(Klang-)Kunst als Motor der Medienreflexion?[1]

Hannah Schwegler

Den Wiener Burgring in Richtung Museumsquartier verlassend, überquert man große Straßen und Plätze. Die akustische Umwelt, in der man sich dort bewegt, ist geprägt vom Lärm der Autos, Straßenbahnen, Fiaker, Fahrräder und Fußgänger – Hupen, Rasseln, Pferdegetrappel, Klingeln, Lachen, Rufen, Gesprächsfetzen, Handytöne und mehr. Begibt man sich nun auf den Platz im Inneren des Museumsquartiers, passiert man unweigerlich die *TONSPUR passage* zwischen Hof 7 und 8. Dämpfen die dicken Mauern des Fischer-von-Erlach-Trakts den Lärm der Straßen bereits ab, taucht man in diesem Durchgang in einen völlig veränderten akustischen Raum. Ringsum sind dort acht Lautsprecher angebracht, die verschiedenste Geräusche, Töne und manchmal auch Gesprochenes von sich geben. Plötzlich wird man aus einem dieser Lautsprecher begrüßt, der nächste flüstert: „bye bye" oder eine schnoddrige Stimme berichtet von ihrem Klavierunterricht aus Kindertagen, jemand spielt Klavier, ein andermal formieren sich schimpfende Stimmen auf Französisch, Kroatisch und anderen Sprachen zu einer ganzen *Schimpfarena*. Eine fiktive Fliege surrt durch die Lautsprecher und zerplatzt.

TONSPUR für einen öffentlichen raum nennt Kurator Georg Weckwerth das Projekt, welches er zusammen mit dem technischen Leiter Peter Szely 2003 zunächst in der Erste Bank Arena in Wien startete. 35 *TONSPURen* wurden in Berlin, Wien, Prag und weiteren Städten in den letzten Jahren gelegt. Tonspur, ein Ausdruck aus der Filmtechnik, bezeichnet in diesem Kontext das Verfahren, öffentliche Räume via Klangkunst zu erweitern. Die bewusste Beschallung öffentlicher Räume setzt Besucher und Passanten unverhofft einer ästhetischen Erfahrung aus, die in der Lebenswelt üblicherweise so nicht vorkommt. Im Idealfall wirken solche Erfahrungen auf das Bewusstsein, im Sinne einer Bewusst-Machung der eigenen Wahrnehmung von Klang, Licht, Raum und Geschichte. Sie bergen das Potential, die eigene Rezeptionshaltung gegenüber Kunst und ihren neueren Ausformungen zu verändern.

Doch welche Bewertungskriterien finden sich für derartige Phänomene in der Wissenschaft? Was wir für gewöhnlich aus Lautsprechern wahrnehmen, ordnen wir als Musik, als Sprache, als Geräusch ein. Räume, die mit Objekten ausgestattet sind, bekommen gemeinhin den Stempel ‚Ausstellungsraum'. Hier stößt man auf neue

1 Vgl. Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung,* Hamburg: Junius 2006, S. 226.

Phänomene: auf das Zusammenwachsen von Musik und Technik, den Tonträger als neuem Medium der Musik, Kunst im öffentlichen Raum und neuen Rezeptionsformen, in denen der Fokus verstärkt auf der eigenen Wahrnehmung liegt. Das Projekt *TONSPUR für einen öffentlichen raum* wird zur sogenannten Klangkunst gezählt. Diese gilt als ein Resultat aus der Verknüpfung von Musik und Technik. Der Einsatz von Medien, in diesem Fall Tonträger und Lautsprecher, erlaubt neue künstlerische Konzeptionen. Nach Helga de la Motte-Haber beeinflussen neue Medien die ästhetische Reflexion von Kunst und Wirklichkeit.[2] Aber beeinflusst die Kunst auch die Medien und wirkt, wie Dieter Mersch behauptet, Kunst sogar als Motor der Medienreflexion?[3] Und wie kann Kunst das bewerkstelligen? Am konkreten Beispiel des Projekts *TONSPUR* soll diese Frage diskutiert werden. Wie und in welcher Weise reflektiert Klangkunst das Verhältnis des Menschen zu den Medien, den Einfluss der Medien auf die Menschen, sowie das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion? Der Fokus liegt dabei nicht auf einer Gesamtbetrachtung des Verhältnisses von zeitgenössischer Kunst und Medien, sondern speziell auf den akustischen Medien, der modernen akustischen Umwelt und dem damit verbundenen „Medienhören“[4].

