

# Landscape Soundings Klang - Landschaften

Eine Klangskulptur am Maria-Theresienplatz in Wien

Eine Veranstaltung  
der Wiener Festwochen  
und des ORF



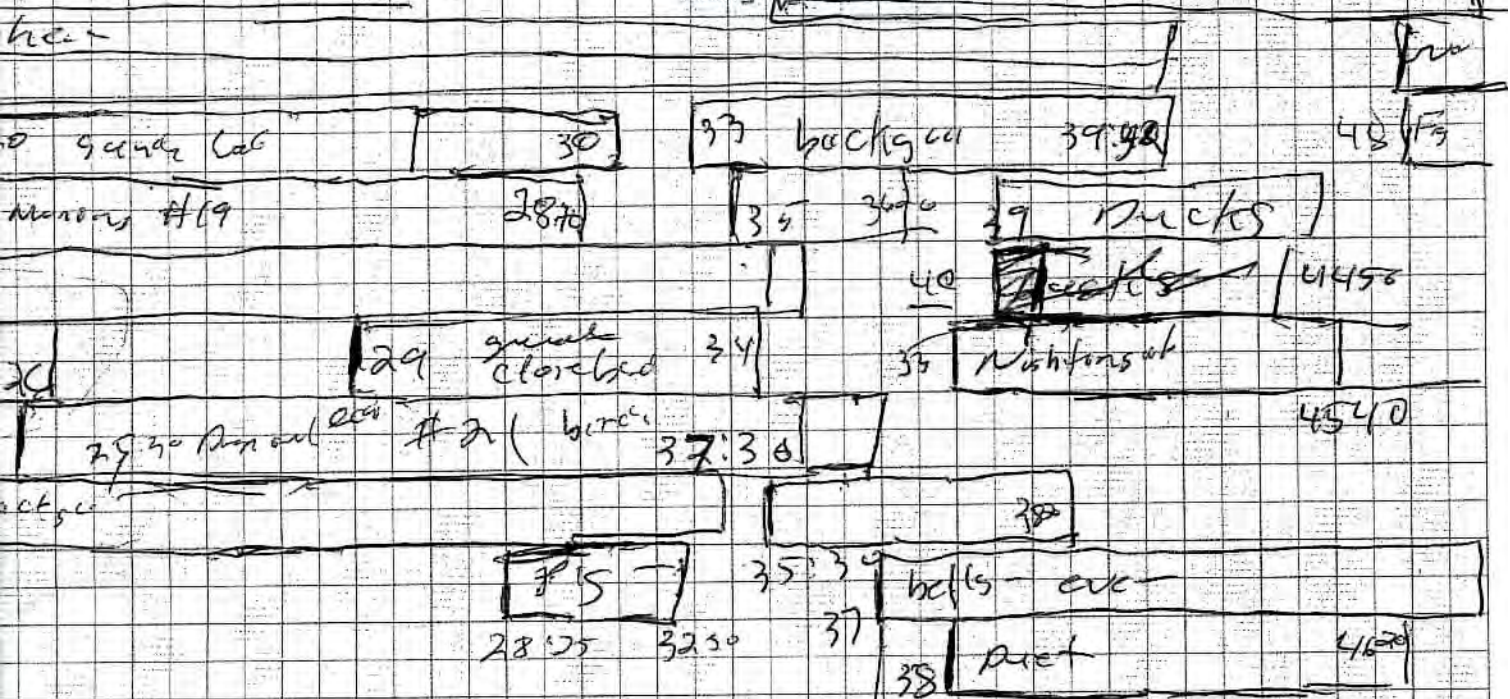
Bill Fontana





Landscape Soundings  
Klang - Landschaften

Water



8:34  
noise  
?

airplane  
26:7

37 -  
noise  
too  
strong  
sudden

noise  
sudden

Ducks at  
46

## Geleitwort

Zu den ungewöhnlichsten Ereignissen der diesjährigen Wiener Festwochen zählt Bill Fontana's großes Projekt „Klang-Landschaften“ auf dem Maria-Theresien-Platz. Was vergleichsweise einfach anmuten mag, die Übertragung von Naturlauten und -geräuschen auf einen städtischen Platz, ist in Wahrheit ein technisches Großprojekt, das ohne den ORF als Koproduzenten nicht hätte realisiert werden können. Der Aufwand an Technik, Organisation und finanziellen Mitteln ist aber durch das Ergebnis mehr als gerechtfertigt.

Bill Fontana hat sich so sophisticated wie einfühlsam mit der urbanen und historischen Situation des Platzes zwischen dem Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum auseinandergesetzt. Er stellt mit seiner vielfach verfremdeten und differenziert strukturierten Klang-Übertragung eine zweifache Frage an unsere Geschichte.

Erstens nach dem ursprünglichen Zustand dieses Areals, als es noch unberührte Natur gewesen war.

Zweitens hält er mit dieser Klangübertragung aus der Hainburger Au die Erinnerung an die Aubesetzung des Jahres 1984 wach.

Der Besucher, der durch eine „Schallmauer“ aus Wassergeräuschen den Maria-Theresien-Platz betritt, erlebt in der gezähmten Natur dieses Parks die Klangwelt einer von Menschen unberührten Natur. Während er die organischen Geräusche und Klänge der Natur hört, blickt er auf die Herrschaftsarchitektur der Museen. Diese Kontrastwirkung trägt wesentlich zur Schärfung der Wahrnehmung von Strukturen einer Stadt bei. Insofern glaube ich, daß die Arbeit von Bill Fontana ein wichtiger Versuch ist, den öffentlichen Raum zu aktivieren im Sinne einer Bereicherung des Erlebens einer Stadt, einer Differenzierung des Hörens, welche im Zeitalter der Vertreibung der Stille von großer Bedeutung ist.

DR. URSULA PASTERK  
Amtsführende Stadträtin für Kultur  
und Präsidentin der Wiener Festwochen

## Foreword

*Among the most extraordinary events of this year's Vienna Festival is Bill Fontana's large project, "Landscape Soundings", on the Maria-Theresien-Platz. What appears to be the relatively simple task of transmitting natural sounds to an urban place, is in reality a large-scale technical project which could not have been realized without the ORF as co-producer. The technical, organizational, and financial outlay is however more than justified by the result.*

*Bill Fontana has dealt with the urban and historical situation of the square between the Kunsthistorisches and the Naturhistorisches Museums in a manner which is as sophisticated as it is intuitive. Through his sound transmission, structured by differentiation and multiple alienation, he poses a two-fold question concerning our history.*

*Firstly, a question as to the original condition of this area while it was still untouched nature.*

*Secondly, with this sound transmission from the Hainburger Au, he keeps alive the recollection of the events which took place in 1984.*

*The visitor, who steps through a "sound barrier" generated by water out onto the Maria Theresien-Platz, experiences the acoustic world of a nature untouched by man within the tamed nature of this park. While listening to the organic sounds and tones of nature, he views the imperial architecture of the museums. The effect of this contrast makes a considerable contribution to the sharpening of perception regarding the structures of a city. In this respect, I believe that Bill Fontana's work is an important attempt to activate public space in terms of enriching the experience of a city, in terms of a differentiation of hearing, which in the age of banning silence, bears great significance.*

DR. URSULA PASTERK  
Executive City Councillor for  
Cultural Affairs and  
President of the Vienna Festival

**Die Umwelt als musikalische Ressource**  
***The Enviroment as a Musical Resource***

JOHN G. HANHARDT

16

**Wieder - Erklingen: Die Kunst des Bill Fontana**  
***Re - Soundings: The Art of Bill Fontana***

WERNER FENZ

21

**Gegenwart und Geschichte hören**  
***Hearing the Present and the Past***

KATHARINA RIESE

25

**Radio und Sendungsbewußtsein. Zu Bill Fontana**  
***Radio and the Sence of (Trans) Mission. On Bill Fontana***

HEIDI GRUNDMANN

28

**Die belauschte Welt**  
***Eavesdropping on Nature***

Biographie Bill Fontana  
Bibliographie Bill Fontana

Werkverzeichnis

Fotonachweis



## Die Umwelt als musikalische Ressource

BILL FONTANA

„Wir sind die ganze Zeit von Musik  
umgeben, und hörbar gemacht wird sie  
von einem Musiker“

Henry Cowell

Das Konzept der Ökologie wird angewendet, um die zwischen den Lebewesen in ihrem natürlichen Lebensraum bestehenden harmonischen Beziehungen zu beschreiben, die es den Lebewesen ermöglichen, durch wechselseitige Prozesse gemeinsam zu überleben. In diesen natürlichen Lebensräumen kann man Ökologie auch als gelungene Design-Beziehungen<sup>1</sup> zwischen den verschiedenen Aspekten der Umwelt verstehen.

