kunstradiostück vorher da und wir haben es umgearbeitet für die *TONSPUR*.

Katrin Gann: Und wie war die Zusammenarbeit mit Gerhard Rühm?

Peter Szely: Gerhard Rühm hat in Wirklichkeit ein Kunstradiostück gemacht. Er wurde von uns eingeladen und wir haben das Kunstradio angesprochen, und sie haben das sehr gern aufgenommen. Und die Aufnahmen mit Chor und Sprechern wurde dann im ORF aufgenommen, weil die sind ja auch prädestiniert dafür, sowas zu machen und dann wurde das auch gemischt vom Martin. Dann sind sie mit dem Material in die *TONSPUR* gekommen und dort

wurde dann die Struktur für die Installation gemacht. Links die Celesta, rechts der Chor und oben jeweils den Hall der Celesta. Das wurde dann vor Ort ausprobiert, wie fügen wir das am besten ein in den Ort. Der Stein des Anstoßes kam von uns, aber das wär auch was fürs *Kunstradio*. Und dann war klar, dass wenn man die Möglichkeit hat, mit dem ORF zu produzieren, dann tut man das auch.

Katrin Gann: Und Andrea Sodomka, sie ist ja selber Klangkünstlerin.

Peter Szely: Das war noch damals in der *Erste Bank Arena* und Andrea ist eine der KünstlerInnen, die nicht auf das vorinstallierte System zurückgegriffen haben, sondern ein pd-patch installiert haben. Das haben 3 oder 4 Leute gemacht. Also sie war total eigenständig. Sie hat den patch geschrieben, ist damit in die *Erste Bank Arena* gegangen und hat dann vor Ort damit gearbeitet. Also es ist immer ganz unterschiedlich. Sodomka ist ja eine Komponistin und Klangkünstlerin, die sich damit schon seit Jahrzehnten auseinandersetzt. Und dann haben wir auch Leute wie z.B. Werner Reiterer. Terry Fox ist gekommen mit seinen Metronom-Sounds und wir sind dann bei mir im Studio gesessen und haben das gemacht. Jemand wie Sodomka, der gibt man den Schlüssel und sie weiß, was sie tut. Man ist dann eher als Feedback da. Dass man dort ist und sie begleitet und versucht, die Fragen zu beantworten, die sie haben. Findst du die Bässe ok? Findest du es schön, wenn die Welle so geht? Andere haben dann die Frage "Wie kann denn die Welle gehen? Zeig mir das doch mal" Es ist nicht nur das technische Wissen, sondern Andrea ist ja z.B. auch gewohnt, allein mit Mehrkanalsystemen zu arbeiten. Es gab auch Leute, die durchaus Musiker sind, aber sich noch nie so intensiv mit einem Multi-Kanalsystem auseinandergesetzt haben. Da ist natürlich auch Hilfestellung notwendig, ihnen das näher zu bringen.

10.2 Interview mit Georg Weckwerth, 28.6.2011²³¹

Katrin Gann: Wie kam es zu der Idee, die *TONSPUR* ins Leben zu rufen?

Georg Weckwerth: Die Idee selbst ist nicht durch uns entstanden, sondern durch einen Künstler, der gleichzeitig dann auch den ersten Beitrag zur *TONSPUR*-Reihe abgeliefert hat. Ulrich Kurt Kühn, ein junger, österreichischer Künstler, der eigentlich bildender Künstler ist, aber auch Musiker. Er war 2003 auf der Suche nach einem Raum für die Aufführung seiner ersten Klanginstallation und ist dabei auf einen Raum im MQ gestoßen, das war damals noch recht neu. Ein Raum hat ihn speziell interessiert, der hatte damals noch den Namen *Erste Bank Arena*, da er sich akustisch gut eignen würde. Er hat sich dann durchgefragt innerhalb des MQ, und ist an Vitus Weh, der Mitbegründer des *quartier21*, verwiesen worden. Vitus Weh hat interessiert reagiert, da die Arena noch unbespielt war. Er wollte sich aber künstlerisch rückversichern, ob der Projektvorschlag von Kühn interessant ist und hat Peter Szely angesprochen, mit dem er befreundet war und auch schon künstlerisch zusammengearbeitet hat. Vitus Weh hat auch auf der MQ-Baustelle *Kunst am Bau* realisiert, da war Peter Szely beteiligt und war dann der Ansprechpartner, wenn's um Projekte mit Sound ging.

Peter hat sich das angeschaut und hat gesagt, ja, das ist ein schönes Konzept, klangkünstlerisch gesehen und hat parallel aber gesagt, es wäre interessant - weil es das so in Wien noch nicht gab - so etwas regelmäßig zu machen. Und er hat dann gleich gesagt, er wüsste jemanden, der das kuratorisch leiten könne und hat meinen Namen ins Spiel gebracht. In weiterer Folge hat sich Vitus mit mir getroffen. Wir haben dann eigentlich gar nicht über das Projekt von Ulrich Kurt Kühn gesprochen, sondern wie man in der *Erste Bank Arena* Klangarbeiten realisieren könnte, wie das aussehen würde, technisch, was dazu notwendig ist. Und die Voraussetzungen haben eigentlich für eine Achtkanalinstallation perfekt gepasst, da waren seitliche Maueröffnungen, da konnten wir Lautsprecher hineingeben, Deckel wieder drauf, bzw. eine Blende. Und dann waren die acht Lautsprecher gut versteckt, die Kabel konnte man auch verdeckt verlegen; das war alles perfekt, alles in einen Nebenraum, da konnte man die Technik geschützt aufbauen. Und so war die *TONSPUR* geboren aus der Initiative eines Künstlers, mit einer Vorgabe von der MQ Betriebsges.m.b.H, wir können diese *Erste Bank Arena* nutzen, erstmal für ein Jahr - seitdem haben wir immer Jahresverträge, inzwischen für die Passage haben wir Zweijahresverträge, das ist schon ganz toll, was auch die Kontinuität in der Programmierung sicherer macht. Damals waren das Jahresverträge mit der Auflage, es darf nichts im Raum stehen, es muss alles weg sein, dass es keine Probleme mit Abbau und Wiederaufbau gibt, wenn der Raum kommerziell vermietet wird. Denn das war schon immer klar, dass das mit der Arena der Fall sein wird.

Katrin Gann: Und wie hat sich das Projekt dann verändert?

Georg Weckwerth: Es hat sich dann laufend verändert, wobei eher in den Spielzeiten, in der Installationsdauer. Weniger inhaltlich, da sind wir uns treu geblieben. Was am Anfang eine Auflage war, dass wir nichts in den Raum stellen durften, blieb dann, obwohl es ein schöner Raum für installative Arbeit

²³¹ Das Interview fand im Alten AKH in Wien um 17.00 Uhr statt. Länge ca. 1h13 Minuten.

gewesen wäre. Das haben wir auch einmal gemacht, die *TONSPUR 5* war eigentlich eine Ausstellung von vier Studenten der Klasse Bernhard Leitner, die ihre Abschlussarbeiten des Studiengangs präsentiert haben. Das war die einzige Ausnahme, und jetzt im Nachhinein passend in das Gesamtspektrum von *TONSPUR*, wo es mehrere Projektebenen gibt. Die Hauptebene sind die Achtkanalarbeiten, die wir bis heute machen, andere Ebenen, die es von Beginn an gab, sind die Live-Ebenen mit Performances und Konzerten, die unregelmäßig waren. Dann 2008 die erste echte, langfristig geplante Ausstellung und dann jetzt 2010 die dritte Ausstellung. Und dann gab's im Rahmen der Bespielung der Arena ganz wenige Ausnahme-Bespielungen, die haben wir nicht in die Kollektion aufgenommen, also mit einer Ziffer versehen. Wir sind grundsätzlich für Kooperationen offen, wenn etwas passiert in dem Feld der Klangkunst, wo wir meinen, das ist interessant, das sollte man unterstützen. Oder wenn jemand auf uns zukommt, und gern den Raum einmal temporär beanspruchen möchte, dann schaut man, ob das passt, ob es interessant ist, ob es geht. Und dann macht man das möglich, weil die *TONSPUR* versteht sich als Plattform und eine Plattform sollte immer so offen sein, auch für Leute, die nicht von einem selbst kommen, im Sinne des kuratorischen Prinzips, sondern dass auch mal Aspekte von außen kommen.

Katrin Gann: Das heißt, es kann sich auch jemand mit seinen Arbeiten bei euch bewerben?

Georg Weckwerth: Genau. Das Bewerbungsverfahren ist nicht offiziell die Vorgangsweise, "ich programmiere", aber ist grundsätzlich möglich. Ich meine, ich weiß nicht alles, aber ich hab natürlich aufgrund der Dauer, die ich die Arbeit jetzt schon mache, über 20 Jahre, da hat sich schon viel angesammelt, auch an Namen. Und allein aus diesem Fundus ein Programm zu gestalten, da würde die Zeit vermutlich gar nicht ausreichen. Aber ich find's natürlich total spannend, wenn etwas von außen kommt, mir das anzuschauen, sofern das zeitlich geht. Man muss auch sagen, *TONSPUR* ist ein ambitioniertes Projekt, finanziell krepfen wir aber herum, obwohl wir ganz ordentliche Budgets haben. Aber wir produzieren einfach sehr viel und ein bisschen zu kurz kommt dann vielleicht unser finanzielles Auskommen und das ist auch wieder ein Nachteil. Hätten wir ein besseres finanzielles Auskommen, könnten wir noch genauer forschen, recherchieren. Das ist so eigentlich gar nicht möglich, Reisen zu unternehmen um in Gebiete zu fahren, wo ich mich jetzt nicht per se auskenne und zu gucken, was ist da los. Man ist dann aber immer vor der Entscheidung, gebe ich das Geld für Recherche aus oder investiere ich es in das Projekt direkt, in eine weitere Produktion, wo es eh genug Möglichkeiten gibt. Aber natürlich je länger man programmiert, umso mehr muss es eine Ausgewogenheit im Programm geben. Und das ist dann wieder so ein Aspekt, wo man am Anfang noch nicht so dran denkt, Arbeiten von Künstlern aus fernen Ländern. Aber so in weiterer Folge, wenn schon viele Arbeiten zusammengekommen sind, dann muss man auch gucken, wo fehlt's vielleicht noch, v.a. wenn es um so eine Reihe geht, wie wir sie machen, wo nie klar war, wie lang wir's tun werden. Aber im Moment schaut's ganz gut aus, dass wir weiter tun können, sofern eben die Fördermittel weiterhing bewilligt werden. Es ist schon einiges zusammengekommen.

Veränderungen auf dem Papier: es sind nach wie vor alles Achtkanalarbeiten, aber programmatisch gibt's andere Perspektiven, die man sich vornimmt, wenn man merkt, das Programm hat sich soweit gesettelt, es wird finanziell besser statt schlechter. Dann muss man auch programmatisch weiter vorausschauen. Und in der Phase ist man jetzt gerade eben.

Katrin Gann: Als weitere Veränderung habt ihr auch den Spielort gewechselt.

Georg Weckwerth: Das ist dann natürlich die große Veränderung gewesen. Die *Erste Bank Arena* wurde also bespielt, es gab dann schnell eine Veränderung. Aus einer täglichen Bespielung von 8 bis 22 Uhr wurden dann schnell weniger Zeiten, weil eben die Räume dort nicht mehr frei zugänglich waren. Wegen Leuten, die da rumgehangen haben und natürlich Mist hinterlassen haben, z.T. auch Sachbeschädigung gemacht haben. Die Security, so wie jetzt, war damals noch nicht ganz so extrem.