Peter Weibel, Medienkünstler sowie Medientheoretiker, formuliert, Medienkunst müsse Medienkritik mit Sozialkritik verbinden und durchschaubar machen, wie die Medien Wirklichkeit konstruieren.[5] Denn Medien sind nicht bloße Überträger von Botschaften, sondern entfalten nach Krämer „eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.”[6] Genau dieses Unterfangen gelingt der Klangkunst. Gehen wir davon aus, dass Technik generell als Medium verstanden wird, so muss diese nach Siegfried Schmidt in zwei Funktionsweisen unterschieden werden.[7] Erstens Technik als Werkzeug, zweitens Technik als Apparat. In diesem Zusammenhang interessant ist die Technik als Apparat,

2 Helga de la Motte-Haber: „Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen“, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. v. ders., Laaber: Laaber 1999, S. 11–61, hier S. 11.

3 Vgl. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 226.

4 Vgl. Golo Föllmer: „Klangorganisation im öffentlichen Raum“, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber 1999, S. 191–226, hier S. 209.

5 Vgl. Peter Weibel: „Freies Hirn im Cyberspace. Peter Weibel über Kunst und Medien der 'Zweiten Moderne'“, in: *Der Spiegel*, 3/1999, S. 187–189, hier S. 189.

6 Sybille Krämer: „Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?“, in: *Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hrsg. v. ders., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 9–26, hier S. 14.

7 Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Göttingen: Velbrück Wissenschaft 2000, S. 77.

welcher künstliche Welten hervorbringt. Dies ermögliche Erfahrungen und Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht gäbe. Demnach sei der produktive Sinn von Medientechnologie nicht Leistungssteigerung sondern Welterzeugung.[8] Der Fokus der Betrachtung von Klangkunst unter medientheoretischen Aspekten liegt also auf „konstruktivistischen Medientheorien" und damit auf der Möglichkeit einer medialen Konstruktion von Wirklichkeit, nicht auf deren Repräsentation.[9] Künste und Kunstformen, die mit Medien arbeiten, müssen also medial vermittelte Wahrnehmungsweisen künstlerisch reflektieren, aufbrechen, verändern und erweitern. Die Klangkunst kann als eine jener modernen Kunstformen betrachtet werden, der genau dies gelingt. Wie stark Klangkunst und ihre ästhetischen Aspekte mit bestimmten Medien und deren künstlerischer Reflexion verknüpft sind, zeigt bereits eine kurze Skizze ihrer Entwicklungsgeschichte.

Vom Zusammenwachsen von Technik und Musik

Seit Ende der 1960er Jahre hat sich die Klangkunst (engl. *Sound Art*) zu einer eigenen Sparte entwickelt, die seit den 1980er Jahren eine zunehmende Verbreitung erfährt. Max Neuhaus realisierte *Drive-in Music* im Jahr 1967, welches von Volker Straebel als das Geburtsjahr der Klangkunst bezeichnet wird.[10] Sie vereint synästhetische Musik, Poesie, Bildende Kunst und Medienkunst, Raum- und Landschaftsarchitektur. Klang wird als gleichsam „plastisches Material" wie in der Bildenden Kunst gestaltet. Notwendige Vorraussetzung dafür war ein jahrzehntelanger Entwicklungsprozess, das Zusammenwachsen von Technik und Musik und die daraus resultierende Möglichkeit zur Übertragung und Speicherung akustischen Materials. Ihren Ausgangspunkt nimmt diese Entwicklung 1877 mit der Erfindung des Phonographen durch Thomas Alva Edison.[11] Um 1900 entwickelt Thaddeus Cahill das Dynamophon, ein 200 Tonnen schweres Musikinstrument, welches mittels Wechselstrom sinusförmige Ausgangsspannungen liefert.[12] Mithilfe derartiger Musikinstrumente können nun Klänge und Tonsysteme realisiert werden, die auf herkömmlichen Instrumenten nicht umsetzbar sind, wie beispielsweise das vom Komponisten Ferrucio Busoni in seinem

8 Vgl. Sybille Krämer: „Das Medium als Spur und als Apparat", in: *Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hrsg. v. ders., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 73-94, hier S. 85.

