

“Most of us live most of the time in a very noisy world – noisy machines, noisy media, noisy neighbours. It wasn’t planned that way, nobody set out to build a noisy world, noise just seems to be a symbol or signifier of prosperity, like its visual counterpart of traffic congestion, motorways, airports. An image of a street crammed with stalled cars sends a message of prosperity while that of a swarm of cyclists spells 3rd world poverty.” (Robert Adrian x) [1]

### Heidi Grundmann: tuning the world [2]

Im Grunde genommen glauben sie, dass die Welt trotz allem schön ist. Und diese Grundüberzeugung trägt dazu bei, dass sie den Menschen, die in ihre Installationen kommen oder im öffentlichen Raum auf sie stoßen, ein Weltintensivierungserlebnis verschaffen — und zugleich eines ohne lästige und unerträgliche Klänge. Dabei behält die Zufallsstruktur des in der Welt vorgefundenen Materials, das vielfach gefiltert und prozessiert in Raum-Musik und Musik-Räume verwandelt wird, durchaus eine Rolle.

Sam Auinger und Bruce Odland markieren mit ihren Installationen einen jener vielen changierenden Schnittpunkte zwischen urbanem Sound-Environment und Technologie, an denen die Musik des 20./21. Jahrhunderts in der Praxis neu definiert wird. Hand in Hand damit steht auch die Rolle der KomponistInnen, der RezipientInnen, des Materials oder der kompositorischen Strategien zur immer wieder neuen Definition an. Die seit der breiten Verfügbarkeit von Tonaufzeichnungstechnologien auch in der Musik aufgeworfenen und vielfach getesteten Fragen nach dem Verhältnis zwischen der realen Welt und der Abbildung von Fragmenten aus ihr bzw. dem Schaffen neuer Wirklichkeiten aus solchen aufgenommenen, übertragenen, prozessierten, rekombinierten und in die reale Welt zurückgeschickten Fragmenten werden in den Installationen der beiden Künstler von spezifischen Blickwinkeln her immer wieder neu aufgeladen.

Auinger und Odland gehen vom sich stetig verändernden Flow von meist städtischen Sound-Environments an klar definierten Orten aus und ordnen sich damit in jene Gruppe von KomponistInnen ein, die sich dem gar nicht mehr so jungen Genre der *soundscape composition* widmen.

Mit diesem Genre verbindet sie auch der Impetus zu einer Sensibilisierung der Wahrnehmungsfähigkeiten der Besucher/TeilnehmerInnen ihrer Installationen. Eines der Kriterien, die die Komponistin Hildegard Westerkamp zur Definition des Genres „Soundscape Composition“ [3] erwähnt, ist *its potential in enhancing listening awareness*. Die Essenz dieses Genres besteht für sie in *the artistic, sonic transmission of meanings about place, time, environment and listening perception*. Westerkamp betont, dass die Soundscape Composition sowohl dem Komponisten wie auch den HörerInnen eine Stellungnahme gegenüber dem Gehörten und seiner Quelle in der realen Welt abverlangt. Auch Sam Auinger und Bruce Odland sprechen zunächst von sich selbst als Komponisten, wenn sie notieren:

*Wir lernen, einen Sinn aus der Klangumgebung zu ziehen, indem wir sie wahrnehmen, ihr zuhören, sie erforschen, sie erkennen und als Sprache zu verstehen versuchen. Wenn wir Fortschritte gemacht haben, sammeln wir Buchstaben aus diesem Alphabet der Klänge und entwickeln Werkzeuge, um damit unsere Umgebung zu verändern.* [4]