Also das war schnell ein Problem, eigentlich sollte das *quartier21* komplett durchwanderbar sein, das war aber nur sehr kurz der Fall. Es ging dann los, dass die Türen nicht mehr um 8 Uhr auf waren, sondern erst um 10, und dass sie dann nicht mehr bis 22 Uhr geöffnet waren, sondern nur mehr bis um 20 Uhr. Und so haben sich im Laufe der Zeit die Spielzeiten eben geändert. Es kamen dann schon im ersten Jahr die ersten Vermietungen. Das konnte man dann gar nicht richtig programmieren. Man hat zwar gesagt, die Installation läuft von bis, aber die einzelnen Tage dazwischen, an denen Veranstaltungen stattgefunden haben, die hat man z.T. noch gar nicht gewusst, man konnte das dann nicht auf den Flyer draufschreiben. Man wusste ja auch nicht, wie viel Zulauf das Projekt bekommen würde, man wollte aber auch die Leute, die sich das Projekt mal anschauen wollten, nicht vor verschlossenen Türen sehen.

Es wurde schwieriger, und es gab dann in der zweiten Spielzeit Probleme. Da musste man dann was unternehmen, denn eine tägliche Bespielung war nicht mehr möglich, die off-Zeiten wurden zu groß. Die Chancen waren größer, vor einer verschlossenen Tür zu stehen, bzw. in eine Veranstaltung zu geraten. Wir mussten das dann ändern, so dass nur noch sonntags gespielt wurde. Das wurde uns dann auch vertraglich zugesichert, Sonntage werden nicht vermietet, sonntags können wir spielen von 10-20 Uhr permanent, ohne Pause. Hier in der Passage können wir auch permanent spielen, weil da keine Anrainer im größeren Stil betroffen sind, da ist nur eine Person damit konfrontiert. Und in Berlin machen wir's z.B. aus inhaltlichen Gründen und auch aus Gründen der Besucher, die sich dort am Schlossplatz aufhalten so, dass wir bestimmte Stücke nur einmal die Stunde spielen lassen.

Es war also nur mehr sonntags, dadurch hat sich der Projektcharakter eigentlich doch grundlegend geändert. Wir haben das aber so laufen lassen. Wir haben gedacht, dass ist immer noch besser als nichts und haben eben weiter gemacht. Bis es dann zum dritten größeren Problem kam, dass auch Sonntage vermietet wurden, weil einfach die Angebote zu lukrativ waren. Auch da sind wir zweiseitig. Einerseits lebt das *quartier21* von den Geldern die Externe in das quartier bringen, anteilig werden die einzelnen Initiativen daran beteiligt, es ist nicht viel. Also man konnte auch nicht richtig aufmucken. Der kommerzielle Teil wurde von einem anderen Team betreut als das *quartier21*, da gab es Probleme untereinander. Die einen hat es nicht interessiert, was da

künstlerisch passiert, sondern wollten nur vermieten, und den anderen waren die Projekte ganz wichtig. Und dann waren die Sonntage auch weg. Das kollidierte irgendwann mal, als dann die *TONSPUR 14* mit Alvin Curran was Besonderes war. Und speziell bei dem sollten von den 14 oder 15 Sonntagen, an denen die Arbeit laufen sollte, 4 oder 5 wegfallen. Das ging auf keinen Fall, das wollte ich dem Künstler auch gar nicht erzählen. Es kam dann eh so, aber so schnell konnten wir den Ort nicht wechseln. Aber da mussten wir was ändern. Entweder ist das Projekt hier jetzt am Ende, oder wir kriegen einen Raum, der so beispielbar ist, wie wir das grundsätzlich gerne hätten, als Projekt im öffentlichen Raum, das eine permanente Präsenz hat. Und da haben wir mit dem Vitus Weh gesprochen, kann man nicht was im Hof machen, da gibt's so viele Durchgänge. Der Vorschlag kam schon von uns, einen der Durchgänge zu bespielen. Zum Schluss hat er dann entschieden, welchen Durchgang wir kriegen. Wir hätten eigentlich gern einen anderen gehabt, den den jetzt die Comic-Passage hat, ein etwas größerer Durchgang, der räumlich etwas schöner ist. Vitus hat dann damit argumentiert, dass der am Volkstheater-Eingang viel stärker frequentiert ist.... Da konnte man auch nichts machen, er hat das dann alles durchgeboxt und wir haben die Passage bekommen. Das ist die größte Veränderung gewesen, vom semi-öffentlichen Innenraum zu einem öffentlichen Raum außen. Da kann man drüber diskutieren, ob das MQ öffentlicher Raum ist. Ich find schon, aber es ist nicht die Fußgängerzone... Die KÖR [Kunst im öffentlichen Raum Wien, *Anm.d.A.*] z.B. betrachtet das MQ nicht als öffentlichen Raum, deswegen bekommen wir von denen keine Förderung.

Das ist eigentlich die Legende, also *Erste Bank Arena*, dann die Spieldauer mit Einschränkungen, dann nur mehr sonntags, plötzlich wurden die Sonntage uns auch rausgenommen. Dann ein Crash eben so, dass man sich zusammensetzen musste. Wichtig vom Programm her ist auch, die Nutzung des Artist-in-Residence Programm zu erwähnen, wo wir von Beginn an dabei sind, und wirklich gute Arbeit machen, indem wir die Künstler auch gut betreuen und gute interessante Künstler bekommen.

Katrin Gann: Das gibt ja auch die Möglichkeit, internationale KünstlerInnen einzuladen.

Georg Weckwerth: Ja, das war von Beginn an klar.

Finanziell war die *TONSPUR* uninteressant. Das, was das Quartier uns gegeben hat, waren einfach die Mittel, Technik zu kaufen und den Raum, mietfrei. Und den Rest brauchen wir von woanders her. Und bis heute ist es unsere Entscheidung, ob wir es mit den Mitteln des MQ machen und uns anderweitig umschauen, oder ob wir es bleiben lassen. Die Förderer sehen schon auch, dass wir zu wenig bekommen, aber man kann nicht für sich einen großen Betrag reinschreiben und für die Künstler ganz wenig. Das Fördersystem ist leider so, dass es ein ausbeuterisches System ist. So machen wir eben weiter wie bisher. Wir realisieren die *TONSPUR* als Kunstprojekt, und ich sehe mich auch als Künstler und Kurator und so dient das Projekt auch zur Einbringung der eigenen Kreativität.

Katrin Gann: Wie und nach welchen Kriterien wählt ihr die *TONSPUR*-KünstlerInnen aus?

Georg Weckwerth: Das ist ein Entwicklungsprozess, der immer wieder eine neue Facette dazu erhält. Das liegt an der eigenen Arbeit. *TONSPUR* ist nicht mein einziges Projekt, aber dasjenige, das mich am meisten beschäftigt. In der ersten Spielzeit haben wir zwar so viel produziert wie jetzt zusammen, alle sechs Wochen ein neues Stück zur Aufführung gebracht und dazwischen noch Live-Konzerte. Aber vielleicht ging einem am Anfang noch alles leichter von der Hand, und es waren auch Künstler, die man noch direkter kannte. Wir haben auch so angefangen, dass wir das österreichische Umfeld abgearbeitet haben. Aber immer mit Blick darauf, dass es ein Künstler ist, der diese Arbeit schon lange so macht, wie er sie macht und unserer Meinung nach unbedingt in diese Plattform hineingehörte. Und dann begann das so international zu werden durch das Artist-in-Residence-Programm. Das war klar von Beginn an, dass wir das werden nutzen können. Wir haben dann angefangen mit einigen österreichischen Positionen um ein wenig Vorlauf zu haben, internationale Künstler ins Spiel zu bringen. Am Anfang waren das schon Künstler aus der sog. Klangkunst, die in der Klangkunstszene einen guten Namen hatten. In weiterer Folge hat mich dann aber auch interessiert, was in anderen Kunstsparten so passiert und habe das dann ein wenig aufgebrochen. Das hat auch mit dem zweiten *sonambiente festival* zu tun, das ich 2006 in Berlin gemacht habe. Da haben wir zwei Jahre aufwendiger recherchiert. Wir haben das nochmals gemacht, weil wir gesehen haben, dass sich nach 1996 schnell relativ viel getan hat in der Szene, dass unsere Initiative also teils gefruchtet hatte. Dann kamen neue Organisatoren dazu, es gab ein reges Treiben. Und es tauchten dann auch in der bildenden Kunst immer mehr Künstler auf, bei denen es ums sehen und hören ging. Da haben wir gesagt, da sollten wir auch nochmal mittun, auf der einen Seite, um den Klangkünstlern nochmals einen Schub zu geben, damit die im Marktgeschehen nicht wieder komplett übersehen werden. So ein Festival war nötig, weil da gibt's eine Szene, die kennt niemand. Und das war uns wichtig, dass die Künstler eine Ausstellung bekommen, wo sie sichtbar werden. Und parallel war uns wichtig, dass in der Klangkunst selbst sich nicht so eine Ghettoisierung breit machte, dass die Klangkunst in sich offen bleibt, dass das alles auch gemeinsam in einer Ausstellung stattfinden kann, warum nicht.

Im Zuge der Vorbereitung gab's dann eine intensive sehr offene Recherche, wer kam dazu, wer war das letzte Mal vielleicht noch zu jung, oder hat nicht ins Programm gepasst, wir sind da sehr offen rangegangen.

Bei mir ist es so, ich mag die ganze Kunst, nicht nur die Klangkunst. Ich find auch spannend beim Programmieren von Projekten eben nicht nur nach komplett neuen Aspekten in der Klangkunst zu suchen, sondern auch zu schauen, wie man verschiedene künstlerische Ausdrucksformen miteinander präsentieren kann, um thematisch etwas zu untersuchen. Und mit dem zweiten Festival gab's dann eine Änderung in der Programmierung der *TONSPUR*-Reihe, dass ich eben gesagt habe, warum nicht mal einen Bildkünstler ansprechen, ob er Lust hat, mal mit Klang zu arbeiten. So haben wir Julius Deutschbauer angesprochen, ob er sich vorstellen könnte etwas zum Thema Fußball zu machen, als die Euro hier in Wien war. Er ist ein Bildhauer und hat bis dato mit Klang nur in Performances mit seiner Stimme etwas zu tun gehabt

und hat sich aber sonst noch nicht mit Klang auseinandergesetzt. Er fand das aber total spannend und hat ein schönes Projekt realisiert. Oder auch mit dem klassischen Bildhauer Werner Reiterer. Das war ein Künstler, der in der Klangkunst noch gar keinen Namen hatte, aber das erste Projekt, das ich von ihm gesehen hab, war ein sehr tönendes Projekt. Und dann hab ich mir seine Arbeit angeschaut, seinen Katalog, und da ist mir aufgefallen, 80% seiner Arbeiten haben eine Geräusch-Klangebene. Und das ist für mich eine zentrale Person an der Schnittstelle zur bildenden Kunst.

Katrin Gann: Ihr sprecht also auch andere Künstler, wie z.B. bildende Künstler an. Habt ihr eine Vorliebe für ein bestimmtes Material?

Georg Weckwerth: Nein, also überhaupt nicht. Es ist nichts ausgeschlossen. Man muss das natürlich beschränken, wir haben nur bestimmte Aufführungskapazitäten. Die Stücke sollen eine bestimmte Dauer haben, um sich im Raum entfalten zu können, so kamen wir auf die Vierteljahrsbespielung. In der ersten Spielzeit hatten wir acht Projekte gemacht, das war auch ein gewisser Overkill fürs Projekt. Wir wollten das dann reduzieren, damit sich das Stück ein wenig entfalten und sich seinen Raum nehmen kann. Speziell im öffentlichen Raum braucht es ein wenig Zeit, die Leute sollen auch einen Wiedererkennungseffekt haben über einen längeren Zeitraum und auch die Möglichkeit, immer wieder schauen/hören zu kommen. Man weiß, wie schnell sechs Wochen um sind, und dann hat man wieder eine Ausstellung verpasst... Große Ausstellungen in Museen sind auch länger als 6 Wochen.