9 Vgl. Schmidt, *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft.*

10 Vgl. Volker Straebel: „Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation", in: *Klangkunst*, hrsg. v. Ulrich Tadday, München; edition text + kritik 2008, S. 24–46, hier S. 24.

11 Vgl. André Ruschkowski: *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 186.

12 Vgl. ebd., S. 20.

Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst erträumte Sechsteltonsystem.[13] Zwischen 1920 und 1930 werden in den europäischen Rundfunkstudios eine Vielzahl elektromechanischer Musikinstrumente entwickelt. Zu den bekanntesten zählt u. a. die Termenvox, die sein Erfinder New Sergejewitsch Termen im Jahr 1921 auf dem achten All-sowjetischen Elektrotechnischen Kongress vorstellte.[14]

Für erneute Entwicklungswellen sorgt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges das allgemeine Bedürfnis nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Neue Impulse kommen aus der sogenannten *radiophonen Kunst*, die durch den rapiden Bedeutungszuwachs des Radios sowie die zunehmende Qualität der Schallplatte vorangetrieben werden.[15] Zu nennen sind drei für diese Zeit wesentliche Strömungen: In Paris die Arbeiten von Pierre Schaeffer und die daraus entstandene *Musique concrète,* in Köln die Entwicklungen im WDR Rundfunkstudio und jene rund um Karlheinz Stockhausen, sowie die Bewegung der *Tape Music* in New York, angeregt durch John Cage. Aus den 1950er Jahren sind drei Aspekte für die Folgeentwicklungen ausschlaggebend: Erstens das Verfügbarmachen technischer Medien für die Kunstschaffenden; zweitens ihre Offenheit gegenüber neuen künstlerischen Mitteln und Sichtweisen und der daraus resultierende experimentelle Charakter der Arbeiten; und drittens ein neues Verhältnis zum Hören und damit implizit zur Wahrnehmung.

Waren die beschriebenen Entwicklungen in der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegend dem Fortschritt der Technik geschuldet, spielen spätestens seit den 1960er Jahren Aspekte des Performativen eine wesentliche Rolle für die Entstehung der Klangkunst. Seinen Ursprung hat der Begriff des Performativen in der Sprachphilosophie und dort insbesondere in der Sprechakttheorie.[16] Neben der theoretischen Begriffsbildung in den Sprachwissenschaften ist in den Künsten seit den 1960er Jahren eine performative Wende zu verzeichnen. Helga de la Motte-Haber, Herausgeberin von zwei wesentlichen Bänden zur Klangkunst, schlägt vor, dies in den kunstästhetischen Diskurs nach 1980 mit einzubeziehen. Denn die Musikalisierungs- und Theatralisierungstendenzen von Fluxus, Happening, Performance, Aktionskunst

13 Vgl. Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, kommentierte Neuausgabe, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 2001.

14 Vgl. Elena Ungeheuer/Martin Supper: „Elektroakustische Musik“, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 1717–1765, hier Sp. 1732.

15 Vgl. Ruschkowski, *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, S. 209.

16 Vgl. Uwe Wirth: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. dems., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 9–62, hier S. 9.

und Body Art fließen in neuere Kunstkonzepte mit ein.[17] Die Idee zahlreicher Künstler der 1960er Jahre ist es, die Zuschauer oder Zuhörer nicht länger vor vollendete Kunstprodukte zu stellen, welche gemeinhin mehr oder weniger passiv rezipiert werden. Vielmehr wird die „Aktion" zunehmend dem Rezipienten übertragen.[18]