Auinger und Odland lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei dieser Transformation des Sound-Environments um eine Verwandlung in Musik handelt. Während Helga de la Motte, Herausgeberin des *Sonambiente*-Katalogs und Verfasserin des Bandes *Klangkunst* [5], diese als ein neues spartenübergreifendes Genre zwischen Musik und bildender Kunst definiert, scheint die Soundscape Composition noch immer nach einer Positionierung innerhalb und als Musik zu suchen und betont vielleicht gerade deshalb auch in ihren räumlichen, installativen Ausformungen ihren Musik-Aspekt. Das in der realen Welt angesiedelte Ausgangsmaterial der Soundscape Compositions und das gelegentlich in Zusammenhang mit ihnen eingeforderte soundökologische Engagement, ihre Ausrichtung auf eine Sensibilisierung des Hörens, auf ein *deep listening* (Pauline Oliveros) als Mittel der Welterkenntnis, scheinen manchen TheoretikerInnen einer *autonomen* Musik auch nach Jahrzehnten Soundscape-kompositorischer Praxis immer noch suspekt.

Es war der Komponist R. Murray Schafer, der in den 1970er Jahren in Vancouver den Begriff „Soundscape“ nicht zuletzt anhand seines legendären *World Soundscape Projects* definiert hat, bei dem es nicht nur um das Aufzeichnen (und Bewahren) von Soundscapes mithilfe zeitgenössischer Technologien ging, um ein bewusstes *listening* („Hinhören“) auf das jeweilige Sound-Environment und um Möglichkeiten seiner Gestaltung, sondern letztlich auch um die Auflösung klassischer Musikdefinitionen durch die Einbeziehung von Klängen aus vorgefundenen Sound-Environments. Die Musikstudentin Hildegard Westerkamp zählte zu jenen ersten enthusiastischen Mitarbeiterinnen Schafers, die dann gemeinsam mit ihm auch das Konzept der Lärmbekämpfung zu dem einer *acoustic ecology* ausweiteten. *The Tuning of the World* hieß das Buch, in dem R. Murray Schafer seine Ideen darlegte. [6]

Während sich die Definition einer Acoustic Ecology — trotz ihrer unbestrittenen Bedeutung — zur Zeit in einer Krise zu befinden scheint, ist das Genre der Soundscape Compositions sehr lebendig, ja, geradezu in einem dringendst ästhetisch-theoretische Definitionen benötigenden Zustand des Ausuferns befindlich.

Man könnte behaupten, dass Sam Auinger und Bruce Odland bei ihrem praktischen und theoretischen Beitrag zur Definition des Genres sehr spezifisch an die Vorstellung von *Tuning of the World* anknüpfen. Bei den Werkzeugen, die sie dazu entwickelt haben, erinnern sie daran, dass eine Gestaltung des Sound-Environments auch schon mit analogen Mitteln möglich war.

Selbstverständlich hat Hildegard Westerkamp darin recht, dass Soundscape Compositions sich *exclusively in the electroacoustic realm* bewegen. *We can only hear it if we have sound equipment, loudspeakers and electricity.* [7] Auinger und Odland aber führen als wichtiges Verbindungsglied zwischen ihrem Ausgangsmaterial in der realen Welt und ihrem elektro-akustisch-digitalen Übertragungs- und Prozessierungsapparat analoge tuning tubes ein. Anders als viele andere Soundscape Composers gehen sie nicht als Soundsammler mit Aufzeichnungsapparaten durch Sound-Environments, um ihre Fundstücke dann im Studio zu bearbeiten (selbstverständlich gibt es auch Studiokompositionen von Auinger und Odland), sondern richten ihre tuning tubes an strategischen Punkten direkt auf diese Live-Environments. Das heißt, das vorgefundene (vorher erforschte, aber trotzdem Zufällen und ständigen Veränderungen unterworfenen) Material — Ausdruck der Lebensprozesse und -zyklen eines Segments einer Stadt) wird durch die Tubes getuned, gestimmt: *Everything gets reduced to melody and chords of the overtone series based on the length of the tube.* [8]