Die Hauptüberlegung war, dass die Arbeiten sich ein bisschen den Raum nehmen können. Der Zeitaspekt beim Klang ist auch wichtig, dass sich das mal festsetzt und ein Raum sich verändert. Und da sind zu schnelle Veränderungen auch kontraproduktiv. Also es gibt keine Vorlieben, es gibt nichts, was grundsätzlich ausgeschlossen wäre. Und je länger das Projekt dauert, desto mehr muss man schauen, dass sich die Stücke auch nicht wiederholen. Jedes hat seine Merkmale. Wenn jetzt alles auf elektronischem Material basieren würde, nie Stimme dazu käme, dann gibt's irgendwie für den Hörer keinen Unterschied mehr. Und nicht jeder Hörer setzt sich dann inhaltlich damit auseinander. Per se wird das akustisch mal wahrgenommen und es ist klar, es ist ein Projekt im öffentlichen Raum, das sich nicht an Spezialisten wendet, sondern wirklich an die große Masse an Menschen. In der Hoffnung, dass man einige Leute kontinuierlich mehr und mehr interessiert und bereits Interessierte ein wenig bindet, bei den nächsten Stücken vielleicht ein wenig tiefer einzusteigen. Und dafür ist eine Abwechslung nötig, und auch eine intellektuelle Herausforderung

Katrin Gann: Das ist sicher auch ein Punkt aus der Motivation der *TONSPUR*?

Georg Weckwerth: Ja, das ist eigentlich der Hauptzweck. Ich mach diese Arbeit, um ein Publikum für die Künstler zu bekommen, aber auch in weiterer Folge auch für meine Arbeit, wenn's ums programmieren geht, ums präsentieren der Künstler. Das war der Anlass überhaupt einzusteigen in das Klangthema Anfang der 90er Jahre, eben den Menschen ein Medium näher zu bringen, dass kaum wahrgenommen wurde. Dass man damit auch kreativ arbeiten kann. Jeder weiß, man macht Musik, und Musik besteht aus Tönen

und Klängen. Und es kommt dann Popmusik oder klassische Musik dabei heraus, oder Schlager oder Volksmusik. Das weiß natürlich jeder, jeder kann was mit dem Begriff des Tons oder des Klangs anfangen. Aber einfach dieses ganze Spektrum herzunehmen, die Möglichkeiten, wie man mit Klang arbeiten kann. Und das ist so reichhaltig. Und bei der *TONSPUR* ist aus der Not, aus der Vorgabe geboren, sich rein auf den Klang zu konzentrieren, weil's in der Passage auch keinen Sinn machen würde. Wobei man da jetzt die Schaukästen hat. Der Klang ist die Hauptsache, der Künstler kann aber die Schaukästen gleichzeitig bespielen. Die Visualisierung mit den Postern kann einen direkten Bezug zu dem Klangstück haben, muss aber nicht, das bleibt dem Künstler überlassen. Peter Weibel, der aktuellen *TONSPUR 42* hier in Wien, der unterstützt mit rein schwarzen Postern massiv seine Klangarbeit, sein Oratorium für die politischen Morde im 20. Jahrhundert.

Katrin Gann: Es ist ja auch eine permanente Installation, die Kontinuität hat.

Georg Weckwerth: Ulrich Kurt Kühn hatte die Idee für eine Installation in dem Raum. Der Peter hat dem Vitus vorgeschlagen, dass sollte man regelmäßig machen, das sollte jemand programmieren und Sinn und Zweck der Regelmäßigkeit ist, eine Plattform zu schaffen, für das Material und für Künstler, die sich mit dem Material beschäftigen. Ein Festival ist immer eine tolle Sache, mit zwei Jahren Vorbereitungszeit. Aber es läuft dann nur vier oder sechs Wochen und dann ist es vorbei. Was bleibt, ist die Erfahrung, die Leute, die es gesehen haben, haben es gesehen. Im besten Fall hat man einen Katalog, wenn das Geld gereicht hat, man hat mit Video dokumentiert und es ist Historie. Während eine Plattform ist einfach da, sie verändert sich, aber sie ist da. Man weiß, wo man sie vorfindet, man kann nachverfolgen, welche Projekte kommen, man kann gespannt sein, was als nächstes kommt, wo die Entwicklung hinführt. All diese Aspekte sind natürlich wunderbar und deshalb bin ich froh, dass es diese Regelmäßigkeit gibt.

Katrin Gann: Wie viel Feedback kommt zurück von Wissenschaftlern, Journalisten, Künstlern? Gibt es auch Fans?

Georg Weckwerth: Im Verhältnis dazu, wie viele Menschen das Projekt wahrnehmen können ist es wenig. Man weiß ja nie genau, wie viele es wirklich wahrnehmen. Ich messe das ein wenig an der Flyerentnahme. Aber das stimmt auch nicht ganz, manche nehmen den Flyer und lesen ihn und legen ihn wieder zurück. Die Leute wollen sich auch nicht mit Material belasten. Wobei der Flyer auch schon so eine Qualität hat, dass wir Feedback dazu bekommen. Der hat sich auch entwickelt, ist von einer einfachen Karte zu einem 6seitigen Folder geworden. Dafür haben wir auch viel Lob bekommen. Aber im Verhältnis, wie viele tausend jährlich das Projekt wahrnehmen, kommt relativ wenig direkt zurück. Ich weiß natürlich von Fans, das sind die, die zur Eröffnung immer wieder regelmäßig kommen, das sind aber auch die, die nie kommen können, weil sie im Ausland sind und dann schreiben, wie toll sie das Projekt aber finden. Das sind keine großen Zahlen, es ist überschaubar. Aber ich glaube, das Projekt ist international bekannt. Der Emailverteiler hat über 1000 Adressen und ganz selten kommen Meldungen, nicht mehr informiert zu werden. Die neue website haben wir seit 2009, seit wir auch den Spielort in Berlin haben. Die neue Seite ist leichter zu bedienen und man kann auch die Klänge hören

bis zur *TONSPUR 30* zurück. Das ist noch nicht ganz ideal, wenn jemand sich im Detail mit der Projektanalyse beschäftigen möchte, wir arbeiten daran.

Katrin Gann: Wie kam es zur Kooperation mit dem *Kunstradio*?

Georg Weckwerth: Das ist einfach erklärt. Ich bin 1996 nach dem ersten sonambiente festival nach Wien gekommen, da ich in Berlin nicht die Chancen gesehen habe, meine kuratorischen Tätigkeiten fortzusetzen, da die Felder schon besetzt waren. Und aus meiner Kenntnis von Wien war klar, dass es hier noch nichts zur Klangkunst gab und ich habe mir Chancen ausgerechnet, etwas auf die Beine zu stellen. Das hat dann alles länger gedauert als geplant und mein erster Arbeitgeber war das *Kunstradio*. Ich hab dort vor allem für die Organisation von 10 Jahre *Kunstradio - Radiokunst* gearbeitet. Heidi Grundmann hat mich eingeladen, mitzuarbeiten. Das war ein mehrtägiges Symposium mit Installationen, und dafür wollte sie eigentlich mein Know-How. Seitdem besteht der Kontakt sehr eng zum *Kunstradio*. Und als das mit *TONSPUR* losging, hat man gesprochen, wie weit man kooperieren kann. Damals ging es noch nicht um gemeinsame Produktionen, sondern eher um die Möglichkeit, dass die *TONSPUR* auch im Radio eine Rolle spielt. Jetzt ist es beim *Kunstradio* ja so, dass sie produzieren und nicht dokumentieren. Also dokumentieren können sie das Projekt nicht, aber vielleicht lässt sich eine Möglichkeit finden, z.B. dass die realisierten Projekte in einer kürzeren Form als Radiostücke dort angespielt werden können, so dass man eben zeigt, was ist in der Spielzeit 1 entstanden, was ist in der Spielzeit 2 entstanden. So waren die ersten beiden Jahren, dass auszugsweise die Stücke, die wir realisiert hatten, im Radio als Radiostück zu hören waren. Mit einer kurzen Einführung und evtl. einem kleinen O-Ton des Künstlers und das war's dann. Die erste gemeinsame Arbeit war dann die *TONSPUR 14* von Alvin Curran. Da waren einfach Aufnahmen nötig und eine professionelle Ausarbeitung; das Klangmaterial, das der Alvin Curran in Wien aufgenommen hat, war sehr umfangreich. Das wirklich auszuwerten, war in den professionellen Studios besser. Und das eignete sich auch von der Konzeption her gut als Radiostück.

Katrin Gann: Ist diese Kooperation gut für die *TONSPUR*, z.B. als Werbung?

Georg Weckwerth: Das ist immer eine gute Frage. Es muss eine gute Werbung sein. Das *Kunstradio* hat Hörer, und einen guten Namen und eine Bedeutung in der ganzen Entwicklung der Klangkunst und Radiokunst. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Klang, die uns allen wichtig ist, Heidi Grundmann, Elisabeth Zimmermann, so wie mir und anderen Künstlern auch. Jeder hat andere Schwerpunkte, ganz klar, aber letztlich geht's um was gemeinsames, nämlich ums Hören, um Kunst zu hören. Im Radio oder im Ausstellungsraum. Über das Sendeformat hinaus ist das Radio ein ganz wichtiges Medium und ist nicht wegzudenken.

Katrin Gann: Ist Radio ein geeignetes Medium zur Vermittlung von Klanginstallationen?

Georg Weckwerth: Für Klanginstallationen ist das die Frage, aber natürlich ist es das geeignetste Medium, um das Hören zu kultivieren. Das macht jeder mit einem anderen Ansatz, das *Kunstradio* und auch die Klassik-Leute. Und dann auch mit ihren guten wissenschaftlich motivierten Sendungen über

Interpretationsunterschiede etc... Wenn man sich als Hörer darauf einlassen kann, ist das fantastisch. Leider ist die Konzentration durch das Bildmedium nicht mehr so hoch. Bei Hörspielen oder so, da kann man nicht so einfach mal aussteigen. Es ist schon sehr schwer, einen Hörer zu binden, die nötige Konzentration herauszukitzeln aus den Leuten. Wenn es darum geht, ist es ein gutes Medium.

Um Klangkunst, oder speziell Klanginstallationen zu vermitteln, das ist schon schwierig. Die Klanginstallation ist eine Arbeit, die schon eher im Raum stattfindet, obwohl das Radio ja auch ein Raum ist.

Katrin Gann: Aber der Raum, den die Installation hat, der fällt weg.