Ästhetische Errungenschaften der Klangkunst

Im Phänomen der Klangkunst, so lässt sich nach der Betrachtung ihrer Entwicklungsgeschichte behaupten, bündeln sich eine Vielzahl neuer ästhetischer Aspekte. Marion Saxer betrachtet die Erfindung des Phonographen und damit die Möglichkeit zur Übertragung und Speicherung akustischen Materials als den größten Einschnitt in der jüngeren Musikgeschichte. War das bis dato unbestrittene Medium der Musik die Notenschrift, wird diese im Laufe des Jahrhunderts sukzessive durch den Tonträger und seine Begleitmedien abgelöst.[19] Dessen Verbreitung bricht das Bedingungsgefüge zwischen Aufführung, schriftlicher Fixierung und musikalischer Differenzierung auf.[20] Das Ausmaß der Veränderungen bezogen auf Darbietung, Rezeption und Wahrnehmung von Musik wird jetzt erst, fast hundert Jahre später, in vielfältigen Ausprägungen fassbar. Ästhetisch profitiert erstmals die *Musique concrète* in den 1950er Jahren von der Errungenschaft, Klänge unabhängig von ihrer Quelle verwenden zu können. Helga de la Motte-Haber formuliert in diesem Zusammenhang: „Das entscheidend Neue war jedoch die Ablösung der Klänge vom Hier und Jetzt ihrer Entstehung, weil diese zu neuen Formen der Auseinandersetzung mit der Realität auffordern."[21] Ähnliche Überlegungen zu den Auswirkungen von technischer Reproduzierbarkeit auf das Kunstwerk stellt Walter Benjamin bereits 1936 an. Er bezeichnet die Ablösung der Klänge von ihrer Quelle als den Verlust des Hier und Jetzt eines Kunstwerkes.[22] Mit dem Verlust von Unmittelbarkeit geht nach Walter Benjamin

17 Vgl. Helga de la Motte-Haber: „Raumkompositionen und Klanginstallationen", in: *Konzert – Klangkunst – Computer*, hrsg. v. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz: Schott 2002, S. 36–45, hier S. 43.

18 Vgl. Helga de la Motte-Haber: „Zwischen Performance und Installation", in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. v. ders., Laaber: Laaber 1999, S. 229–280, hier S. 232.

19 Vgl. Marion Saxer: „Klangkunst im Prozess medialer Ausdifferenzierung", in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber 1999, S. 174–191, hier S. 176.

20 Vgl. ebd., S. 177.

21 De la Motte-Haber, „Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen", S. 40.

22 Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I·2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 471–508, hier S. 477.

der Verlust der Aura eines Kunstwerkes einher: „Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“[23] Gemäß moderner Überlegungen der Medientheorie können der ‚Verlust der Aura' und das Verschieben von bisher gültigen Bedingungsgefügen aber auch neue Wirklichkeiten erzeugen. Das Rezipieren von *akusmatischer Musik* erfordert eine neue Hörweise.
Hat das Hören von unverorteten wiewohl ‚konkreten' Klängen, wie sie die *Musique concrète* verwendete, anfangs zu Schwierigkeiten bei den Rezipienten geführt[24], stellten die synthetischen Klänge in Kompositionen der Kölner Schule zusätzliche Anforderungen an den Hörer. Primäres Problem schien dabei nicht das Hören von Musik aus Lautsprechern zu sein, sondern die Abstraktheit der Klänge. Aus heutiger Perspektive sind musikalische Abbilder der Wirklichkeit oder Musikphotographien nichts Ungewöhnliches. Hört man beispielsweise die Radioübertragungen eines klassischen Konzerts, so ist man in der Lage, sich mental in die Konzertsituation hineinzuversetzen. Nach Martin Supper wird dabei mittels unseres Weltwissens eine neue Realität erzeugt. Er fasst zusammen: „Jede Art von Musik wird überwiegend über Lautsprecher wahrgenommen. Bei einer Rundfunkübertragung wird der Hörer am Lautsprecher eine Realität erzeugen, die seine Erfahrung außerhalb des Radiohörens abbildet.“[25]

Erst technische Medien ermöglichen die Trennung von Klang und Klangquelle, von Produzent und Rezipient und eröffnen damit die Aussicht auf neue Hör- und Wirklichkeitserfahrungen. Das Aufkommen eines neuen Mediums in der Musik, der Tonträger, führt also nicht nur zur Verschiebung der klassischen Aufteilung von musikalischer Differenzierung, schriftlicher Fixierung und Aufführung, sondern auch zu neuen Rezeptionshaltungen. Ausgehend von diesen Bedingungen erfolgt nun, in Folge der Tendenzen der 1960er Jahre, eine performative Aufladung von elektronischer Musik in Form von *Live-Elektronik* und Klanginstallationen. Die Möglichkeit der Trennung von Interpret und Rezipient erlaubt fortan nicht nur, den Zuschauer selbst aktiv werden zu lassen, sondern auch den „Rückzug des ästhetischen Subjekts“.[26] Im