Erst dann startet der elektro-akustisch-digitale Aufzeichnungs-, Übertragungs-, Misch- und Distribuierungsprozess, und zwar — wiederum anders als bei der Mehrzahl der gängigen Soundscape Compositions — in Realtime. Dieser Prozess kann nur ablaufen, wenn das Instrument — die Live-Realtime-Installation — nach von den Künstlern sorgfältig entwickelten Parametern funktioniert. Zu diesem Instrument gehört auch — und in den Arbeiten von Auinger und Odland mehr und mehr — der völlig durchdachte, gestaltete Raum der Distribution und Rezeption — jener Raum, in dem die Veränderung, die

Musikalisierung des realen Live-Ausgangsmaterials durch das Instrument der elektro-akustisch-digitalen Gesamtinstallation mit all ihren Prozessen — gehört/wahrgenommen/erlebt werden kann.

Dabei zielen die Künstler auf eine immersive Wahrnehmung dieser Realtime-Musikalisierung durch die Besucher/TeilnehmerInnen ab. *The intent is maximum immersion into (a) pool of melodies and harmonies extracted in real-time from Potsdamer Platz* [9], schreiben sie z.B. zu ihrer Installation **pool** in Berlin (2001). In der Diskussion um die Wahrnehmung von in Realtime für immersive Räume gerenderten Soundpartikeln aus unterschiedlichen Quellen und aus unterschiedlichen Realitätsebenen steht bisher die Frage danach immer noch zur Diskussion, ob in solchen potenziell ein sehr intensives Erleben ermöglichenden Situationen tatsächlich eine Sensibilisierung für eine differenziertere Wahrnehmung als im Alltag samt deren Reflexion ermöglicht wird, oder ob, im Gegenteil, das Ausschalten kritisch-distanzierter Fakultäten Voraussetzung für die größtmögliche Immersion ist.

*The listener's past experience, associations, and patterns of soundscape perception are called upon by the composer and thereby integrated within the compositional strategy.* (Katherine Norman) [10]

*Sie (die BesucherInnen) sind die KomponistInnen, wir gestalten dazu die Programme und schreiben die Software.* (Sam Auinger, R. Adrian X) [11]

Auinger und Odland präsentieren auf jeden Fall ihre Installationen bewusst als präzise gestaltete Versuchsfelder, in denen jede einzelne der BesucherInnen dazu eingeladen ist, zu verweilen, zur aktiven Hörer/NutzerIn zu werden, die sich — das Mitspielen von Erinnerungen und Assoziationen zulassend — ihre eigene Version der von den Künstlern so sorgfältig vorbereiteten Situation schafft. Wenn man dann mit der Erinnerung an seine ureigene Erfahrung aus der Installation in den Alltag hinaustritt, mag es sehr wohl sein, dass nicht nur der Hörsinn geschärft ist, sondern auch das Wissen darum, dass es nicht nur unser Kopf ist, der hört.

## Zu den HIVE-Performances

### a) The Sound of Money

*We're listening to the sound of the culture and that sound is generated by the economy. We hear it like bees hear their swarming SOUND. Ours is not a dance about honey ... we're hearing the money dance, the sound of cash flow as it generates the industrial age soundscape, the sound of the symphonic human swarm: HIVE MUSIC. Stop lights — go lights — swimming overtone clusters as Mazda passes Volvo passes Ford passes Chevy. Low digeridu drones of the idling bus. Friction and cashflow song structures. Rush hour raves. Boom and bust sonic structures. Midnight motorcycle ragas. Incredible violence and variety of fossil fueled economy baffles the brain when heard unfiltered, but heard through our information age processing its THE MUSIC OF THE HUMAN HIVE.* (Bruce Odland in der Online-Diskussion des Projektes **cloud chamber**, New York/Linz, 1997).