Georg Weckwerth: Ja, der fällt weg. Insofern muss man schon unterscheiden, und deswegen will die Radiokunst eben auch innerhalb der Klangkunst, oder eben insgesamt in den Künsten ein eigenes Feld sein. Weil sie sagen, dass Radio ein eigener Raum ist, in dem sich Dinge manifestieren können. Den gibt's in keinem Museum oder im öffentlichen Raum. Und insofern ist das ganz klar, Projekte, die künstlerisch mit dem Radio als Raum umgehen, das sind Radiokunstprojekte. Das können nicht aufgeführte Klanginstallationen sein. Das muss man dann so dazu sagen, oder die Installation muss vom Sound her umgearbeitet werden, so dass sie irgendwie für den Radoraum passt. Das ist schon ein Problem, wenn ich einen Künstler für die Passage anfrage, es sei denn, es ist von Anfang an klar, dass die Arbeit gleichzeitig eine Auseinandersetzung für die Passage und den Radoraum ist. Deshalb ist es ein wenig schwierig, wenn es um Künstler geht, die ich einlade, bei denen ich Elisabeth Zimmermann anfrage, ob sie da mittun würde. Auch im Sinne von Unterstützung, dass wir dort im Studio Aufnahmen machen können, und dass zum Schluss entweder die Arbeit ein wenig umgearbeitet wird, damit sie fürs Radio passig ist (ob sie dann für die Sendung Radiokunst exakt passig ist, dass ist wohl mit Einschränkung, weil da hat sie eigene Projekte, die auf jeden Fall passiger sind). Oder es gibt die Möglichkeit, das muss man mit dem Künstler selbst aushandeln, er kriegt dann auch noch etwas Honorar von ihr, dass er beispielsweise eine eigene Arbeit macht für ihr Sendeformat. Andres Bosshard hat das bspw. gemacht im Rahmen der Klanghimmel-Residenz. Er hat parallel zum Klanghimmel ein Kunstradiostück gemacht, dass den Klanghimmel auch zum Thema hatte. Ich müsste nachschauen, bei welchem anderen Künstler das auch noch gewesen wäre, dass er für das *Kunstradio* ein völlig anderes Stück gemacht hat als für die Passage. Aber das war eher nicht so der Fall. Sondern dass es eher umgearbeitet wurde, an die Länge der Sendung z.B. angepasst. Oder Gerhard Rühm z.B. hat nichts technisch neu organisiert, das Stück ist aber nur so und so lang, da wurde das noch ergänzt durch andere Arbeiten von ihm.

Es ist auf jeden Fall eine große Hilfe, dass wir mit dem *Kunstradio* arbeiten können. Und ich denke, es ist in der Zwischenzeit auch interessant für das *Kunstradio* mit uns Gemeinschaftsprojekte zu realisieren, weil wir uns ganz gut entwickelt haben.

10.3 Interview mit Elisabeth Zimmermann, 23.8.2011²³²

Elisabeth Zimmermann: Es gibt ja ganz verschiedene Ansätze dazu, wie die Klanginstallation ins Radio kommt. Das eine ist, dass man eine ganz eigene Version davon macht. Oder dass man überhaupt nur ein Material verwendet oder eine Quelle... Weil ich glaube, 1:1 umsetzen lässt es sich nicht.

Katrin Gann: Weil es nicht zusammenpasst?

Elisabeth Zimmermann: Weil ich glaube, dass man für das Medium Radio, oder welches Medium auch immer, medienspezifisch arbeiten muss. Und wenn ich das jetzt für eine Installation anlege, dann ist das einfach ganz anders als wenn ich es für eine Radiosendung anlege. Und das sieht man beim David eigentlich ganz gut. Er hat das ganz schön gemacht, er hat das gleiche Material genommen, bzw. Materialpool, und dann für das Radio eine ganz andere Version gemacht, als für die Installation.

Katrin Gann: Wie kam es dann zur Kooperation zwischen *Kunstradio* und *TONSPUR*?

Elisabeth Zimmermann: Wir kennen ja Georg Weckwerth schon sehr lange, und Peter Szely auch. Die beiden haben dann die *TONSPUR* in Wien initiiert und gleich am Anfang haben wir darüber gesprochen, etwas gemeinsam zu machen. In den ersten beiden Jahren war es mehr so ein Überblick, wo Peter Szely das zusammengestellt hat. Und dann sind wir dazu übergegangen, dass es schon wirklich fürs Radio sein muss. Und dann hat sich das halt so entwickelt.

Aber wir haben dann beschlossen, dass das fürs *Kunstradio* keine gute Form ist. Weil wir ja nicht in der Art dokumentieren, sondern es darum geht, dass die KünstlerInnen sich mit dem Medium Radio und mit seiner Erweiterung auseinandersetzen. Fürs *Kunstradio* ist ja nicht senden, broadcasting, das raussenden über den Sender das wichtigste, sondern es geht wirklich mehr um diesen Radoraum und wie man damit umgehen kann, auch in seiner erweiterten Form. Sei es jetzt mit den ganzen Technologien, die auf Radiotechnologie basieren, wie GPS, wireless etc., oder eine Erweiterung in den öffentlichen Raum hinaus. Insofern hat sich die Zusammenarbeit dann verwandelt.

Katrin Gann: Und wie läuft heute eine Kooperation ab?

Elisabeth Zimmermann: Es ist so, dass Georg mir sagt, da kommt z.B. David Moss. Super, mit David wollte ich eh schon lang was machen, machen wir doch was gemeinsam. Das machen wir nicht bei jeder *TONSPUR*, aber immer wieder. Beim *Kunstradio* haben wir nur ein sehr kleines Produktionsbudget und wir können in dem Sinne keine KünstlerInnen herholen.

Katrin Gann: D.h. es ist auch ein finanzieller Vorteil?

Elisabeth Zimmermann: Ja, das bietet sich an, das ist ein Seiteneffekt. An sich sind die KünstlerInnen, die in der *TONSPUR_passage* Installationen machen, Künstler, die sich mit Sound auseinandersetzen, und manche setzen sich auch

²³² Das Interview fand im Kunstradio-Büro im Funkhaus des ORF in Wien um 16.30 statt. Länge 49 Minuten, im Gegensatz zu den anderen Interviews ist hier der Inhalt leicht gekürzt.

gern mit Radio auseinander. Es ist ja auch für die meisten KünstlerInnen angenehm, wenn sie hier ins Funkhaus gehen können, mit dem Tonmeister und dass sie da die Möglichkeit haben, sowohl die Dinge fürs Radio in 5.1 vorzubereiten, aber eben auch für die *TONSPUR*.

Katrin Gann: Und wie entsteht daraus die Sendung?

Elisabeth Zimmermann: Normalerweise ist das so, wie es bei David jetzt war. Er ist da ein Paradebeispiel dafür. Er hat eine Radioversion fürs *Kunstradio* gemacht und dann später mit Peter Szely an der Installation gearbeitet. Und z.B. Mayröcker/Hell haben auch hier die Sprachaufnahmen gemacht und Bodo Hell war mit Martin Leitner dann gemeinsam im Studio und sie haben sogar drei verschiedene Versionen gemacht, eine für die *TONSPUR* in Berlin, in Wien und das *Kunstradio*. Da gabs also drei Versionen, für das Medium Radio und das *Kunstradio* muss man ganz anders arbeiten, da haben sie eine 5.1-Version gemacht. Die Stereoverversionen entstehen sowie automatisch, aber die Parameter werden in 5.1 angepasst, wenn was im Stereo nicht passt. Und dann haben sie das noch für die *TONSPUR* in Berlin und in Wien gemacht.

Katrin Gann: Bei Gerhard Rühm war das Radiostück z.B. kürzer als die Sendezeit. Wie wird das dann aufgefüllt?

Elisabeth Zimmermann: Die Stücke sind einfach so lang wie sie sind. Wenn sie länger sind, tun wir uns natürlich schwerer, dann kann man nur einen Ausschnitt spielen. Aber das ist meist nur mit Übernahmen so, wenn etwas fürs *Kunstradio* direkt produziert wird, dann gehts sich meistens doch aus. Und wenn es kürzer ist, dann gibts eben mehr Zeit für Interviews, mehr Zeit für Einführung, mehr Zeit, auch in andere Stücke reinzuhören. Bei Gerhard Rühm haben wir die Gelegenheit ergriffen, dass er mit seiner Frau noch andere Stücke aufgenommen hat, die wir dann gespielt haben. Also es ist ganz unterschiedlich.

Katrin Gann: Das *Kunstradio* dokumentiert ja eigentlich nicht und macht keine Berichterstattung.

Elisabeth Zimmermann: Ja, aber jetzt haben wir 56 Minuten Sendezeit, was super ist, da kann man wieder vermitteln. Da kann man längere Interviews spielen und muss sie nicht nur ins Netz stellen. Weil wir versuchen schon, dass wenn wir Interviews machen, sie in einer längeren Variante ins Internet zu stellen. Weils schade um den Inhalt wäre. In der Sendezeit ist man oft sehr limitiert und da kann man dann nur 30 Sekunden Interview spielen.

Katrin Gann: Ich habe mich gefragt, wie man durch das Medium Radio Klangkunst vermitteln kann. Vor allem bei Klanginstallationen fehlt ja der Raum.

Elisabeth Zimmermann: Deswegen spielen wir auch nie Klanginstallationen, sondern wir spielen Radiokunst. Und wenns schon von einer Klanginstallation sein soll, bitten wir die Künstler, dass sie davon eine eigene Radioversion machen. Und das kommt eigentlich auch ganz selten vor. Wir wollen ja auch nicht, dass die KünstlerInnen aus der *TONSPUR* einfach ein Kunstradiostück machen. Sondern, OK, die KünstlerInnen sind da, sie können ins Studio gehen und Aufnahmen machen, und dann gibts im Idealfall zwei Versionen.

Katrin Gann: Wäre es denkbar, es anders zu machen?

Elisabeth Zimmermann: Ja, aber dann muss die Idee von den KünstlerInnen kommen. Weil das ist ja das Prinzip vom *Kunstradio*, dass wir davon ausgehen, dass die die Experten sind und schon wissen, wie man mit den Dingen umgeht, auch mit den unterschiedlichen Räumen und Medien.

Katrin Gann: Abgesehen vom *Kunstradio*, passt das Medium Radio überhaupt zu Klanginstallationen? Macht es Sinn, beide zusammenzubringen?

Elisabeth Zimmermann: Das macht nur Sinn, wenn es vom Konzept her Sinn macht. Wenn man es so sieht, das eine ist die Installation im öffentlichen Raum und die hat auch einen zweiten Raum im Radoraum. Die Frage ist halt, wie man die beiden verknüpft, weil das sind ja auch ganz unterschiedliche Zeitabläufe.

Katrin Gann: Das ist ja der Unterschied, dass man bei einer Klanginstallation auch immer den Raum hat und selber bestimmt, wie lange man sich dort aufhält. Während die meisten leuten zu Hause Radio in Stereo hören.

Elisabeth Zimmermann: Man kann sowieso nicht davon ausgehen, dass die Leute nebenbei nichts machen, wenn sie hören. Es gibt ein Radiokunstmanifest von Robert Adrian und da ist ein Punkt, dass man nie weiß, wie das ankommt. Und das ist auch das Spannende mit dem Medium Radio, dass man nie weiß, wie es gehört wird. Das ist natürlich auch ein riesen Unterschied zu Klanginstallationen. Weil da weiß ich, wie die Situation aussieht, wie das Setting ist und so nehmen die Leute das wahr. Aber du weißt nie, wie sie Radio hören. Du weißt auch nie die Grundbedingungen, wie die Radiokunst-Arbeit dann abgespielt wird. Also man verliert bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle. Und das ist das Spannende daran, weil man das nicht beeinflussen kann. Und das ist auch ein fundamentaler Unterschied zwischen den beiden.

Katrin Gann: Klanginstallationen machen also im Radio nur Sinn, wenn sie medienspezifisch adaptiert werden?

Elisabeth Zimmermann: Ja, und eigentlich nur mit dem selben Material, oder auch wenn nur ein einzelner Teilaspekt verwendet wird und daraus eine eigene Radioversion gemacht wird. Oder wie bei *sounddrifting* in Weimar, da wurden immer die selben Streams aus dem Projekt genommen und dann fürs Radio ein eigener Mix zusammengestellt.

Katrin Gann: Aber es macht weniger Sinn, die Installation ähnlich einem klassischen Konzert auszustrahlen, dazu noch ein kleines Interview, fertig.

Elisabeth Zimmermann: Nein, meiner Meinung nach nicht. Weil im einen Fall sind es ortsspezifische und im andern Fall medienspezifische Arbeiten.

Katrin Gann: Eine Idee wäre, dass ein 5.1-Stück mit einer Fünfkanal-Installation vergleichbar wäre.

Elisabeth Zimmermann: Ja, irgendwie schon. Wobei ich glaube, dass das 1:1 nicht funktioniert, weil sie andere Spezifika haben. Das Radio ist auch viel flüchtiger und man kann nicht öfters hingehen. Jede Aufnahme ist ja schon Dokumentation.