Auch in der menschlichen/gebauten Umwelt (die als gestaltet betrachtet wird, weil sie konstruiert ist) sind die qualitativen Aspekte für das Wohlbefinden der Gesellschaft entscheidend. Die visuellen Aspekte dieser Umwelt (Architektur, Innenraumgestaltung, Landschaftsgestaltung, Städtebau etc.) haben eine lange Geschichte der Gestaltung durch den Menschen. Die akustischen Aspekte der Umwelt hingegen sind in den meisten Fällen nicht bewußt gestaltet<sup>2</sup>, und erst in jüngster Zeit haben sich der Begriff der Geräuschgestaltung und der Geräuschlandschaft entwickelt.

In einer natürlichen Umgebung kann die Gestaltung der akustischen Umwelt als wohlgefallige Beziehung zwischen den Geräuschen, beispielsweise zwischen dem Gesang der Vögel in einem Wald, verstanden werden. Was man als ästhetisch ansprechende Geräuschbeziehungen empfindet, hat tiefere ökologische Funktionen, wie etwa die Qualität vieler Vogellieder, über lange Distanzen hinweg klar erkennbar zu sein. Das ist sogar in der akustisch sehr aktiven Zeit des frühen Morgens möglich, wo sich diese Lieder nicht gegenseitig übertönen. Diese oben erwähnte Qualität bestimmter Vogellieder rührt nicht daher, daß die Lieder im Vergleich zu anderen, konkurrierenden Liedern lauter sind, sondern daher, daß die melodische Form und die exakten Frequenzen dieser Lieder auf die Akustik bestimmter Lebensräume, in denen sie vorkommen, abgestimmt werden. Es ist auch interessant, daß diese Lieder in ihrer melodischen Form nicht ununterbrochen, sondern nur zeitweilig auf einer Höchstlautstärke sind. Somit ist es möglich, daß die melodischen Konturen von verschiedenen Vögeln einander überlagern und ihre individuelle Klarheit bewahren. Folglich ist der zentrale gestalterische Gesichtspunkt die

## The environment as a musical resource

BILL FONTANA

“Music goes on all the time around us and is  
made audible by a musician”

Henry Cowell

*The concept of ecology is used to describe the harmonious relationships existing between living species in natural habitats that enables them to mutually survive together. In these natural habitats, ecology can also be understood as being successful design<sup>1</sup> relationships between the various aspects of environment.*

*In the human/built environments (which are supposed to be designed because they are constructed), the qualitative aspects of these environments are also crucial to the well being of society. The visual aspects of these environments (architecture, interior design, landscape design, urban design etc.) have long histories of being designed. The acoustic aspects of environment are in most cases not designed<sup>2</sup>, and it is only very recently that the concept of sound design and soundscape have even existed.*

*In natural environments, sound design can be perceived as the pleasing sound relationships we hear (and expect to hear) between for example, song birds in a forest. What we perceive as being aesthetically pleasing sound relationships have deeper ecological functions, such as the ability of many bird songs to travel long distances and to be clearly recognizable. This can happen even during the acoustically active early morning time without these songs overwhelming each other. This ability of certain bird songs to travel long distances and to be clearly recognizable is not caused by the songs being loud relative to other competing songs, but because the melodic shape and exact frequencies of these songs are tuned to the acoustics of the particular habitats they are in. It is also interesting that in the melodic shapes of these songs, they are not constantly at a peak loudness but are only momentarily at these peaks, making it possible for melodic lines from different birds to overlay each other and retain*





Eigenschaft all dieser Geräuschinformation, gleichzeitig gehört zu werden und das kommunikative Ziel zu erreichen.

In der menschlich gebauten Umwelt gibt es einige interessante Beispiele von gestalteten Geräuschen, die sich schön anhören. So sind beispielsweise Nebelhörner, das Pfeifen eines Zuges und Glocken dazu geschaffen, über lange Distanzen hinweg klar erkennbar zu sein. In einem allgemeinen Sinn jedoch ist die menschliche Geräuschlandschaft nichts Gestaltetes. Zahlreiche Geräuschverdichtungen treten auf gehaltenen, hohen Geräuschpegeln auf, die keinen Ruhepunkt in ihrer akustischen Kontur haben. Dieser traditionelle Mangel an gestalteten Geräuschen und Geräuschbeziehungen wird weitgehend von einem Konzept des Lärms beeinflusst. Dieses Konzept geht davon aus, daß es hierarchische Wertunterschiede zwischen bedeutungsvollen und bedeutungslosen Geräuschen gibt. Es ist eine allgemeine Tatsache, daß die meisten Menschen in unserer westlichen Kultur in ihrer alltäglichen Erfahrung mit den Geräuschen, die sie umgeben, wenig Bedeutung finden. Geräusche werden normalerweise als bedeutungsvoll betrachtet, wenn sie Teil eines semantischen Kontextes wie etwa Sprache und Musik sind. Die meisten Geräusche der Umwelt existieren in einem semantischen Vakuum, wo sie als Lärm empfunden werden. Zusätzlich zum semantischen Kontext, in dem man Geräusche als bedeutungsvoll erlebt (Musik und Sprache), ist der physische Kontext, in dem der semantische erlebt wird, eine wesentliche perzeptuelle Frage, was die potentielle Bedeutung des uns umgebenden Geräusches betrifft. Die Sprache zeitgenössischer Musik ist voller Geräusche (von John Cage und anderen bedeutenden Komponisten bis zu den gesampelten Klängen der Popmusik). Das Vorhandensein von Umgebungsgereuschen im musikalischen Kontext hat sicherlich deren Perzeption unter Leuten, die dieser Musik ausgesetzt sind, beeinflusst. Eine Einschränkung jedoch ist, daß die physischen Kontexte, in denen Musik erlebt wird, beinahe immer von den physischen Kontexten, in denen Umgebungsgereusche vorkommen, isoliert sind (Konzertsäle, Stereoanlagen, Walkmans etc.).