Die **HIVE performance** bei Wien Modern bringt ein Ensemble von KünstlerInnen zusammen, die jede/r für sich bzw. in Subeinheiten dieser kleinen Gruppierung einen Knotenpunkt in einer Matrix unterschiedlichster Konstellationen mit vielen anderen KünstlerInnen in aller Welt darstellt, entlang einer Timeline, die im Falle von Sam Auinger bis ins Jahr 1988 zurückführt, in dem er gemeinsam mit Werner Pfeffer angesichts eines unvollendeten Neubaus in Berlin den Begriff einer *Hausmusik* wortwörtlich re-interpretiert hat, der dann neun Jahre später in dem mit Rupert Huber entwickelten und realisierten Projekt **berliner theorie** im Zusammenhang mit den neuen Veröffentlichungsmöglichkeiten des Internet wieder eine wichtige Rolle spielen sollte: Zuhause, in der Berliner Studio-Wohnung der Künstler, fanden Hauskonzerte in wechselnder Besetzung statt (u.a. unter Mitwirkung von Hannes Strobl oder in anderen Versionen auch von Rachel de Boer und Bruce Odland) [12], deren Publikum irgendwo in der Welt, ebenfalls jeweils bei sich zuhause, an Computern saß und einem Live-Stream lauschte. Manchmal wurde Musik aus den Wohn-Studioräumen der *berliner theorie* aber auch Teil von Projekten, bei denen über ihre Computer vernetzte KünstlerInnen eine temporäre Online-Projektbühne definierten und an verschiedenen Orten der Welt gleichzeitig an einem gemeinsamen Projekt arbeiteten, das in unterschiedlichsten Versionen — als Performance oder als Installation an physischen Locations — auch für ein Publikum vor Ort oder als jeweils anderer Live-Mix im Programm von öffentlichen und/oder Freien Radios erfahrbar wurde.

**HIVE performances** (Auinger/Odland mit Gästen) waren auch Teil des Projektes *cloud chamber* (1997) [13], das — von Auinger und Odland initiiert — eines jener prototypischen vierteiligen Projekte darstellte, wie sie in den 1990er Jahren Hand in Hand mit der rasanten Vernetzung der Welt von KünstlerInnen, die nicht mehr an endgültige, unveränderliche Werke glaubten, entwickelt wurden.

*cloud chamber* wurde von Auinger/Odland — als Installation in New York — als Laboratorium, als Realtime-Transformation von Stadtlärm in Ambient Music, also zugleich als Instrument und Musik verstanden. Die Installation war auch Ort von täglichen HIVE performances, die visuelle Teile beinhalteten (Video). Ein weiterer Teil oder eine weitere Version von *cloud chamber* war eine Live-Interaktion zwischen The Kitchen, New York, und dem Linzer Ars Electronica Center, wo Rachel de Boer ein Exploding Video Event gestaltete, das zum temporären Remote-Element der Realtime-Installation und der simultanen Performance(s) in New York wurde. Eine (Linz-bezogene) Radioarbeit im Ö1-Kunstradio fügte dem Projekt eine weitere (Sound-)Facette hinzu. Zu dem Gesamtprojekt gab es eine Homepage, die nicht nur Schauplatz der Sound-Streams und der Video-Interaktionen New York / Linz war, sondern auch zu einer Dokumentation des Projektes in Wort, Bild und Sound geworden ist. In ähnlicher Weise sind auch die Beiträge zu Wien Modern (die Wiener Box, die Wiener HIVE performance und eine neue Radioarbeit von Auinger/Odland für das Ö1-Kunstradio) nicht nur als Versionen eines Auinger/Odland-Projektes vom Herbst 2001 zu verstehen, sondern auch als Module in einem kaum noch zu erfassenden, vernetzt gedachten, sich dauernd verändernden Work-in-Progress, in dem sich die Musikerweiterer und Soundforscher Auinger und Odland immer wieder und ohne Schwierigkeiten mit anderen MusikerInnen, bildenden KünstlerInnen, mit LiteratInnen, MedienkünstlerInnen etc. zu unterschiedlichsten Kollaborationen zusammenfinden — ohne dabei ihren eigenen Ansätzen untreu zu werden.