Katrin Gann: Man könnte dann ja das Radio dazu benutzen, die Installation auf einem anderen Kanal nochmals zu verbreiten.

Elisabeth Zimmermann: Ja, aber für mich ist das Radio kein Distributionsmedium. Ich weiß schon, dass es von den meisten so benutzt wird und es diesen Charakter bekommen hat. Aber zumindest das *Kunstradio* ist das nicht, das machen wir nicht.

Katrin Gann: Es geht also auf, wenn man als KünstlerIn beide Ebenen mitdenkt, sowohl die Installation, als auch das Radio.

Elisabeth Zimmermann: Ja, weils eben so unterschiedliche Möglichkeiten sind. Brandon LaBelle hat ja auch eine *TONSPUR* gemacht, das war ein Dinner, das wir hier im Studio 4 unten aufgenommen haben, und dann fürs Radio hat er ein extra Konzept gemacht. Das ist dann ganz anders als in der Passage.

Katrin Gann: David Moss wollte z.B. nicht einfach das 5.1-Stück auf die acht Kanäle ausweiten, das wäre Ressourcenverschwendung gewesen und er hätte nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft.

Elisabeth Zimmermann: Eben, und das wäre schade. Und ich glaube auch, dass wenn man das 1:1 irgendwo macht, dann wird eines der beiden darunter leiden, weil es eben so unterschiedliche Kriterien sind, auf die man eingehen sollte. So 1:1 geht das einfach nicht. Wenn das eine Soundinstallation ist, die für einen bestimmten Ort gemacht ist, dann fehlt dir das im Radio.

Max Neuhaus wollte auch nicht, dass man Aufnahmen von seinen Soundinstallationen einfach so im Radio spielt. Weil er sagt, dass er die Sounds nur für einen Ort macht, und ohne diesen Ort sind sie sinnlos.

Ganz schön finde ich das bei der Mayröcker/Hell Geschichte, dass es drei Versionen gibt. Weil die Berliner Situation eine ganz andere ist als die Wiener, und das Radio wieder was anderes ist.

Katrin Gann: Ist es dann ein wissenschaftliches Bedürfnis, zu dokumentieren?

Elisabeth Zimmermann: Dokumentieren ist ja sowieso schwierig, weil dann wieder der Ort fehlt. Man kann Bilder machen, man kann ein kleines Video machen, man kann eine Aufnahme machen, man hat das Originalsetting, die Files.

Katrin Gann: Ursprünglich wollte ich auch unbedingt über Klanginstallationen berichten, als RadiomacherIn.

Elisabeth Zimmermann: *Kunstradio* ist entstanden aus einer Sendung, die hieß "Kunst heute". Und "Kunst heute" war eine journalistische Sendung von Heidi Grundmann über Bildende Kunst. Damals war das ganz ungewöhnlich, da haben alle gesagt, das geht nicht, das kann man nicht machen, über Bildende Kunst im Radio. Man kann sehr wohl darüber berichten. Ich glaube auch, man kann über Soundinstallationen berichten. Da kann man dann schon auch einen kleinen Ausschnitt spielen. Aber man kann halt nicht in dem Sinne die Klanginstallation ins Radio bringen. Man kann darüber berichten, ok, man kann die Soundaufnahme machen, man kann mit den Leuten Interviews machen, die durchgehen, die sichs anhören, mit den Anrainern, mit den Künstlern, mit den Organisatoren... Das kann man alles machen, aber 1:1, einfach 20 Minuten

spielen, das nicht. Und 20 Minuten sind bei einer Installation ja auch nichts, ist ja trotzdem nur ein Ausschnitt, weil im Normalfall läuft sie ja viel länger und durch.

Aber damals in dieser journalistischen Sendung von Heidi Grundmann hat es sich so entwickelt, dass sie auf ihren Reisen bildende Künstler kennen gelernt hat, die mit Sound als Medium der Bildenden Kunst gearbeitet haben und die haben ihr dann Kassetten gegeben mit ihren Audioarbeiten. Sie hat dann eine Serie innerhalb der Sendung "Kunst heute" eingerichtet, "Kunst zum Hören", weil eben immer mehr KünstlerInnen der Bildenden Kunst mit Sound gearbeitet haben. Und daraus hat sich dann das *Kunstradio* ergeben, denn das *Kunstradio* hat seinen Hintergrund in der Bildenden Kunst und in der Telekommunikationskunst.

Katrin Gann: Zurück zur Kooperation mit der *TONSPUR*. Sind diese Produktionen aufwendiger als andere Kunstradioproduktionen? Wie ist das sonst?

Elisabeth Zimmermann: Nein. Wir produzieren einiges hier, vor allem von KünstlerInnen, die in Wien sind, und v.a. dann, wenn sie in 5.1 sind. Weil durch die Digitalisierung sind die KünstlerInnen immer weniger ins Studio gekommen, weil sie alles zu Hause gemacht haben. Aber seit wir seit 2004 die 5.1 - Möglichkeit haben, sind die Studiomittel und der Zugang dazu wieder interessanter geworden, das haben die KünstlerInnen nicht zu Hause. Das finde ich ganz interessant, weil mit der Digitalisierung, außer für große live Veranstaltungen, kann man alles im Prinzip von daheim machen.

Ansonsten produzieren wir schon einiges und ich versuche, dass wir im Schnitt einmal im Monat eine live-Sendung haben. Dann haben wir einen Austausch mit der Ars Acustica von der EBU, wo wir Produktionen übernehmen und welche von uns zur Verfügung stellen. Wir sind im Schnitt aber sonst drei Tage im Studio für eine Produktion.

Mit dem limitierten Budget das wir haben, sind so Kooperationen wie mit der *TONSPUR* extrem hilfreich. Den David Moss aus Berlin, den kann ich vielleicht gerade noch herholen. Aber andere KünstlerInnen, die mit dem Artist-in-Residence da sein können, das ist schon gut. Und dann kann man sich auch mal austauschen, ich hätte da eine interessante Künstlerin, die eignet sich vielleicht auch für die *TONSPUR* etc... Dass man sich halt gegenseitig austauscht, weil das auch alles auf einer sehr freundschaftlichen Basis beruht. Und Wien ist auf dem Feld dann doch nicht so groß, wenn es um Sound geht. Aber eben das mit der *TONSPUR* und dem *Kunstradio* kommt halt immer darauf an, obs gerade passt und ob die KünstlerInnen interessiert sind.

Katrin Gann: Und wie wird die 5.1 Version gesendet?

Elisabeth Zimmermann: Also 5.1 wird über den Fernseh-Satelliten gesendet. Nur Menschen, die einen Satelliten-Receiver haben und eine 5.1 Home Cinema Anlage, können 5.1-Radioprogramm empfangen.

Katrin Gann: Werden dann beide Signale gesendet, Stereo und 5.1?

Elisabeth Zimmermann: Naja, es geht beides aus dem Abwicklungsstudio hinaus, dort wird es in 5.1 abgespielt. Dann gibt es einen Stereo-Down-Mix, der geht zum Sender am Kahlenberg und das andere Signal geht an den Satelliten.

Also eigentlich gehen die beiden ab dem Studio unterschiedliche Wege. Aber es wird schon Wert darauf gelegt, dass die Stereoversion gut ist, und wenn dort etwas nicht stimmt, muss es im 5.1 geändert werden, weil die meisten noch Stereo empfangen.

10.4 Interview mit David Moss, 23.8.2011²³³

Katrin Gann: How did you get in contact with the *TONSPUR*?

David Moss: Georg and I we know each other since 1993. He was organizing a performance and art festival in Hannover and he called me and asked me to perform. I was then living in Berlin, I don't know how he found me but I was always performing and people know me. And then we had this concert in Hannover and we had our first contact. And he said he's making all these projects about sound and sound art. I'm mostly a musician, a performer, more than a sound artist, but the border is fluent sometimes. The border is flexible, maybe we keep in touch for the future. When I was in Berlin and I heard Georg's name organizing some projects and then he made this sonambiente festival in Berlin in '96. In '96 I had a very big project called "Surviver songs" which was 5 singers and 2 turntable players, a middle renaissance vocal quartet and 3 jazz improvisers and an actor and it was a staged piece for theatre and he and Matthias [*Osterwold*] decided to bring it to sonambiente because it was so focused on voice and the voice was... for much of sound art pieces the voice is like a ghost. There is no body, it's just a voice. And in this case it was interesting for them to bring the body, the voices back into the sound art festival as real physical presence. Which is a nice concept for me so it's connecting again performance and sound art and I'm always pushing apart the sound art into the visible. To make it visible all the time is not so interesting for me.

So we worked together in 96 on this big project and since then I was connected to Sabine, Georg's wife, who is a wonderful film artist to make some sounds for her films and we have always been in contact. And then he started this project here [*TONSPUR*] and I heard about it and I thought it was a great project but I didn't expect to be involved truthfully because there were so many important sound artists well known in the field who can work on this area very well and are experienced with it. And in fact there were many of these people that Georg had first brought here to do this work. And then a year and a half ago Georg and I met in Berlin and he said, "Hm, maybe it would be interesting to try, David". Two years ago in Krems I gave a concert and it was my style, my solo concert where I tell stories. I have my table, I have my objects and I speak texts, I kind of tell my stories in the middle of abstract music. And Georg was there to see the concert and he said to me this, my concept of storytelling and sound is kind of perfect for the *TONSPUR_passage* because you can close your eyes and listen to the sound and the stories, you can be emotionally involved or intellectually or rationally you can also be involved as a music listener and it melts together these areas. And I said, yes, it's also a good idea, let's keep talking. And a year ago he invited me to do a piece here.

Katrin Gann: Did you have a lot of ideas before you came to Vienna for either the *TONSPUR* or the radio piece?

²³³ Das Interview fand im MQ um 14.00 Uhr statt. Länge 1h5Minuten.

David Moss: First of all I had a lot of ideas. I think quite often about installations. I don't get the chance to do them, this is only my second installation of any kind. But I've had many thoughts about them because I have a lot of colleagues, a lot of friends who do them, so I'm seeing them quite often and I'm talking with my friends about them and I'm aware of it. So I have quite a few ideas in store even composals written down about how I would do sound installations or a sound art piece already in my computer and in the back of my mind. And then when Georg told me the basic information about the passage and the "Kisten"²³⁴, about the information boxes, and I was actually stimulated by this information. The radio piece was not my stimulation because the radio piece for met gets made in the room, it's made in the studio. I collected my material in my mind. What would work, what would I eventually use, what would I really need for this area. So all my texts that I collected, that I wrote and sound pieces I wanted to record and the material that I didn't even use was brought together with an abstract [...] in my mind what would it sound like here [*Passage*]. So what would it sound like in this space, in this very activ space. My preparation was more about concept: little stories to stop the attention of the listener, to stop the attention of the walker or to grab the attention of the walker, so the walker has to make a choice: Am I interested or not? You can always be not interested but you could make a choice to be interested. And as a contrast to many many installations that don't ask that question, they allow you to walk through uninterrupted, you don't have to ask the question you can... The consciousness of the listener in many installations is not asked to come to the service. The consciousness is allowed to continue and this little other way of sound kind of a wave of sound rushes around and it doesn't ask you a question from my perspective. So I was interested, I'm interested in my performances, in my work in asking some questions. And the questions I ask are involving the listener, the audience. So it's an active relationship. I'm not so interested in the passive relationship of performer - audience or installation - passer-by. So I was thinking about these questions, what do I want to ask. *Do you want to listen? Do you want to stop? Do you want to sit? Do you want to sing? Do you want to remember? What do you remember?* These were the questions I wanted to bring to life. It's the same questions I ask myself. I'm not a philosopher, I'm not a teacher, I think about things that interest me and bring them out and maybe someone else find them interesting.