In meinen Geräuschskulpturen der letzten zehn Jahre ist die Umpositionierung von Umgebungsgereuschen in städtische öffentliche Räume ein radikaler Versuch, die Bedeutung des akustischen Kontextes, in dem die Geräusch-

*their individual clarity. Thus, the central design aspect is the ability of all of this sound information to be heard together and achieve its communications purposes.*

*In the human/built environment there are some interesting examples of designed sounds that can be beautiful to hear. For example, fog horns, train whistles, and bells are designed to travel long distances and be clearly recognizable. However, in a general sense the human sound scape is not designed. Many densities of sounds occur at sustained high levels that have no quiet space in their acoustic shape. This traditional lack of designed sounds and sound relationships is largely influenced by the concept of noise. This concept assumes a hierarchical value difference between meaningful and meaningless sounds. It is a general fact that most people in our Western culture find little meaning in their everyday experience of ambient sound. Sounds are normally considered meaningful when they are part of a semantic context such as speech and music. Most ambient sounds exist in a semantic void, where they are perceived as being noises. In addition to the semantic context in which meaningful sounds are experienced (music and speech) the physical context in which this semantic context is experienced is a crucial perceptual issue in the potential meaning of ambient sound. The language of contemporary music is full of sounds (from John Cage and other serious composers to the sampled sounds of popular music). The presence of ambient sounds in the music context has certainly influenced perceptions of ambient sound among people who are exposed to the music. One limitation, however, is that the physical contexts in which music is experienced are nearly always isolated from the physical contexts in which ambient sounds take place (concert halls, home stereos, walkmans etc.).*







skulptur erlebt wird, neu zu definieren. Wenn man das mit musikalischen Situationen vergleicht, bringt die Verwendung dieser öffentlichen Räume die Geräuschkulptur an viele Menschen heran, die sich normalerweise nie Gedanken über solche ästhetischen Fragen machen. Diese experimentelle Neudefinition des akustischen Kontextes ist auch ein Mittel, den Begriff von Lärm vorübergehend umzuwandeln. Solch eine permanentere Transformation von „Lärm“ wird die menschliche/gebauten Umwelt zu einer lebenswerteren machen, weil sie die Gesellschaft dazu anregen wird, eine Sensibilität für deren Umgebungsgeräusche zu entwickeln und damit zu bewerkstelligen, daß ein größerer Teil der allgemein-öffentlichen Geräuschlandschaft gestaltet wird.

Meine Geräuschkulpturen machen von der menschlichen und/oder natürlichen Umwelt als musikalischem Informationssystem, das voll mit interessanten Geräuscheignissen ist, Gebrauch. Beim Entwurf solcher musikalischen Informationssysteme in realer Zeit gehe ich davon aus, daß zu jedem gegebenen Augenblick etwas Bedeutungsvolles zu hören sein wird. Genaugenommen nehme ich an, daß Musik im Sinne von bedeutungsvollen Geräuschmustern ein natürlicher Prozeß ist, der ständig abläuft.

*In my sound sculptures of the past 10 years, the relocation of ambient sounds to urban public spaces is a radical attempt to redefine the meaning of the acoustical context in which the sound sculpture is experienced. By comparison to musical situations, the use of these public spaces exposes the sound sculpture to many people who would normally never think about such aesthetic issues. This experimental redefinition of acoustical context is also a way to temporarily transform the concept of noise. Such a transformation of "noise" in a more permanent way will make the human/built environment become more livable, because it will stimulate society to develop a sensibility for its ambient sounds, causing more of the general public soundscape to become designed.*

*My sound sculptures use the human and/or natural environment as a musical information system full of interesting sound events. In designing such real time musical information systems I am assuming that at any given moment there will be something meaningful to hear. I am in fact assuming that music, in the sense of meaningful sound patterns, is a natural process that is going on constantly.*



## Landscape Soundings

Die Stadt Wien stellt verkürzt all das dar, was eine zeitgenössische städtische Situation in Europa heute bedeuten kann. Diese Stadt besitzt all jene kulturellen und urbanen Elemente, die man in einer großen Metropole vorzufinden hofft. Vor diesem zeitgenössischen urbanen Hintergrund stellte sich mir als Ausgangspunkt für eine Klangskulptur die Frage: Was war Wien, bevor es Wien wurde? Was war Wien in seinem ursprünglichen und natürlichen Zustand, bevor es sich in ein von Menschen bewohntes Gebiet verwandelte?

Die Antwort darauf findet man heute nur noch in Ostösterreich und Ungarn entlang der Donau. Dort befinden sich Feuchtgebiete und Auwälder die letzten Überbleibsel jener Donauauen, die sich einst vom Wienerwald bis ins heutige Ungarn erstreckten.

Diese Donauauen bei Hainburg bergen ausgedehnte Feuchtbiotope, die im Frühling von Vogelstimmen, Froschgequacke, Insektensummen und Wassergeräuschen widerhallen, d.h. man kann die Donauauen auch als eine vielfältige Materialquelle für Kompositionen mit Naturklängen betrachten.

„Landscape Soundings“ verwendet die Donauauen als eine solche Klangquelle. Dazu werden an verschiedenen Stellen nördlich von Hainburg Mikrophone installiert, die die Klänge der Au zum Maria-Theresien-Platz in Wien übertragen, wo sich simultan die eigentliche Klangskulptur entfaltet.

## Landscape Soundings

*The city of Vienna epitomizes the meaning of what the contemporary urban environment of a European city can be. It has all the cultural and urban elements one would expect to find in a great metropolis. Against this contemporary urban setting, the starting point for this sound sculpture is a question, what was Vienna before it was Vienna? What was Vienna in its original and natural state before it was an inhabited area?*

*Today, the answer is to be found in the eastern part of Austria and in Hungary along the Donau. There are river wetland forests, the "Au", that are the last remnants of the original Donauauen that extended east from the Wienerwald into what is now Hungary.*

*These Donauauen near Hainburg contain extensive river wetland habitats that in the springtime are full of the many sounds of birds, frogs, insects and moving water. The Donauauen can be used as a rich natural resource of environmental music.*

*"Landscape Soundings" uses the Donauauen as such a musical resource. This is accomplished by placing microphones at many different locations in the Donauauen north of Hainburg and simultaneously transmitting the sounds to a sound sculpture location in Vienna, the Maria-Theresien-Platz.*





Die Idee zu diesem Projekt entwickelte sich aus dem Maria-Theresien-Platz selbst. Diese lange rechteckige Anlage erstreckt sich zwischen zwei wuchtigen architektonischen Blöcken: dem Kunsthistorischen und dem Naturhistorischen Museum. Wenn man in der Mitte des Platzes steht, drängen sich einem Überlegungen über die potentiellen Beziehungen zwischen diesem sehr formal gestalteten Park und Problemkreisen wie Kunst und Natur, Mensch und Natur, Ökologie usw. geradezu auf. Überlegungen dieser Art mündeten schließlich in der Ausgangsfrage nach den natürlichen Ursprüngen Wiens bzw. danach, wie dieser gestaltete Park wohl vor einigen Jahrtausenden geklungen haben mag.

Die Vorstellung, den Maria-Theresien-Platz in seine urtümliche, natürliche, präkulturelle akustische Situation zurückzusetzen, hat nichts mit einer Verleugnung des zeitgenössischen urbanen und kulturellen Kontextes zu tun. Es handelt sich vielmehr um den Versuch, eine neue lebendige Beziehung zwischen einer ökologischen Sensibilität, einer ästhetischen Sensibilität und der Bedeutung des öffentlichen städtischen Raumes herzustellen.

Die Realisierung von „Landscape Soundings“ verwandelt den Maria-Theresien-Platz in ein Freiluftmuseum. Ein Museum, das nicht die Vergangenheit bewahrt, sondern dazu beiträgt, die Gegenwart zu bewahren, und zwar indem es die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf eine vor kurzem noch gefährdete Landschaft lenkt.

Die Au bei Hainburg wurde in Österreich im Winter des Jahres 1984 als Schauplatz eindrucksvoller Demonstrationen bekannt, die auf die Rettung der Auen vor der Rodung für und der Zerstörung durch ein Kraftwerk abzielten. Noch 1990 werden die Donauauen bei Hainburg voraussichtlich zu einem österreichischen Nationalpark erklärt werden. Der Versuch, die Au in das Zentrum von Wien zu versetzen, erhält aus diesem jüngsten historischen Zusammenhang eine zusätzliche Bedeutung.