### b) The Hum of Communication

*Music is more than an object of study: it is a way of perceiving the world ... Music, the organization of noise ... reflects the manufacture of society.* (Jacques Attali) [14]

*Man kann auch weiter gehen und behaupten, dass Hörgewohnheiten in einem direkten Zusammenhang mit Denkstrukturen stehen.* (Sam Auinger, 1988)

In den vielen Layern und Verknüpfungen unterschiedlichster personeller, medialer, technologischer und gesellschaftlicher Situationen, in die sich Künstler wie Auinger und Odland — in der Praxis forschend — begeben, geht es um eine

prozessuale Auseinandersetzung mit dem, was Kultur/Kunst am Schnittpunkt zwischen analogen und industriellen Relikten und einer alles erfassenden Medialisierung und Digitalisierung bedeuten könnte. Den neuen Kontext der geradezu ungeheuerlichen Vorläufigkeit/Verfügbarkeit/Widerrufbarkeit/NeufORMATIERbarkeit/Reversibilität nicht nur jedes künstlerischen Aktes verstehen solche KünstlerInnen geradezu als Herausforderung zu einer Haltung des Widerstands gegen die Vereinnahmung bzw. Wiederverwertung ihrer Arbeit als endgültiges Produkt und zugleich Ergebnis von und Werbung für bestimmte Hard- und Softwarekonstellationen.

In Fortsetzung der Bestrebungen des ursprünglichen Soundscape/Acoustic Ecology Movements der 1970er Jahre geht es Künstlern wie Sam Auinger und Bruce Odland immer noch um eine Verfeinerung, Sensibilisierung der Wahrnehmungsfähigkeit und eine Veränderung des Sound-Environments, allerdings einer, die nicht nur in anderen technischen, sondern auch in anderen Denkstrukturen und -strategien prozessiert wird als vor 30 Jahren. Fragmente (bzw. Buchstaben aus dem Alphabet der Klänge, wie Auinger und Odland sie nennen) erlauben in ihren unterschiedlichen, ständig wechselnden, z.T. zufallsbestimmten Konstellationen mit anderen Fragmenten ein Hineinhören hinter die platte Oberfläche reproduzierter Klänge im Sinne potenzieller Erkenntnis. Auf einer anderen Ebene können die Buchstaben des Alphabets in ihrer Wiedererkennbarkeit zudem auch als Navigationshilfe durch die vielen temporären, vorläufigen Versionen eines Work-in-Progress dienen – wie es uns in der Arbeit von Sam Auinger und Bruce Odland (*and guests*) und ihren Beteiligungen als *guests* in von anderen initiierten bzw. koproduzierten Projekten begegnet: ein kollaborativ-vernetzter Zugang zu künstlerischer Produktion, der in sich selbst sowohl ein Experiment wie auch ein Bild darstellt.

[1] Robert Adrian X in einem unveröffentlichten Text, 2001. [2] Ein Teil dieses Textes wurde anlässlich der Installation *pool* in Berlin, 2001, geschrieben. [3] Hildegard Westerkamp: „Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds“, in: *Soundscapes*, hrsg. von Michael Fahres. Amsterdam 1999. [4] <http://www.adk.de/sonambiente/artistsw/auringw.htm> [5] *Klangkunst*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin. München/New York 1996 und *Klangkunst*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999. [6] R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto 1977. [7] Op. cit. [8] Bruce Odland: *Hive Music* [9] E-mail von Bruce Odland vom 28. März 2001. [10] Katherine Norman zitiert in Hildegard Westerkamp, *Soundscape Composition*, a. a. O. [11] *In Deep Blue*. Katalog zur gleichnamigen Installation von Robert Adrian X und Sam Auinger. Hrsg. von OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz 1996 (vergriffen) [12] *Siehe berliner theorie*, I Audio CD, I Audio CD Rom, hrsg. von huber musik 1998. [13] <http://www.aec.at/residence/cc/> [14] zitiert von Auinger/Odland anlässlich von *cloud chamber*.