Katrin Gann: Are these questions part of the concept for the installation?

David Moss: Yes. When I ask these questions, the answers that I get actually give me the shape, give me the idea for the material. When I say to people *Do you want to remember?* It's important to remember. *How do I make a memory? How do I do this?* How do I set up this situation in a very limited time which can make a memory or change a memory or bring out your own memory, you know. And in this case I had an answer which was to make text that is pre-shadow and after-shadow of the music, of the piece. So that if you walk through and and you turn your head and you look at the text you might at that moment here something that had a reflection on that text or the text might reflect on the sound and these two pieces of information from your linear thinking words-reading-

²³⁴ Weckwerth selbst benutzt immer den Ausdruck „Schaukästen“. Moss allerdings verwendet meist den deutschen Begriff „Kisten“, auch wenn er englisch spricht.

story telling and sound might knit together to make a new memory. I had the idea of dealing with memory made me find ways to trigger, to touch memory. So the questions are important for me. The questions give me a structure and give me answers how to shape, how to use this space. If I had no words... It's very interesting how important these Kisten became for me. When I first came here, I had a different imagination, I had no picture of them. So the first moment I saw them I was shocked about these Kisten because they were advertising boxes they we're like uninteresting for me.

Katrin Gann: They were advertising boxes in the beginning.

David Moss: So they have a shape like that, they have an aura of this, you know. So I was reacting against them *Oh my God, what can I do with this.* I don't know what to do, I'm not a visual artist, I'm not a object maker, I'm not a painter. How could I make this interesting or helpful or stimulating. And then, because of those questions how can I use this resource, it' a resource I have here, how can I find a way to make it aid in an interesting way? And then I began to look through all my texts to see if I could actually shorten them, shorten them to make them very pregnant, tasty little things. And that was an interesting work for me, to shape my texts for the Kisten. This, it was before my first day in the radio, actually gave me some decisions about which texts I wanted to use how I wanted to make this... In both pieces there are about 12 texts all together and originally I had 50 or 60 texts, pieces, fragments. And once it was very important to eliminate, to reduce to, to get closer to this core group of texts. And then I began to see: ok, this means a sound, a certain kind of sound could do this, a certain kind of sound could do that. A certain moment of singing could do this a word could... Suddenly a shape began to... Actually I have to use the metaphor of my father. He was a wood sculptor, as a hobby. He always said to me: *The wood will tell you what it needs. You took the wood and you take away what it doesn't need and then you have a piece.* And this is really philosophical and simple. You don't add, you take away. It's like when I think about this piece. You have a lot of stuff and you begin to take away and use what you have. Then it was very funny, on the first day in the radio. When I was making music, just making material.

Katrin Gann: Did you know what kind of material you wanted to record?

David Moss: Yes, there were some material I exactly wanted to create. I had a list of sounds I wanted to create. Some new ideas came to me as always, that's my process. I give myself the opportunity to be open I don't limit myself that way. The first day I made the material. As I was making the material simultaneously in my mind, as I was even singing, I had ideas for structure of the radio piece. The structure of the radio piece began to come in little blocks and shapes and overlay and forms. Because on the morning of day 2 I took, I made, in 5 minutes I wrote the structure of the piece and I didn't plan to do that. I had no plan to do that. As I look back on it, about 85% is exactly as I did it. I made some changes because it didn't work. Not all your ideas that you have are working. So some things I had to move, some things I had to tray places and sometimes I needed an extra element and then I had to throw out one or two things at the end. But the shape that I had materialized from seeing the passage, from making the material from thinking about the texts, from asking

myself the question *What can I do with these Kisten?* and what do I want people to think or ask. All of that came down together close to the final shape. It was magic. It's not real magic. Anyone who works for a long time has a concept, I have my way how I make shape, form, structure, I have my way. This way is kind of my style. You can call it my style or you can call it my way of thinking or you can call it my art-way, it doesn't matter what you call it. It's the general skeleton on which my pieces are built. I have a skeleton, other people have a different one. And this skeleton, this shape has to be a little flexible. I don't want to be the same way in every situation, it's not fun, it's not even interesting. You just take my shape and put it into every situation, it's kind of boring. Then you're finished you're just a like a salesman of a chair. You bring your chair and say "Hey, that's my chair! You like it? Ok - 5\$ or whatever". So, yes, I have a shape and I am always looking for the space, I'm looking for the place, the situation, the concept, the idea, the system to hit me, to give me a new idea, to tell me what to do with my shape. So it was a combination of the passage and the radio piece that actually give me this key. If I was only doing the passage without the radio piece, I think it would have been different. I don't know how, but it would be different because the two things interacted in this most interesting way between linearity and spacial. And you saw it, when you were in the studio with Peter, it was really hard for me to figure out how to do it.

Katrin Gann: How to deal with the new concept for the passage, where you don't have the linear concept?

David Moss: My philosophical questions about how to touch, all this is I ask, what do I want, what do I like to do, what do I want the people to perceive, what do I want them to hear. All these questions ignored my skeleton. They didn't talk about my form, my own shape.

Katrin Gann: So they were separately?

David Moss: They were separately, definitely, they were not the body. These questions were here and here's David and here are the questions and to put these two things together is not so simple, you know. To find a way that they melt together, so when the moment came for me to take my ideas and my desires for shape into the passage, I realized that I was far away from the shape of the passage; that I had to find a way to change even more, it was kind of a shock. It was the question of giving up control in a certain way.

Katrin Gann: But at the beginning you developed both pieces at the same time?

David Moss: Yeah, they were parallel for me. I find as a certain amount of thinking that is stimulating parallelity, parallel thinking. Two tracks are very stimulating for me. One track is basically *What should I do?*, two tracks are *Aha, that's an interesting contrast*. No longer am I thinking what should I do, but I'm thinking about the contrast between two possibilities, the difference, how to move them from one to the other, gives me information. I'm no longer concerned about how to do it. It was simply to put two information tracks, like passage and radio piece, together; this was incredibly interesting for me. The information is bouncing between these two areas and so I like to have this. The simple problem is to make a concert. Make a concert, play a concert, there's no

new information. I mean, everything has to come from my internal system. My ideas, my ability, my history - make a concert. But in this case you are finding ways to make the systems touch each other or bounce or change each other. And in a way you become a sculptor. Two systems that don't touch you move them around, you can play with them.

Katrin Gann: Did they divide up at a certain point, so that you followed only one track?

David Moss: Yeah they divided very clearly and shockingly, both times. When you have to make the final mix in the radio studio, the moment before you make the final mix you say good-bye to choice. Choice is finished, this is now my music. It is David's piece, I decided everything. There's no longer any room or play. The play is gone. When the piece is finished, just before it's finished there's this shocking moment when you say *Why should I finish the piece? What is the reason to finish it now? I had a nice play here, I made something nice, so let's try again. Let's start over.* But we can't start over because the structure is "finish a radio piece" it's a commitment, a job. So you finish the job. Job finished, and you say, hm, very interesting, job finished. If I have more ideas I have to do them in a different way. I have to take those ideas somewhere else, this idea is closed for me, for my work. So the closing of the idea is a shocking moment. And it happened also in a different way in the studio with Peter for the *TONSPUR*. For me the closing of the idea was, when I accepted in my mind that I was not in control of the changes of this piece. I was putting some ideas into space that I wanted to be in space, that I thought perhaps I think they would work together I thought they worked together. But I was no longer in control of every moment of movement of the piece. Every moment of the radio piece, my brain says yes, yes, yes, ok. Every moment you are listening to my brain. No, really, I mean if you want to look at it that way, if you're listening to a radio piece or a *hörspiel* from one person you are listening to the mind of that person, how they organize events. And here you are also listening to my mind, because this piece is about me and my history. Both pieces are about me and my history and my biography and my life and my thinking process. But this piece, as I said, gives anyone the choice to say *Yes, no, maybe, ok, oh, that's funny. Oh yes, I remember that.* But not anyone to say *That was an interesting structure.* This piece almost doesn't touch that. Some wouldn't walk around "hm, the shape of that was really interesting" They might say the shape of the passage was interesting. They might say physically that's a nice passage with the stone. They would say the architecture was a nice shape but they won't speak or feel the shape of what I did. And that's the real difference.

Katrin Gann: Did you decide before that you wanted to do two different pieces? And not to begin with the installation and to use the installation to make out of this a radiophonic version?

David Moss: This seemed to me possible and I know people who do it and I find it personally boring. It's quite a special thing to be given the resources of a radio station and a public space. It's very special that someone says to me *David, here, take it, use it.* It's special, it's a gift. So not to try, to make an adaption, to use one idea in two different ways it seems to me personally kind of

not enough, like wasting the chance, wasting the opportunity to make two different worlds, even with the same material. Even with the same materials you make two different worlds alive. So the way of adapting, if I adapted the piece for the radio or if I took my radio piece, which I was tempted to put it into the passage and say, *that's it, it's finished, it's created, it plays twice every our - perfect, no problem, it's finished, that's great*. So I had this temptation because I could control it. But then I said, *No, David, what do I need as a creator, as a working person?* I need to feel that I took the chance, that I used the opportunity, that I played with the very beautiful material that I had to make something I never made before. That was my choice. And there were limitations, interesting limitations. The material is the same material. Whatever I recorded at the radio I used here, I didn't try *Oh my God I have to have a new sound, I have to go to the Danube and make the sound of the birds*. No, I didn't let myself. I made a limitation. Ok, here's your boxes of sound and you can find a way to make this work for the passage. That's your limitation, that's your game here.

Katrin Gann: For the installation you have a one-hour-concept. Can we talk a bit about the concept, your work here in the MuseumsQuartier?

David Moss: In fact, maybe I'm old fashioned. I'm not a person who loves everything happening at the same time. Two things happening at the same time, two tracks, two things happening simultaneously are interesting, three things are possible. More than that and it's kind of difficult to find a way in. So I had this concept:

I wanted to make a structure that would be a) clear and b) repeatable in some way. I wanted to have a frame work, kind of old fashioned frame work in some way. A beginning point and an ending point and maybe something in the middle that would happen all the time. And the thing that happens in the middle, in my way of thinking, if you imagine architecture, a series of arch-shapes. So, here is the arch [paints arch-shapes on the table]. These points here are reflections of the beginning. But they can't exist without the beginning, they double and they also predict the future. So this structure-concept is interesting for me to make a point or two who did this in the piece. And I also had decided to play a few games. There would be a sound that announced the hour like a clock. Here we are outside, in the middle of Wien. I didn't here so many bells in this town but there are somewhere bells and there is one clock here in this MuseumsQuartier, but it doesn't work. So I thought ok, (even before I knew about that clock) I wanted to make a sound at the beginning that was like a clock, every hour a sound. So people shouldn't worry about, but they could even say to some *Oh, let's meet at the hour-sound*. I thought to myself maybe someone would say *Let's meet at the passage at the hour-sound*. Maybe they would say that, I don't know. I thought that would be a nice idea. Make a meeting place by having a regular system there. If there's no regular system, people don't know when it's open and when it's closed, they don't go to a meeting place. So if they know every hour during the day there would be a sound in some strange way that was humour for me. And then I said, ok, if you have an hour-sound you should have an half-hour-sound because that's a good reflection point. And then I wanted to have the other structure, what I wanted to have was the parade sound because I wanted to have a melody in the passage that people could

sing. But if an artist or an singer sings a melody it is not necessarily singable by other people. And they will not necessarily want to sing or try to sing it. People are very intelligent without not knowing it, people hear something and they say immediately *That's too good, that's really super professional, that's impossible to sing, that's...* And they don't even try. So if I had an opera singer or so else... I had this great recording of this parade that I did with singers and they were all normal people singing on the street and I had the feeling it would work. And for me it does work. Yesterday I heard some people singing this little melody, without even knowing humming the little melody. And this is exactly what I wanted, what I wished could happen. Not that I want them being slaves of my music, but I like the idea that the transition, that the *TONSPUR* passage acts as a transition world. It's a change. You go in it and you go out of it. And by the time you go out of it, something is different. SOMETHING. And by the time you go out of it, 10 seconds or 15 seconds later, you remember some notes and you're singing it. That's a big change in your consciousness, even if you don't know tomorrow, somehow interesting.