Die akustische Umwandlung des Maria-Theresien-Platzes erfolgt durch eine große Anzahl von Lautsprechern, die an verschiedenen Punkten installiert werden: am Boden genauso wie an den Fassaden der Museen und in deren Kuppeln. Wo immer es möglich ist, werden die Lautsprecher unsichtbar bleiben, so daß der gewohnte Anblick des Platzes erhalten bleibt. Aus allen Lautsprechern kommen Klänge, die live aus der Au bei Hainburg übertragen werden.<sup>2</sup>

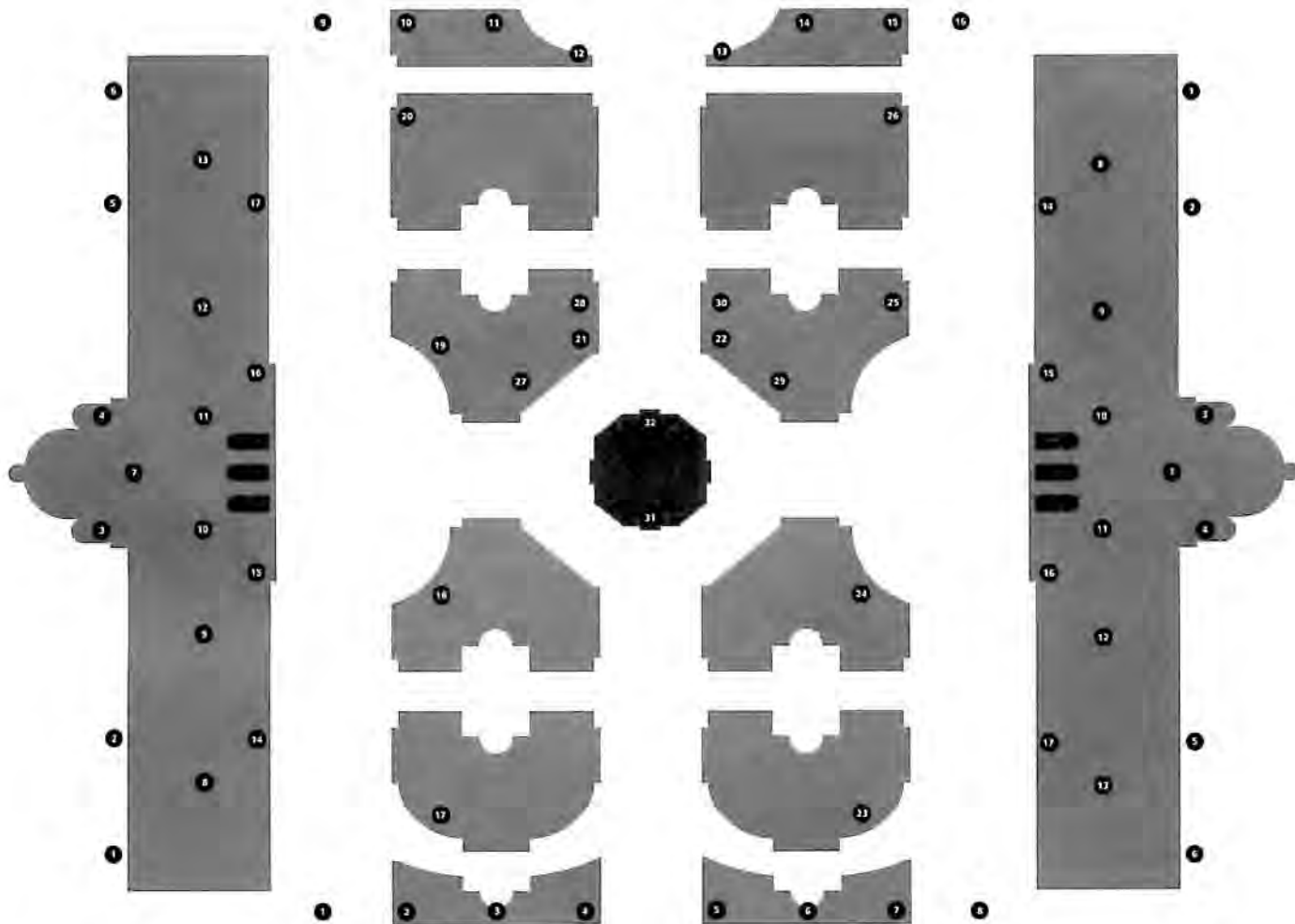
*The idea for this project was inspired by the circumstances of the Maria-Theresien-Platz. This long rectangular park is situated between two massive architectural structures, one devoted to Art History and the other devoted to Natural History. Standing in the middle of Maria-Theresien-Platz it was quite natural to imagine possible relationships of this formal park to the issues of Art and Nature, Man and Nature, ecology and so forth. This led to the original question about the natural origins of Vienna, and what this formal park may have once sounded like several thousand years ago.*

*The idea of returning Maria-Theresien-Platz to its original, natural, pre-cultural acoustic state is not a rejection of the contemporary urban and cultural context. It is an attempt to define a new and vital link between an ecological sensibility, an aesthetic sensibility and the meaning of urban public space.*

*The presence of "Landscape Soundings" transforms Maria-Theresien-Platz into an open air museum. A museum that is not preserving the past, but helping to preserve the present by stimulating a public awareness of what had recently been an endangered habitat. Hainburger Au became a famous place in Austria as the winter 1984 site of great and heroic demonstrations intended to save the trees from being destroyed and displaced by a hydro-electric station. In 1990, it will probably become Austria's first national park. In this recent historical context, the idea of relocating it to the center of Vienna is meaningful.*

*The acoustic transformation of Maria-Theresien-Platz is realized by installing many loudspeakers at various points at ground level, on the facades of both museums and within the rotunda of each museum. When possible, the visual presence of these loudspeakers has been minimized, so as not to disturb the normal visual aspects of Maria-Theresien-Platz. All of these loudspeakers play live sounds from the Hainburger Au<sup>2</sup>.*





Besucher, die den Maria-Theresien-Platz entweder von der Ringstraße oder vom Messepalast her betreten, passieren zunächst einen „Vorhang“ aus Wassergeräuschen, die live aus der Au kommen. Diese Wassergeräusche werden mit Hilfe von Hydrophonen und Mikrofonen übertragen werden, die in und nahe der Donau plaziert sind. Sie werden aus Lautsprechern abgespielt, die sich an den offenen Enden des Maria-Theresien-Platzes befinden. Diese Wassergeräusche lassen den Verkehrslärm in den Hintergrund rücken und schließlich ganz aus dem Bewußtsein gleiten. Wenn man weiter in den Platz hineingeht, hört man die Geräusche von Fröschen, Unken und Insekten. Diese Geräusche kommen aus Lautsprechern, die in den Beleuchtungsgräben des Platzes verborgen sind. Von den Fassaden der beiden Museen her erklingen die verschiedensten Vogelrufe. Diese Rufe schallen von den beiden parallelen Museumsfassaden über den ganzen Platz und

*Visitors entering the Maria-Theresien-Platz from either the Ringstrasse or the Messepalast pass through a "curtain" of live water sounds from the Hainburger Au. These water sounds mask the existing acoustic background of traffic noise. Upon walking further into the Maria-Theresien-Platz visitors can hear the sounds of various frogs and insects coming from loudspeakers hidden in the ground level lighting wells. From the facades of both museums come the calls of many different kinds of birds. These sounds from the two parallel museum facades echo across the wide space of the Maria-Theresien-Platz, becoming themselves transformed by the acoustics of the architectural context. Loudspeakers placed within the rotundas of both museums play nightingales and other song birds which echo inside the resonant acoustics of these vast interior spaces. Microphones are placed within each of these rotundas and transmit the resonant acoustics of these*

**Verteilung der Lautsprecher am Maria-Theresien-Platz und ihre Zuordnung zu den einzelnen Klängen.**

An den Fassaden des Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museums: Vogelstimmen

15 und 16: Geräusche aus den Rotunden der beiden Museen

1 bis 8 und 9 bis 16: "Wasservorhang"