---

23 Ebd., S. 16.

24 François Bayle hat für das Konzert seines *Acousmoniums* (Lautsprecherorchester) die Membranen der Lautsprecher abgenommen, um den Zuhörern das Leben der Übertragungstechnik anschaulich zu machen. (Vgl. Elena Ungeheuer: „Anders-Statements I: Analoges“, in: *Elektroakustische Musik*, hrsg. v. ders., Laaber: Laaber 2002, S. 19–35, hier S. 31).

25 Martin Supper: *Elektroakustische Musik & Computermusik*, Darmstadt: Wolke 1998, S. 30.

26 Vgl. De la Motte-Haber, „Zwischen Performance und Installation“, S. 233.

Zentrum des Kunstschaffens steht nun der Anspruch Rahmenbedingungen herzustellen, die unmittelbare ästhetische Erfahrungen erlauben.
Die gängige Dichotomie von Subjekt und Objekt erfährt folglich eine Neubestimmung. Der Rückzug des künstlerischen Subjekts ermöglicht eine größere Eigenständigkeit des Kunstwerks, diese wiederum befähigt den Rezipienten, es zum Objekt eigener Wahrnehmungen und Interpretationen zu machen. Die Klangkunst kann solche Rahmenbedingungen beispielsweise durch die besondere Ausstattung eines Raumes mittels Schallquellen schaffen. Ihre ungewohnte Anordnung unterstützt neuartige Erfahrung von Raum durch *Sound*.[27] Manche Klangkünstler entwerfen sogar elektroakustische ‚Architekturen'. Mittels der Simulation solcher ‚akustischer Ereignisräume' entstehen damit Klangräume, die in der ‚realen' Wirklichkeit nicht existieren.[28]

Klangkunst im öffentlichen Raum

Neben der Audiotechnik als konstitutivem Element der Klangkunst spielt der öffentliche Raum eine wesentliche Rolle. Im Zuge der Industrialisierung nahm die Lärmbelastung in den Städten rapide zu. Der Stadtforscher Peter Payer beschreibt am Beispiel Wiens, wie sich der Lärm auf die städtischen Bürger auswirkte: „Ein typischer ‚Großstadtwirbel' (Felix Salten) war entstanden, neue Modalitäten der Aufmerksamkeit bildeten sich heraus, die gesamte auditive Kultur begann sich zu wandeln."[29] Die Reaktionen der Bürger auf die neuartigen Belastungen waren heftig und reichten über das Initiieren von Leidensgenossenschaften bis hin zur Publikation von Zeitschriften. Der deutsche Arzt Robert Sommer soll 1913 sogar die Errichtung öffentlicher Ruhehallen empfohlen haben.[30]
Die Kunst reagierte auf diese neuartigen Lebenserfahrungen der Städter. Als Ausgangspunkt für die bewusste Beschallung öffentlicher Räume wird häufig Eric Saties *Musique d'ameublement* genannt.[31] Er schlägt eine hochgradig funktionale Musik vor, um peinliche Konversationspausen beim Abendessen zu füllen oder unangenehme Nebengeräusche zu überdecken. Heute setzen Klangkünstler einen bewussten Gegenakzent zur permanenten Beschallung durch Musik in Supermärkten, Kneipen

27 Vgl. Kurt Dahlke: „Die Rehabilitierung des Körpers in der elektronischen Musik", in: *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*, hrsg. v. Club transmediale und Meike Jansen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 45–51, hier S. 51.
28 Vgl. Föllmer, „Klangorganisation im öffentlichen Raum", S. 209.
29 Peter Payer: *Blick auf Wien*, Wien: Czernin 2007, S. 116.
30 Vgl. ebd., S. 120.
31 Vgl. Föllmer, „Klangorganisation im öffentlichen Raum", S. 205.