So these were the structural points that I came into the passage with and I had texts that I wanted to have, but I had no clear structure for the texts, I had no clear structure for the music. Those were the main points I wanted.

Katrin Gann: In his opening-speech, Matthias Osterwold mentioned some structural characteristics. Did you plan them before?

David Moss: That was funny. Actually I made that decision in the process. I'm not really a number person. I don't make mathematical, pure mathematics doesn't interest me very much. Numbers as part of science interest me, numbers as part of the space and world of physics interest me, but I don't like number puzzles because it takes too much time. You can give people number puzzles and expect them to learn something, but I don't want to be a teacher about number puzzles and I also don't want to be a lead-artist who knows the secret systems. But, when I first was in the passage I walked from one side to the other and I saw that from just outside to just outside it was 23 normal steps. And then I had this text about remembering silence. But originally the number wasn't 23, when I wrote the text it was something like 17. 17 ways to remember silence. And then I thought, 23 steps - ok, 23 ways. That's a little reflection, a little game, another mirror image of this idea. And then we were recording in the radio and I had 45 pieces of sound recorded. But as we reduced it more and more, I began to see that we were getting very close to 12 music sections and then I looked, 11 texts. 12 and 11, that's 23 - ok, why not, it's funny, it's a game. Only I care. It's nice to see these 23 things. But only a scientist or researcher would see, oh yes, there are 23 sections to this thing. And it all fits together like a little puzzle.

Katrin Gann: So it was more or less by accident?

David Moss: The accident occurs and then you have to make a decision. I could have said, I don't care about the accident and put in 5 more pieces and there are 28 things or I could... But I used it, like another part of the skeleton, so you make a little piece of colour on the skeleton and it says: 23. People might ask: Why 23? And then I explain them in my text. 23 steps, I give them the answer, I don't let them worry about it.

Katrin Gann: Has the number 23 the same meaning in the radio piece?

David Moss: Oh, well, the radio piece and the installation reflect each other in time. 2 months later the radio piece comes into the airwaves. It has the words, this piece (installation) is still running one month and a half so anyhow they reflect each other in a strange way. So why should I change the number again?

Katrin Gann: But the number is also reflected in the radio piece?

David Moss: Only that again I have this 23 music and text sections. That's actually the description of the 23 ways or steps or blocks. Basically 23 is too big a number for most people. No one can find 23 ways to do something, it's too much. You can find three or five or six ways. Even seven ways is a lot. So once you're saying 23 you're actually saying to people, *Hey, what am I telling here? What is the game here? 23 ways to remember silence - it's impossible, what am I trying to say?* You're saying: here's the game, here's the lock and here is some 5 keys. Check it out which key do it. I give you the key you don't have to go crazy. It's a nice game we're playing. It's a funny thinking game. Game is a good word for me. "Spielerisch" in German is quite nice but I like the Latin "ludens", the playful human, the homo ludens is a really beautiful phrase for me. The human at play. This is for me the most powerful creative position of a human being, at play. And that is kind of part of my concept - Game-Play in a good way.

Katrin Gann: The radio piece and the installation have one thing in common: there are so many steps, scenes, little stories, you can go from one story to the other.

David Moss: Yes, I made little scenes and it's very clear on the radio piece. It's very clear that you create an image and then that image kind of, like a fog, disappears and the next one comes into place. But they are in some way steps, they are connected to each other, I really tried to make a structure so that the texts touch each other, they reflect each other. They don't explain, but they reflect. It gives you information why this text is this.. and David has his father, why is his father talking about Woody Herman? Nobody knows this any more, his old big band and jazz music and.. but then at the end my father says *It was a new form, we never thought about that.* And that was the key for my father's text, that he said it was a new kind of form. This was for me the reason to put that text in there. And maybe somebody will begin to understand that about form, about shape. So, there are these blocks in the radio piece and they are very exact and I think that if you... In the music in some way the sound serves as a kind of release from thinking. In the radio piece I believe sound is a release from thinking. That radio is 90% word media, and when you have sound, you are released from the word media, you are able to go to the music world. The sound world is a world where the future is unknown. The next note nobody knows, unless you know the song and nobody really knows my songs, so they don't know the next note. So it's about a new future, an unclear future. Words, yes, words are also unknown, but they tell the future much simpler, the future is more clear with words. So for me in the radio I can really mix the moment, the present moment and the future very well, very strangely, very interestingly by using words and music in different ways and how I change them, how I move is the mixture of the present moment and the future moment which all create the

past moment that you remember and that you and listeners carry in their mind and in their memory. They carry the past moment as they go to the next future moment, the next present moment and they're generating more and more. And the generation of the past moment is affecting how they see the future and this is an accumulation process, so by the end you should feel like *ah, this was a nice swimming pool. You feel like I was in a beautiful swimming water and I understand the structure. I understand the way this swimmingpool was built. I know why the water is cold, I understand why it feels good when you're hot and when you're cold.* Things become clear. That's what the best structure does. It makes things clear. In this case [passage] it's different. It is not about understanding structure.

Katrin Gann: Do you think that radio is a good place for sound installations? Or for their "Vermittlung"?

David Moss: I personally find: 40 year ago radio was a good place for sound installations. 30 years ago maybe, 20 years ago really hard and now pretty rough because peoples' perception of time is so fast, people are trained to make judgements so quickly about what they hear and should I give my time and perception and energy to this event that I hear. Turn on ORF and *Kunstradio* and hear a noise and turn it off, it is not interesting for me, I have more things to do. I want to write a book, I want to finish my research... so to turn it on and hear "your mother is a galaxy"... I think it's quite difficult to take the time of an installation and translate it purely to the sound world. It's quite difficult. It can be done, I could do it for me, I could do it for you but I don't think I can do it for the people that turn on the radio very much. Maybe for the 5000 people in Austria who turn on *Kunstradio* I could do it and they want to sit in their chair and have a new experience. We can do it for them and we can do it for anyone who says *I give you my time. That's the problem. Someone has to make the statement for radio I give you my time. I give you my attention.* If it's only in the background, if you are cooking and playing with the dog and having a fight and reading a book and turning on the television and the radio is playing at the same time, ok, you can have a sound installation like this. But for me it is not so interesting to do that, it's not really successful.

Katrin Gann: Theoretically spoken: Does it make sense to bring a sound installation, which has an important aspect of space into the radio? Because in the radio there's not the same space.

David Moss: Theoretical, in the most big theoretical, yes, it's interesting. If you have an ok sound system, if you have a quiet room, if you have x-number of things or if you have great headphones and you can hear the 5.1 surround in your headphones, theoretically I think this could be very powerful. I remember some experiences that I had with radio when I was a young boy. That was very powerful that something unknown was happen on the radio. For me, I was ready for this for some reason. We should continue to put unknown things to normal life on the radio, and some of those things are installations that are re-staging life in a different way. The re-staging of life is a theatrical thing, it's an artistic thing, it is a personal thing. It happens all the time, it's a human thing. It's not just art, everyone re-stages, they redirect, they re-stage they recreate life with their relationship, with their family with their children, with their work. It's

important. I think it can be done with radio. I would say that radio is by itself... When the history of radio began, it was considered kind of interactive media. Radio was not purely, it was a double direction event. That I think was lost very early in the days mostly because of commercial reasons. And I think if we had that, the idea of sound installation would be even more interesting. We have that possibility in the internet even this interactive body to do some strange interactive actions, movements in the space, commentating, choosing, we have that possibility. It's the one-way aspect of radio that makes this theoretical success of sound installations difficult. I don't want to stop it and I appreciate it very much. What I have learned in my life is that you can not say what piece of information, sound information will change the life of a person. Something will, can, but we cannot say which one it is. So if we take it away, we maybe stop the chance for somebody to have a beautiful life-changing moment. So the more possibilities gives more people the chance for more *ludens*, really creative play in their life.

Katrin Gann: I think it's really difficult to transfer an sound installation with all its aspects of space. In radio you have stereo.

David Moss: It's very difficult. We were talking theoretically. An important thing for me is that the creator of the installation, here it's me, that our intention, that our desire, our feeling is expressed that people can feel it in the work. Even if the sound is not as perfect as it can be, if there is a kind of a meta-level. There are the five different kinds of sounds, but there is a personal intention, a sound aura, a *Stimmung* and atmosphere. Maybe it comes from two little speakers and it doesn't sound as good as it could sound and it doesn't sound like surround sound, but you say *ah, I never really heard that next to that. This sound coming next to that sound, or that idea next to that idea.*

Katrin Gann: It could be the first contact, a starting point for someone to be interested in a new style of music?

David Moss: I think that's important, that's what the pieces are for. That's what we have the chance to do. Otherwise it be more interesting if sound artists just went into the world and picked an area and put a red mark here and a red mark here and a red mark here and a red mark here and sign: when you walk through the red marks you hear my piece. There are many concepts like that already. So we don't need the radio for this in some way. You can get really complex with radio if you have the resources, in some cities you have 5 universities and you can have different broadcast frequencies and if you get an agreement, they could play each something different at the same time and you could tell them what to play and you can have 5 things going and you can make a mix of 5 different radio sessions and put the speakers everywhere and you can use radio as kind of installation event by itself that is more complex. I feel this intention thing is really important, that something in the work that you do says, has this invisible information (sound, energy, feeling, word, choice..), something about it says: Stay with me. Stay with me. Join me. Stay with me. An invitation inside the work. Don't worry about the technique, don't worry if you don't have 5.1, don't worry it's not surround sound. But Stay with it.

Katrin Gann: To stay interested in some way?

David Moss: I'm considered to be a hot performer. Hot in a way, I'm not cold, I'm not distant, I don't stay away. I invite, I ask, I try to make a connection. That's kind of being hot as a performer. There's a real interesting cultural distinction in being hot and cold in performance. There are even waves in fashion if people want hot or cold. When you had too much cold you go crazy and you need some hot. When there's too much hot you can't take it any more and you want to come back to cold. And there are these waves of hot and cold in performance culture and I think that also can touch radio, too. You give a signal what you are and what you want, it's inside your work. Every person gives a signal, you can't help it. Or you sit in a room and do nothing. So the signal is interesting, what the signal is saying to people. And because I think people very intelligent, I don't underestimate people, even people who don't want to listen to radio work or to my work or... I think that people are much more intellectually active and their minds are much more complex than they understand. They understand a lot of information, the process, an incredible amount of information, so I don't ever want to deny this. I always wanted to *Ok, you can do a lot, ok, let's go. here, I give you more, I give you more. You can do it, so let's try.* You hear three things and you say, wow it's a lot, I can't listen. Then you hear the forth thing and because your mind is so good you could automatically these first three things that you thought were so much, but when you hear the forth thing they become background to the forth thing. And you're listening to the forth thing with this in the background - that's an incredible mental action. And everyone can do it. And this is really powerful, so I can use this, I can work with this.

Katrin Gann: Did you enjoy your work here in Vienna? It was your first 5.1 radio piece and the first 8-channel installation.