In der Gartenanlage: Froschlaute

31 und 32: Vogelstimmen

**Positions of the Loudspeakers on Maria-Theresien-Platz and the Sounds they play.**

On the facades of the Kunsthistorisches Museum and the Naturhistorisches Museum: birds

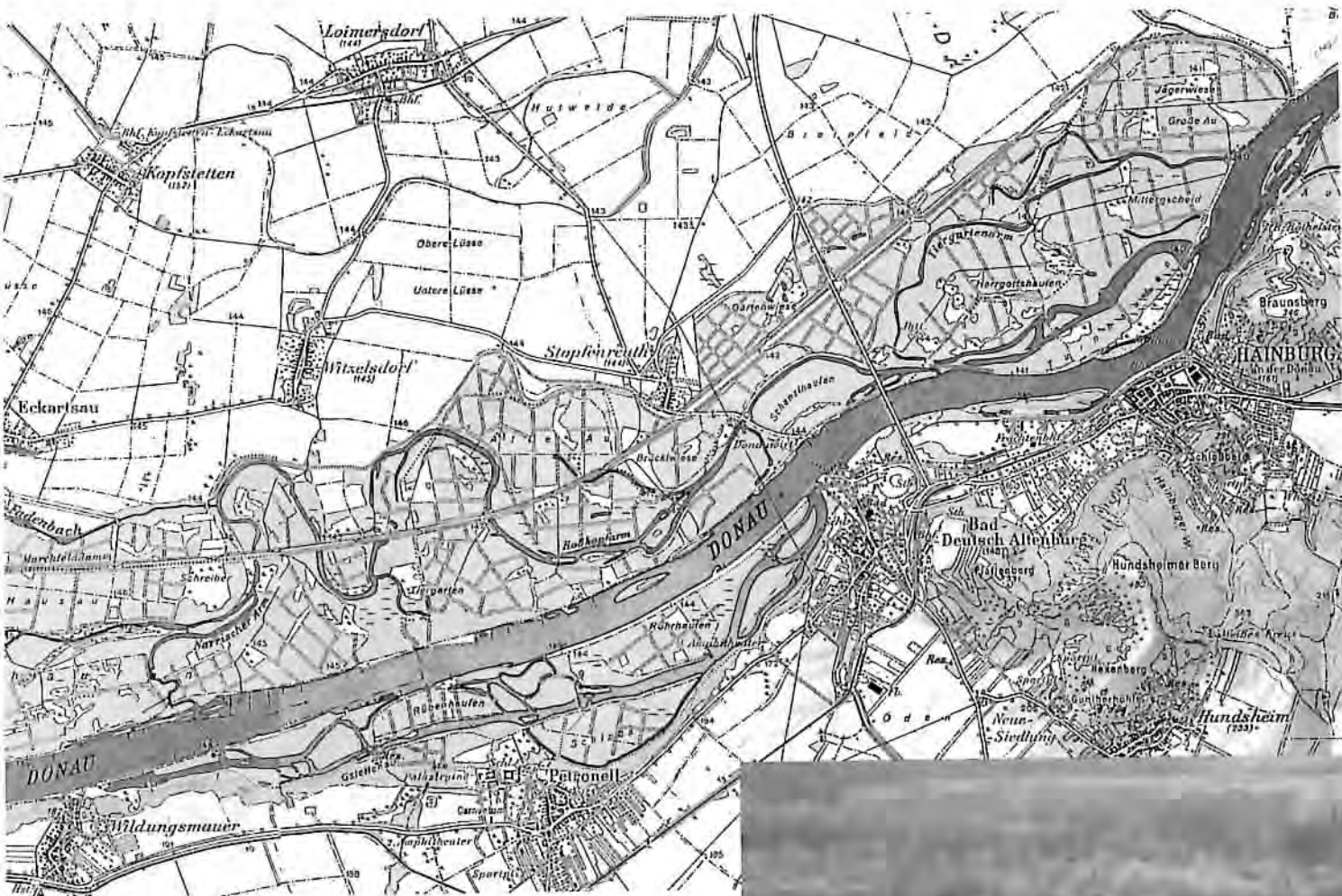
15 and 16: sounds out of the rotundas of the museum

1 - 8 and 9 - 16: a certain of water

In the park: frogs

31 and 32: birds







werden dabei durch die Gegebenheiten des architektonischen Kontextes selbst wieder verändert. Lautsprecher, die in den Kuppeln der beiden Museen installiert sind, übertragen den Gesang von Nachtigallen und anderen Singvögeln. Dieser Gesang erhält in den weiten Resonanzräumen der Kuppeln ein deutlich wahrnehmbares Echo. In den Kuppeln installierte Mikrofone übermitteln die akustischen Ereignisse in diesen Klangkörpern an Lautsprecher, die außen zu beiden Seiten der Museums-eingänge montiert sind. Der Besucher, der sich dem Museum nähert, kann auf diese Art die Gebäude selbst als Klangkörper erleben.

Mit der Installation von „Landscape Soundings“ (mit den Live-Geräuschen der Au) im öffentlichen Raum des Maria-Theresien-Platzes wird durchaus keine romantische Rückkehr zur Natur beabsichtigt. Vielmehr geht es um eine radikale Transformation der akustischen Bedeutung dieses öffentlichen Raumes. Dessen akustische Qualitäten werden auch die aus der Au stammenden, natürlichen Geräusche aufgrund des Vorhandenseins einer Schallreflexion zwischen den zwei parallelen Museumsgebäuden transformieren.

*interior spaces to loudspeakers mounted on the museum facades at ground level, on each side of the entrance, so that visitors approaching each museum can hear the reverberating intonations of the museum buildings.*

*My purpose in installing "Landscape Soundings" (with its live sounds from the Au) in the public space of the Maria-Theresien-Platz is not intended to be a romantic return to nature. It is intended to be a radical transformation of the acoustic meaning of this public space. The acoustic qualities of the Maria-Theresien-Platz will also transform the natural sounds from the Au because of the sonically reflective presence of the two parallel museum buildings.*





„Landscape Soundings“ hat auch ein eigenes Leben im Radio. Zu verschiedenen Tageszeiten mache ich kurze Live-Mischungen für den ORF. Für die Sendung „Kunstradio-Radiokunst“ entstehen längere spätabendliche Live-Mischungen. In allen Radioversionen von „Landscape Soundings“ vermische und vergleiche ich die Originaltöne aus der Hainburger Au mit den akustischen Verwandlungen, die sie auf dem Maria-Theresien-Platz erfahren. Als Radio-Klangskulptur interagiert „Landscape Soundings“ zudem mit den Tausenden von unterschiedlichen Hörsituationen in ganz Österreich, die von den Live-Übertragungen erreicht werden.