und beim Zahnarzt wie auch zu Lautsprecheransagen an Bahnhöfen und Schulen. Als Pionier dieser Ideen gilt Max Neuhaus. Seine Installationen intendieren eine ‚verbesserte' Gestaltung des urbanen Klangraums, beispielsweise durch *Times Square* (1977), eine spezielle Klanggestaltung des gleichnamigen Platzes in New York.[32]

An die Stelle der ‚Aktion' des Künstlers tritt die Gestaltung eines akustischen Umfelds, dessen Mittelpunkt der Rezipient bildet. Hinter derartigen Klangkonzepten steht die Idee, die ‚zufälligen' Hörer für die akustische Dimension des urbanen Lebens zu sensibilisieren.[33] Diese Klangkunst will durch die bewusste Veränderung und Beeinflussung des öffentlichen Raums, beispielsweise durch gezielte Reduktion der Lautstärke etc. das Bewusstsein der Passanten schärfen.[34]

Resümee

Die Auseinandersetzung mit Klangkunst und speziell dem Projekt *TONSPUR für einen öffentlichen raum* zeigt, dass die Vielzahl der Medien sowie medial vermittelte Klänge, Geräusche, Bilder, Nachrichten etc., die uns alltäglich umgeben, das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, von Wirklichkeit und Kunst verändern. Hieraus folgert Helga de la Motte-Haber, dass es gegenwärtig die Aufgabe der Künste sei, zusätzliche Irritationen zu schaffen: „Je mehr die uns umgebenden Ereignisse simuliert werden können, umso mehr erhält die Kunst die Aufgabe, dem wahrnehmenden Subjekt Reflexionen über seine eigene Realität zu ermöglichen."[35]

Bereits die kuratorische Leistung von Georg Weckwerth, einen öffentlichen Durchgang im Museumsquartier, ausgestattet mit acht Lautsprechern, für künstlerische Arbeiten zur Verfügung zu stellen, kann als ein performativer Akt der Setzung betrachtet werden, der Konventionen der Kunstproduktion und -wahrnehmung zum Oszillieren bringt. Musik wird nun nicht mehr im Konzertsaal und gegen Eintritt dargeboten, sondern im öffentlichen Raum für jedermann zugänglich; der Klang ist lediglich ortsgebunden und währt im Ohr der Zuhörer gerade so lange, wie diese dort verweilen wollen.

Im nächsten Schritt erzeugen einzelne Künstler neue Wirklichkeiten. John Oswald lässt Stimmen aus den Lautsprechern mal flüsternd, mal rufend begrüßen und verabschieden. Für den überraschten Passanten ist zunächst unklar, woher die Stimmen kommen - ein Bekannter? Jemand, der telefoniert, oder das vorbeiziehende

32 Vgl. De la Motte-Haber, „Zwischen Performance und Installation", S. 232.

33 Vgl. Sabine Sanio: „Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?", in: *Klangkunst*, hrsg. v. Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2008, S. 47–66, hier S. 60.

34 Vgl. ebd., S. 59: „Solche Strategien zielen auf eine Verschränkung von Kunst und Realität, Schein und Wirklichkeit, die der Annäherung an die empirische, vorgefundene Wirklichkeit Intensität verleiht."

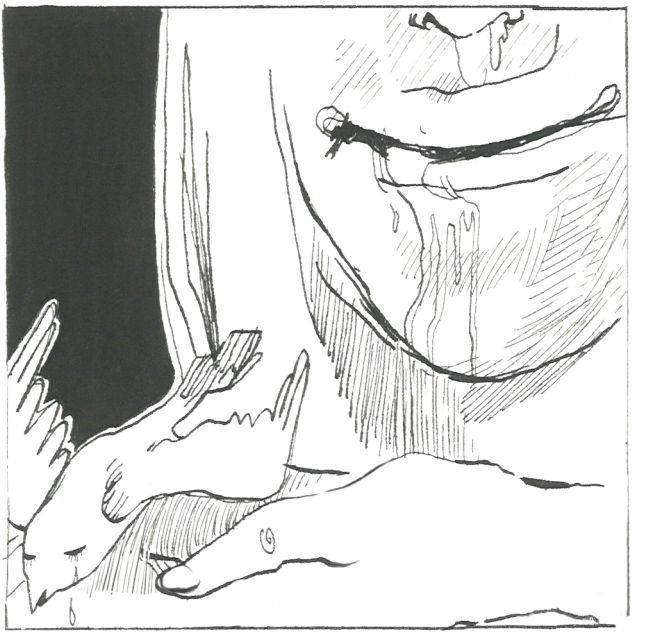
35 De la Motte-Haber, „Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen", S. 42.