David Moss: At this point of my life, I feel lucky that at age 62 I can do work that I never did before, that I can still be invited to do work I never did before. And in some way I have to say I feel proud of myself, I feel satisfied that I accepted the challenge, that I didn't reject the chance to make two different structures, two different ideas for structure. The problems were mostly my problems, the problems were my way of thinking. That was interesting to have two pieces of work which were actually, all the time I was doing them, they were attacking my way of thinking or confronting my way of thinking. That's what happens actually for me quite often in performance because many people see me as a kind of interesting piece of material, David the life-sound-maker. So I get put into situations that my way of working is completely not the way that's happening. So I'm really confronted with two different styles, my way - and their way. And together we have to find this way that they fit together. I have to make adjustments in my energy, in my style, in my concept and the place makes more or less adjustments. In this case the radio was the radio and they were very flexible for me but we were making a piece and it should be finished at some point. If I said to Elisabeth [Zimmermann] on Friday I need 35 days more in the studio, I'm afraid this would not happen. So this was the way it was. Here [installation] I had to make a, actually for me a big adjustment, to the sonic, the frequency distribution of this passage is not ideal for my ideal. To make the voices clear I had to do something. To make the singing work I had to do something else, reduce it. I had to take what was perfect sound for me in the

radio and make it imperfect here, so it was working. So it fits into the system. If I wanted my perfect sound from the radio to be here, it would not work. It would sound bad. In fact, after two days there are a few sounds that I have to change. Some sounds are always too loud, I have to bring them softer, so still there are some things that don't work from the levels of the radio.

Katrin Gann: But it's good that you have the time to stay a few days more to hear now how it's developing.

David Moss: It's funny. Peter was completely right. Every time it happens it sounds ok. His idea, that my sound would work if I eliminated some things, if I cut down, worked. And if I repeated some things more than I normally would, it worked. And I really was resisting this repetition thing. but it works in this context here. I have the luxury of time. The Artist-in-Residency-Program gave me the luxury of time and I thought I would like to have a few days at the end to reflect on it. I could have left yesterday morning or Sunday night and just - its over, it's finished - bye bye. But also because it was a new work for me I'm kind of interested in how the baby grows, you know. It's a new thing. For me it was an occasion stimulating and I'm really happy that they both came together, that I didn't do only one of them. Because then I would have stayed in my world, I would have been resisted.

Katrin Gann: If you had done only the radio piece it would have been more like what you did before.

David Moss: Much more like what I've done before. Not so many texts, more sounds, more abstract, more dance music, fast changes, a lot of sounds. And then in the passage I don't know what would be the result Peter and I would be still in confrontation about the system, working with this randomizing system.

Katrin Gann: Perhaps the experience of public space had an influence? If there would have been too much sound in the installation you can not recognize everything.

David Moss: That's an experience I have often when I'm listening to other installations. There are two things that happen: one is, if you have continuous sound it stops working very quickly. For one person continuous sound functions only when you first hear it and when you leave. Pretty much, unless if you're coming exactly to listen to the sound. If you're a random person or a normal person or you want to hear something but you don't know anything, continuous sound is kind of a wall which you can't go into. It doesn't catch you. It just guides you in and out. It's like pure architecture. So that's for me difficult to work with. The other thing that I found is that silences are pretty important. Not only that they exist, silences have to exist, and I always wanted to have the timing in control of silences. That's really a big thing in my music. Here I don't have the timing in control of the silences, but they do exist. This was kind of a difficult agreement for me, but I had to accept the whole package of the system here. So for me sound installations that have silences and that have not continuous sounds are somehow more successful. There is a pressure on the artist that no one ever talks about. And the pressure on the artist is, if I came here and I made a sound installation that every one hour you hear "woup" and that was it, the only thing you hear one time per hour.

Katrin Gann: This would be a bit minimalistic.

David Moss: It's a bit minimalistic and I might get some feedback from the organizer, that that wasn't enough, not what they expected. If I were a famous person then they might accept it. If you are a very famous person, everything you do is a kind of signature of you. It's just "Oh it's the sound of so and so, or It's their sound!" Nobody recognizes me, so you have always this interesting comprise, it's untalked about. What is enough for you? Is this enough for you? - I mean, I know what I want to do. Is it enough for the system, for the situation. Is it enough? Does it function, does it do the job? There's always the question of doing the job. This is another point. It's not only that I am an artist and I want to do what I want to do. But I like to do the job. I say this is a job to be done. This is a fire to be made in a cold cabin in the winter. Hey, it's cold outside, I'm gonna make the fire I'm gonna put everything together and get everything ready so that one match and - huuch- and the fire happens. That's the job, to do the job right. Not like "Hey, there's a piece of paper, I have a thousand matches, so keep on lighting the matches until a thousand matches are on fire." This is kind of fake job, you know. So for me it's a question of doing the job. I want to do the job, nobody says to me what is your job. They say here is the passage, here is the seven Kisten, go ahead David, you are free. It's a kind of a risk for everybody. It's a risk for Georg, he's choosing the people he thinks can do it. And for him some are working great and for him some are working not so great. And for them....It's always a mixture, to do the job but also to do the work. If you're good about to do the job and to think that somehow someone will walk away smiling from your work. You walk away with a new moment from your work. I'm different from other artists. I always think and I always talk about the audience, the perceiver, the observer. I think about that person, these people. I think about them a lot because I know I would not do what I do alone. I would not do this stuff if I was alone on earth and there would be no other human being, I wouldn't do this. Why should I do this? I mean, I would go around find a coke and sit on the beach. Or whatever. I would find my food or get my clothing from the tree, whatever. I wouldn't do this music, perhaps I would sing to myself to hear my voice, maybe. But I wouldn't make a radio piece, I wouldn't make a sound installation.

Katrin Gann: Because there's nobody to listen to it?

David Moss: Not just to listen to it. But there's no next step. It's all me, there's no next step. There's no cycle, no coming back, you know what I mean? You give out to someone so that something can come back and then we change. That's the way it is.

10.5 Kooperationen von *TONSPUR* und *Kunstradio* (Übersicht)

Die folgende Aufstellung gibt einen Überblick über alle bisherigen Kooperationen von *TONSPUR* und dem *Kunstradio*. Die Daten in Klammern geben dabei das Sendungsdatum an, hinter dem Namen der Stücke die Länge, soweit bekannt. Ohne Angabe ist davon auszugehen, dass das Radiostück ca. 35 Minuten lang war (Sendezeit des *Kunstradios*) und die Installation weder einen fixen End- noch Startpunkt hatte.

Sammelsendung I (7.3.2004) – *TONSPUR* 1-4

- Ulrich Kurt Kühn: „organic movement“
- Peter Szely: "human re:source"
- Andrea Sodomka: "waveforms"
- Christof Cargnelli: "melting"

Radiostücke jeweils ca. 10 Minuten

Sammelsendung II (2.1.2005) – *TONSPUR* 5-8

- Oliver Bokan: „hammerhandlichtpapier“
- Mia Horvat: „son“
- Hans-Jürgen Poetz: „neunmalfoen“
- Andres Bosshard: „murmura“
- Robert Jacobsen: „a la visite“
- Ulrich Eller: „kleine materialmusik“

Radiostücke jeweils ca. 10 Minuten

Alvin Curran (2.10.2005) – *TONSPUR* 14

„Vindobona Blues“

Robin Rimbaud aka Scanner (14.10.2007) – *TONSPUR* 21

„Klusterblock“

Gerhard Rühm (14.9.2008) – *TONSPUR* 25

„Paradiesische Passage“, Radiostück und Installation ca. 13 Minuten

Brandon LaBelle (25.1.2009) – *TONSPUR 27*

„Table Talk“, Installation ca. 4 Stunden, Radiostück ca. 35 Minuten

John Oswald (21.2.2010) – *TONSPUR 34*

„Eislaufen“, ca. 14 Minuten

Friederike Mayröcker + Bodo Hell (1.5.2011) – *TONSPUR 35*

„vom Umarmen eines Komponisten auf dem Sofa“, Radiostück und Installation ca. 35 Minuten

David Moss (23.10.2011)– *TONSPUR 46*

„23 ways to remember silence, but only 1 way to break it“, Radiostück 31 Minuten

10.6 Lageplan MuseumsQuartier Wien



Abbildung 4: Lageplan MuseumsQuartier Wien.

© <http://www.mqw.at/de/besucherservice/anreise+u+uebersichtsplane/>

Abstract – deutsch

Diese Arbeit dokumentiert die Kooperation von *TONSPUR für einen öffentlichen raum* und *Ö1 Kunstradio – Radiokunst*. Anhand des Beispiels David Moss' *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* wird die Zusammenarbeit erläutert und aufgezeigt, wie Klanginstallation und Radiostück zusammenhängen können.

Der öffentliche Raum stellt einen wesentlichen Aufführungsrahmen für Klangkunst dar. Die *TONSPUR* bietet für Klanginstallationen eine permanente Plattform mitten im Wiener MuseumsQuartier und ist zum Spiegel der Klangkunstszene geworden. Auf der anderen Seite dieser Kooperation steht das *Kunstradio*, eine etablierte Größe in der Radiokunstszene, von der aus immer wieder wichtige Impulse ausgehen.

Die Produktion des zur Veranschaulichung ausgewählten Fallbeispiels *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* wurde von Anfang an begleitet und dokumentiert. Installation und Radiostück basieren auf dem selben Klangmaterial und der gleichen konzeptuellen Idee. Die Gemeinsamkeiten, als auch die Unterschiede werden ausführlich dargestellt.

Abschließend werden Möglichkeiten dargestellt, wie Klanginstallationen im Radio einen Platz finden können. Dabei wird auf journalistische, technische und künstlerische Wege eingegangen. Das *Kunstradio* wählt immer den künstlerischen Weg, da es Wert auf Auseinandersetzung mit dem Medium Radio legt. Zuletzt wird erläutert, inwieweit Arbeiten, die sowohl eine Realisierung als Klanginstallation als auch als Radiostück finden, eine Vermittlerrolle zwischen den Medien zufällt.

Abstract – englisch

This thesis documents the cooperation of *TONSPUR für einen öffentlichen raum* and *Ö1 Kunstradio – Radiokunst*. Drawing on the example of *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* by David Moss the paper explains this collaboration and explores how sound installation and radio piece can be related to each other.

One of sound art's main performance-sites is public space. In the middle of the Viennese MuseumsQuartier, *TONSPUR* offers a permanent stage for sound installations and therefore it became a mirror of the sound art scene. On the other hand of the documented cooperation, there is the *Kunstradio*. A well-established radio art institution that generates important ideas and projects in radio art.

The selected work *23 ways to remember silence, but only 1 way to break it* serves as an illustration and its production was documented from the beginning on. Both the sound installation and the radio piece are based on the same sound material and the same concept. It will be elaborated what they have in common and where they differ from each other.

Finally, the thesis presents possibilities how sound installations can find a place in a radio program. In this process journalistic, technical and artistic ways are presented. The *Kunstradio* chooses always the artistic manor as it emphasizes the involvement with radio as a media. At last the author addresses the issue how far pieces, that exist as sound installation as well as radio piece, can interfere between the both media.

Eigenständigkeitserklärung

Ich versichere,

- dass ich diese Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- dass ich dieses Diplomarbeitsthema weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Lebenslauf

Katrin Gann, geboren 14.07.1986 in München, Deutschland.

1997 - 2006	Gymnasium, Kempten/Allgäu, Abitur
2005	erste Radioerfahrung im Rahmen eines Schulprojektes mit Bayern4Klassik
2006	Praktikum bei Bayern4Klassik
2006 - 2011	Studium Musikwissenschaft an der Universität Wien Schwerpunkt zeitgenössische Musik
seit Mai 2009	Gestaltung der Radiosendung <i>Katrins Klangschiene</i> bei Radio Orange 94,0, das Freie Radio Wien
Jul - Sept 2009	Praktikum bei BLR und Radiodienst, München
2010	Auslandssemester an der Université de Paris Sorbonne – Paris IV
2011	Produktionsleiterin KAIROS Musikproduktion