Das für „Landscape Soundings“ in der Au konstruierte musikalische Informationssystem fängt gleichzeitig von 16 verschiedenen platzierten Mikrofonen Geräusche auf und überträgt<sup>3</sup> sie auf den Maria-Theresien-Platz in Wien. Die einzelnen Mikrophone sind in Abständen von mindestens 100 m verteilt. Der Höchstabstand vom ersten Mikrofon zum letzten beträgt mehr als einen Kilometer. Wenn man diese relativen Mikrofonabstände durch die Schallgeschwindigkeit (330 m/sek) dividiert, wird eine potentielle Zeitstruktur geschaffen, die die Bewegung der Geräusche durch die Aulandschaft beschreibt, die durch die Mikrophone kartographiert werden. Die längsten akustischen Verzögerungen treten im Verhältnis zu den

*“Landscape Soundings” also has a life on the radio. At various times of day, I am realizing live mixes of short duration for the ORF. For the program “Kunstradio-Radiokunst”, I am also realizing some late evening mixes of longer duration. In all of these radio versions of “Landscape Soundings” I mix and compare the original sounds of the Hainburger Au with their acoustic transformation by the Maria-Theresien-Platz. As a radio sculpture, “Landscape Soundings” also acoustically interacts with thousands of different listening situations throughout Austria that are instantaneously reached by these radio broadcasts.*

*“Landscape Soundings” simultaneously listens from 16 microphone locations and transmits<sup>3</sup> these sounds to Vienna at the Maria-Theresien-Platz.*



Geräuschen ein, die laut genug sind, durch die ganze Au zu den am weitest entfernten Mikrofonen zu gelangen. Nachtigallen, Spechte, Krähen, Amseln, Drosseln, Enten, Kuckucke, Eichelhäher, Meisen, Finken, Rotschwänzchen und Reiher sind laut genug, daß ihre Stimmen auch durch die am weitesten entfernten Mikrophone widerhallen. Manchmal nehmen diese Mikrofoninstallationen Echos auf, die durch die Nähe von Menschen verursacht werden. Obwohl diese Mikrophone so weit wie möglich von Flugzeugen, Autoverkehr und Zügen entfernt liegen, tauchen diese manchmal in den Mikrofonkonfigurationen auf. Somit können die Flugzeuge in der Ferne zu einer fliegenden Orgel werden, da jedes Mikrophon deren sich nach dem Dopplereffekt verändernde Motorenharmonien mit unterschiedlichen Tonhöhen aufnimmt. Sowohl Pfeifen von Zügen und Booten als auch Kirchenglocken können manchmal widerhallend in der Landschaft wahrgenommen werden.

„Die klare Stimme  
des Walksteins halt empor  
zu den nördlichen Sternen“  
Basho

*The individual microphones are distributed at intervals of least 100 meters apart from each other. The most extreme distances of the first to the last microphone are more than one kilometer. When you divide these relative microphone distances by the speed of sound (330 meters per second) a potential time structure is created that describes the movement of sounds through the Au landscape that is mapped by the microphone positions. The longest acoustic delays occur in relation to sounds that are loud enough to travel through the Au landscape to the most widely separated microphones. Nightingales, woodpeckers, crows, blackbirds, thrushes, ducks, cuckoos, jays, titmice, finches, redstarts and herons are loud enough to echo through these furthest microphones. Sometimes these microphone installations hear echoes created by the nearby human presence. Although the microphones are as far away as possible from the sounds of aircraft, traffic and trains, they occasionally enter the microphone configuration. Thus, the distant airplanes may become like a flying organ, as each microphone hears its Doppler shifting engine harmonics with different pitches. Train and boat whistles as well as church bells can sometimes be heard reverberating through the landscape.*

*"The clear voice  
of the fulling-block echoes up  
to the Northern stars"  
Basho*

<sup>1</sup> Ich ziehe eine Analogie zwischen ökologischer Harmonie und Environmental Design.

<sup>2</sup> In der gebauten Umwelt wäre es undenkbar, etwas zu machen, ohne seine Erscheinungsform zu entwerfen; warum ist es so, daß die meisten funktionellen Geräusche der gebauten Umwelt nicht entworfen wurden?

<sup>3</sup> Diese Live-Übertragung kombiniert zwei verschiedene Arten solch einer Übertragung: Richtfunksender mit einem digitalen Multiplexverfahren direkt von Kopfstetten zum Maria-Theresien-Platz und Telefonkabel mit Sendequalität von der Au zum Richtfunksender.

<sup>1</sup> I am making an analogy between ecological harmony and environmental design.

<sup>2</sup> It would be unthinkable in the built environment to make something without designing how it looks, why is it that most of the functional sounds in the built environment are not designed?

<sup>3</sup> This live transmission combines two different types of transmission: microwave transmitters with digital multiplexer directly from Kopfstetten to Maria-Theresien-Platz and broadcast quality telephone lines from the Au to microwave transmitter.



## Wieder-Erklingen: Die Kunst des Bill Fontana

JOHN G. HANHARDT

„Wer der Erzählung gebietet, ist nicht die  
Stimme: Es ist das Ohr.“

Italo Calvino,  
Die Unsichtbaren Städte

Bill Fontanas Geräuschenvvironments schärfen unser Bewußtsein von den Orten, die wir bewohnen, und von der mächtigen Rolle, die Geräusche sowohl in unserem Selbstgefühl als auch in unserer Erinnerung spielen. In seinen Projekten erreicht es Fontana, ein dynamisches Gefühl für die natürliche Umgebung als andauernde, lebensbereichernde Gegenwart wachzurufen, wobei er unser Bewußtsein von der narrativen Hülle, die das Geräusch um unser Leben herum formt, wiedererweckt.

Auf einer Ebene basiert Fontanas Arbeit auf einer raffinierten Erforschung der Art und Weise, wie wir Geräusche in der Welt wahrnehmen. Wie beim Erlernen einer Sprache identifizieren wir Laute durch eine komplexe Abfolge sensorischer Signale und verbinden sie mit den technischen oder natürlichen Quellen in der Umgebung. Fontana schuf eine Reihe überzeugender Projekte, die subtil die Wechselwirkung zwischen den Ursprüngen der Geräusche und dem Kontext, in dem wir sie wahrnehmen, behandeln. Dabei bringt Fontana den Rezipienten dazu, sich seiner selbst und seiner Sinne bewußt zu werden, wenn er aufs neue die Welt, die er bewohnt, hört und wahrnimmt.

Die Umwelt, in der wir aufwachsen, besteht aus einer Vielfalt von Gerüchen, Lichtern, Farben und Geräuschen, deren Spektrum und Abstufungen eine wichtige Rolle spielen, wenn wir uns an vergangene Zeitpunkte erinnern. Sie liefern dazu noch wesentliche Hinweise für die Entwicklung unseres Raumgefühls.

Das Geräusch ist ein Element aus der ganzen Palette unserer Sinne, die unsere Perzeption und Rezeption der Welt um uns zusammensetzen. Auf ähnliche Weise gestalten bildende Künstler, von Fotografen bis zu Malern, Darstellungen, die Raum und Ort durch eine imaginäre, sowohl dem Medium wie auch der Ästhetik des Künstlers innewohnende Verzerrung der Realität deuten. Wir können also die Geschichte der westlichen Kultur über ihre visuellen Artefakte betrachten, die uns wirkliche und imaginäre Landschaften zeigen von den religiösen Geschichten der Renaissance bis hin zu holländischen Alltagsansichten.

## Re-Soundings: The Art of Bill Fontana

JOHN G. HANHARDT

"It is not the voice that commands the story:  
it is the ear."

Italo Calvino,  
Invisible Cities

*Bill Fontana's sound environments renew our awareness of the places we inhabit and the powerful role sound plays in both our sense of self and our memory. Fontana's achievement in his projects has been to evoke a dynamic sense of the natural environment as a continuous, life-enhancing presence, rekindling an awareness of the narrative envelope that sound forms around our lives.*

*On one level, Fontana's work is predicated on a sophisticated investigation into how we perceive sounds in the world. As in learning a language, we identify sounds through a complex set of sensory cues, linking them to their technological or natural sources in the environment. Fontana has created a series of compelling projects that subtly treat the interplay between the origins of sounds and the contexts in which we perceive them. In the process Fontana causes the viewer to become conscious of himself and his senses as he hears and perceives anew the world he inhabits.*

*The environments in which we grow up are made up of a range of smells, lights, colors, and sounds whose range and gradations play an important role in our recalling of past moments in time in addition to providing powerful cues in constructing our sense of physical place.*

*Sound is one element in the whole palette of the senses that compose our perception and reception of the world around us. Visual artists, from photographers to painters, compose through representational images*