Gegenüber? Die Alltagsgeräusche, die Robert Jacobson in die Passage schickt, erschaffen hingegen so etwas wie einen musealen akustischen Raum. Klänge, Vokalismen oder virtuelle Orchestralminiaturen können hörend entdeckt, zugeordnet, oder aber gerade nicht verortet werden. *Geordnete Landschaft*, *TONSPUR 18* von Hans Peter Kuhn wird den Zuhörer womöglich irritieren, weil er im konkreten Raum, in dem er sich befindet, Soundscapes wahrnimmt, die auf eine völlig andere Art von Ort verweisen. Gebläse, etwas erinnert an Flughafen, oder gar Bahnhof? Muezzin oder Lautsprecheransagen?

Simulierter Raum entsteht in Werner Reiterers *TONSPUR 20*, genannt *A fly with the consciousness of a bullet*. Er beschreibt: „die fliege, die keine ist, denkt wie eine pistolenkugel, die sie nicht ist. was sie aber nicht weiß und wir nicht sehen, aber dafür ganz schnell hören und räumlich denken."[36] Was als Gedankenkonstrukt nur in unserer Phantasie ausführbar ist, wird mittels Medien hörbar gemacht. Die Fliege, die keine ist, reflektiert damit Möglichkeiten und Grenzen der Medienwelt. *TONSPUR 20* wird damit zum Bewusstseinsexperiment für den Rezipienten. De la Motte-Haber erläutert in diesem Zusammenhang: „Was zu sehen und zu hören ist, setzt sich in Relation zu den vorhandenen Bewusstseinsstrukturen des Rezipienten."[37] In einer in variable Zeichenkonstellationen aufgelösten Welt wird damit die Frage nach dem eigenen subjektiven Standort gestellt.[38]

Einbezug und Reflexion des öffentlichen Raums finden in der *TONSPUR passage* auf mannigfaltige Weise statt. Die Sammlung von William Engelen kontrastiert Klaviermusik mit erzählten Erinnerungen an den Klavierunterricht in Kindertagen und lädt die Passanten somit ein, ihre eigenen Erinnerungen zu reflektieren. Gleichzeitig nutzt Engelen, ähnlich wie andere Künstler von *TONSPUR*, die Historizität des jeweiligen Ortes. Bei seiner Arbeit in Wien interessiert er sich insbesondere dafür, wie sich die Bewohner an ihren Musikunterricht erinnern – in einer Stadt, die für die Wiener Klassik (Haydn, Mozart Beethoven) und die Zweite Wiener Schule (Schönberg, Berg und Webern) berühmt ist.[39]

---

36 Werner Reiterer: Flyer zur *TONSPUR für einen öffentlichen raum*, 2007.
37 De la Motte-Haber, „Raumkompositionen und Klanginstallationen", S. 23.
38 Vgl. ebd.
39 Vgl. Julia H. Schröder: *Frl. Grosch. Zu William Engelens Klanginstallation „Meine Klavierlehrerin Frl. Grosch", TONSPUR 32,* http://www.tonspur.at/pdf/Julia%20H%20Schroeder_tonspur_32.pdf (17. 09. 2010).

TONSPUR für einen öffentlichen raum ermöglicht Räume des bewussten ästhetischen Erfahrens, und setzt damit die Gelingensbedingungen für Bewusstseinsexperimente. Gelingt nun dem aufmerksamen Rezipienten die bewusste Erfahrung seines Standpunktes, kann er hieraus kritische Fähigkeiten entwickeln, die ihm erlauben, den Einfluss von Medien auf das urbane Leben neu zu beurteilen, und das Verhältnis von medialer Wirklichkeitserzeugung und eigener Wahrnehmung zu reflektieren.