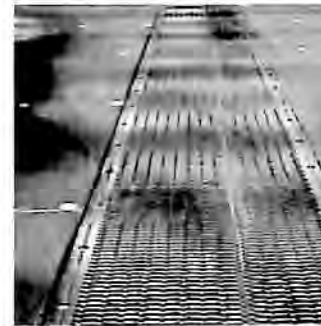
*that interpret place through an imaginary distortion of reality intrinsic both to the medium and to the artist's aesthetic. Thus we can look at the history of Western culture through its visual artifacts which show us real and imaginary landscapes from Renaissance religious narratives to Dutch views of daily life.*

Fontanas Kunst kann in einer komplexen dialektischen Beziehung sowohl zum Naturalismus realistischer Kunstströmungen als auch zu Marcel Duchamps Strategie des Ready Mades, des „vorgefundnen“ Gegenstandes, gesehen werden. Indem er einen alltäglichen Gegenstand aus seinem gewöhnlichen Zusammenhang löst, ihn zum Kunstgegenstand deklariert und in einen Kunstkontext stellt, verleiht Duchamp ihm neue Bedeutung und Wichtigkeit. Diese Strategie stellte die traditionelle Auffassung davon, was ein Kunstwerk ausmacht, auf den Kopf. Andere Vertreter der Moderne haben Duchamps Ideen auf die Bereiche der Komposition und der Performance übertragen. In seiner zukunftsweisenden Komposition „4'33'“ aus den frühen fünfziger Jahren weist John Cage den Musiker an, keinen Ton zu spielen. Die Aufführung besteht somit aus den Geräuschen, die den Konzertsaal in diesem Zeitraum zufällig erfüllen. Andere Künstler wie Max Neuhaus und Alvin Lucier erforschten und manipulierten die natürlichen Geräusche der Umgebung. Das Ergebnis dieser Bestrebungen war eine neue Definition von Musik, eine, die das Geräusch mit der Umgebung, die es erzeugt, verknüpft.

Bill Fontanas künstlerische Arbeit umfaßt sowohl Werke, die für Museen oder Galerien konzipiert worden sind, wie auch Projekte im öffentlichen Raum und in Naturarealen. 1983 realisierte Fontana die Arbeit „Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge“ (Oszillierende Stahlgitter entlang der Brooklyn Bridge) anlässlich der Hundertjahrfeier dieser New Yorker Brücke. Das Publikum auf dem Platz vor dem World Trade Center hörte aus verborgenen Lautsprechern die Geräusche, die durch die Vibrationen der Straßendecke erzeugt wurden. Diese Vibrationen rührten vom ununterbrochenen Fließen des Verkehrs her. Durch die Live-Übertragung dieser Geräusche von der Brücke auf einen öffentlichen Platz, d.h. auf einen Platz, der von der Geräuschquelle entfernt war, machte Fontana die Zuhörer stärker auf die tonale Reichweite und Modulation aufmerksam. Indem er das Geräusch von seiner Quelle isoliert, ermöglicht es Fontana dem Zuhörer, sich auf die eigentliche Schönheit und Komplexität zu konzentrieren.

*Fontana's art can be seen in a complex dialectical relation to both the naturalism of representational art and to Marcel Duchamp's strategy of the "found" object. By removing an everyday object from its customary context, labeling it an art object, and placing it in a gallery, Duchamp gave it new meaning and significance. This strategy overturned the traditional assumption of what makes a work of art. Other modernists carried Duchamp's ideas into composition and performance. John Cage, in his seminal composition "4'33'" from the early 1950's, instructs the musician to make no sound. The performance then, is made of the sounds which, by chance, fill the concert hall during the length of the composition. Other artists such as Max Neuhaus and Alvin Lucier explored and manipulated the natural sounds of the environment. The result of these endeavors has been a new definition of music, one that links sound to the environment that generates it.*

*Bill Fontana's art works range from work created for gallery spaces to projects which engage large outdoor environments. In 1983 Fontana completed "Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge" on the occasion of the bridge's centennial. The public, standing in the plaza of the World Trade Center, heard from hidden speakers the sounds made by the vibrations of the bridge's road surface caused by the constant surge of traffic. By transmitting these sounds live from the bridge to a public plaza that is, to a place removed from the cause*





In „Entfernte Züge“ (1984) ist die ursprüngliche Geräuschquelle ein zentraler Punkt in Fontanas Konzept. Als er sich 1984 als artist-in-residence in Berlin aufhielt, besuchte er das leere Areal, das früher der Standort des Anhalter Bahnhofs, eines der großen Bahnhöfe des Vorkriegs-Berlin, gewesen war. Er spielte dort Geräusche vor, die er auf einem achtspurigen Band am Kölner Bahnhof, dem höchstfrequentierten in Westdeutschland, aufgenommen hatte. Aus acht Lautsprechern, die in einem verlassenen Feld verborgen waren, strömten Geräusche aus, die das unheimliche Gefühl eines belebten Bahnhofs heraufbeschworen.



*of the sound Fontana made the listeners more aware of the tonal range and modulation. By isolating the sound from its source, Fontana enabled the listener to concentrate on its intrinsic beauty and complexity.*

*In "Entfernte Züge" (1984), the original source of the sound is central to Fontana's concept. While an artist-in-residence in West Berlin in 1984, he visited an empty field which had once been the site of the Anhalter Bahnhof, a major train station in pre-war Berlin. He there played sounds he had recorded onto eight-channel tape at the Cologne railroad station - West Germany's busiest. The sounds emanating from eight speakers hidden in the desolate field evoked a haunting sense of a bustling train station.*



„Kirribilli Wharf“ (1976), Fontanas erste Acht-Spur-Arbeit mit Naturgeräuschen, ist ein Schlüsselwerk in seiner Karriere. Er nahm das Geräusch der Wellen auf, die an den Kirribilli-Pier im Hafen von Sydney schlugen. Diese Geräusche wurden dann über Lautsprecher abgespielt, die in einer Galerie installiert waren. In den dunklen Ausstellungsräumen entstand so ein lebendiges, naturalistisches Klangenvironment. Da alle visuellen Hinweise und Signale fehlten, empfand der Hörer diese Arbeit als das reine Spiel des Wassers gegen den Pier, das Spiel des Wassers an sich.

Diese drei Projekte beschreiben ein Spektrum von Strategien, die Fontana in seinen Installationen entwickelt hat, um unser Bewußtsein und unsere Wahrnehmung der natürlichen Umwelt

neu abzustecken. Die in Realzeit ablaufende Versetzung eines Klanges von seiner ursprünglichen Quelle zu einer anderen hin, führt dazu, daß wir dem Geräusch ein Element des Geheimnisvollen zusprechen; beim Übertragen eines Geräusches von einer identifizierbaren Quelle auf einen anderen Ort wird an die ursprüngliche Funktion dieses Raumes erinnert, und diese Funktion wird als spezifische Erinnerung einer Gemeinschaft an die historische Vergangenheit wiederbelebt; indem man die natürlichen Geräusche der Umgebung auf Band einfängt und sie in einen neutralen Raum gibt, entsteht ein erhöhtes Bewußtsein dieser Geräusche, durch das wir uns die ursprüngliche Umgebung allein durch deren Bewegung und Plazierung vorstellen können.

Bill Fontanas jüngste Projekte, einschließlich der für Wien geschaffenen, aufsehen-erregenden Arbeit, modu-

lieren und bewegen Geräusche innerhalb einer zirkulierenden räumlichen Trajektorie, die Orte mit einer Mischung von Geräuschen verknüpft. In dem „Hamburger Projekt“ (1989) werden die Geräusche von drei verschiedenen Orten, von denen

*„Kirribilli Wharf“ (1976), Fontana's first eight-channel field recording, is a key work in his career. He recorded the sound of the waves rushing beneath Kirribilli Wharf in Sydney Harbor, Australia. These sounds were then played through speakers placed within a gallery space. The gallery was dark, with the echoing sound of the water evoking the tangible presence of the wharf, creating a vivid, naturalistic sound environment. With all visual cues or connections removed, the listener perceived this work as the pure play of water against the pier.*

*These three projects describe a range of strategies developed by Fontana in his installation projects as means to reframe our awareness and perception of the natural environment. The dislocation of a sound in real time from its original source to another nearby causes us to invest that sound with a new sense of mystery; transmitting a sound from an identifiable source to another location can recall that space's original function, bringing it back to life as a community's memory of the historical past; capturing on tape the natural sound of the environment and placing it in a neutral space creates a heightened sense of that sound through which we can imagine that original environment purely through the movement and placement of the sounds.*

*Bill Fontana's recent projects, including the spectacular work created for Vienna, modulate and move sound within a circulating spatial trajectory that links locations to a mix of sounds. In the "Hamburg Projekt" (1989), three different locations each with a characteristic range of sounds evoking the architecture of docks and tunnels are transmitted to a bridge where they are heard intermittently mixed with natural sounds from other locations. Here the "map" of Hamburg's unique architecture and physical location is mixed into the natural environment. This idea is developed further in "Acoustical Views of the San Francisco Ferry Building", in which Fontana transmits the sounds from an architectural and acoustical landmark in San Francisco, the South Ferry Building located in the harbor, to a gallery space within the*





jeder ein charakteristisches Geräuschspektrum hat, das die Architektur von Docks und Tunneln evoziert, auf eine Brücke übertragen, wo sie, zeitweilig mit natürlichen Geräuschen anderer Orte vermischt, gehört werden. Hier wird der „Plan“ von Hamburgs einzigartiger Architektur und physischer Lage in die natürliche Umgebung hineinverwoben. Dieser Gedanke wird in „Acoustical Views of the San Francisco Ferry Building“ (Akustische Ansichten des San Francisco Ferry Building) weiterentwickelt. Dort überträgt Fontana Geräusche von einem architektonischen und akustischen Wahrzeichen in San Francisco, dem South Ferry Building im dortigen Hafen, zu einem Galerieraum im Museum Moderner Kunst der Stadt. Fontana entwickelt ein komplexes Wechselspiel zwischen der Art und Weise, wie die Geräusche des Glockenturms im gesamten natürlichen und städtischen Raum San Franciscos gehört werden und damit, wie er die Bewegung der Geräusche in der Galerieinstallation einfängt und wiedererschafft. Durch die Einfügung der von ihm aufgenommenen Geräusche in die Dynamik der umgebenden Landschaft moduliert Fontana subtil die Wahrnehmung der Geräuschbewegung und deren Interaktion mit der Stadt, während er diese Wahrnehmung in der Galerie einschließt.

Das Projekt, das Bill Fontana für Wien geschaffen hat, ist eine elegante und ehrgeizige Mischung aus Vergangenheit und Gegenwart. In diesem Land/Stadtlandschafts-Projekt bringt Fontana seine akustische Leinwand in den städtischen Raum, um durch die sich verändernden Geräusche der Aulandschaft einen zugleich realen wie auch imaginären Ort zu evozieren. Er richtet damit über die Ökologie der Gegenwart den Blick auf die Zukunft der Stadt.

„Manchmal ist mir so, als käme mir deine Stimme von weit her, während ich Gefangener einer aufdringlichen, nicht zu lebenden Gegenwart bin, wo alle Formen menschlichen Zusammenlebens einen extremen Punkt in ihrem Zyklus erreicht haben und man sich nicht vorstellen kann, zu welchen neuen Formen sie kommen werden. Und aus deiner Stimme höre ich die unsichtbaren Beweggründe, aus denen die Städte gelebt haben und nach ihrem Tode vielleicht wiederum leben werden.“

Italo Calvino, Die Unsichtbaren Städte

*San Francisco Museum of Modern Art. Fontana develops a complex interplay between how the sounds of the bell tower are heard throughout San Francisco in the natural and urban environment, and how he recreates and captures the movement of sound in the gallery installation. By introducing his own sounds into the dynamic of the landscape of the environment, Fontana subtly modulates the perception of the movement of sound and its interaction with the city at that same time that he contains it within the gallery.*

*The project which Bill Fontana has created for Vienna is an elegant and ambitious mix of the past and present. In this landurbanscape project Fontana brings his audio canvas into the city to evoke through the changing sounds of the swampland a place at once real and imaginary, thus looking to the future of the city through the ecology of the present.*

*“At times I feel your voice is reaching from far away, while I am prisoner of a gaudy and unlivable present, where all forms of human society have reached an extreme of their cycle and there is no imagining what new forms they may assume. And I hear, from your voice, the invisible reasons which make cities live, through which perhaps, once dead, they will come to life again.*

Italo Calvino, Invisible Cities

## Gegenwart und Geschichte hören

WERNER FENZ

Bill Fontanas „Landscape Soundings“ repräsentieren vordergründig den Typus einer Geräuschkulisse mit linearem akustischen Übertragungsvorgang; tatsächlich handelt es sich um die modellhafte Her-Stellung eines Raumes, dessen einzelne Komponenten unterschiedlichsten Raumdimensionen angehören. Die Arbeit des Künstlers ist in einem vielschichtigen und dichten Bezugssystem von Ortsbestimmungen und -bedeutungen angesiedelt.

„Landscape Soundings“ markieren zumindest zweierlei wesentliche Positionen in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung: zum einen die Raumdeterminante als Ergebnis der auditiven Vermessung von Wirklichkeit, zum zweiten die Situierung der Arbeit an einem zuvor exakt definierten Ort von Öffentlichkeit.

Gerade auf der zuletzt genannten Ebene leistet Fontana einen brisanten Beitrag zum Thema „Kunst und Öffentlichkeit“. Seine Überlegungen widersetzen sich den zahlreichen unverbindlichen Ansätzen innerhalb von mehr oder weniger schlampigen Konzepten, die in den achtziger Jahren der Kunst im unmittelbaren städtischen Ambiente, vom Blickwinkel möglicher Verknüpfungspunkte aus betrachtet, zumeist nur die Bedeutung von „Außenstellen“ zukommen ließ. Die Entwicklung eigenständiger Sprachformen wurde hintangehalten, und so verkümmerten die Möglichkeiten eigenständiger Artikulation. Versuche einer Änderung der Praxis unter der Voraussetzung einer allgemeinen Definition von Öffentlichkeit und einer speziellen des entsprechenden Ortes mit bildsprachlichen Konsequenzen führten unweigerlich zu Konflikten. Die Liberalität scheint bereits mit der Durchsetzung des Schrittes in den Außenraum an ihre Grenzen zu stoßen. Eine ästhetische und/oder inhaltliche Debatte kann mangels zu lange ausgesetzter Kriterien nicht mehr stattfinden. Die grundsätzliche Auftragsdebatte, bei der noch dazu aufgrund von Masse und Material höhere finanzielle Summen im Spiel sind, ersetzt die Fragen nach der Qualität und damit die nach der für den öffentlichen Raum kohärenten Formulierung.

Sieht man von den auf einem unterschiedlichen Argumentationslevel zu diesem Thema konzipierten internationalen Ausstellungen der letzten Jahre ab<sup>1</sup>, standen auch in Österreich vor kurzem zwei Ereignisse im Mittelpunkt des Interesses: die Errichtung des Antifaschismus-Denkmal auf dem Wiener Albertinaplatz durch

## Hearing the Present and the Past

WERNER FENZ

*Bill Fontana's "Landscape Soundings" represents, at first glance, a kind of acoustic back drop using a linear, acoustic mode of transmission; but in fact, it is a matter of the model-like creation of a space, the individual components of which belong to the most different spatial dimensions. The artist's work is set in a multi-layered, dense reference system of geographic determination and meaning.*

*"Landscape Soundings" marks at least two important levels of contemporary artistic discussion: firstly, the spatial determinant as the result of measuring reality acoustically, and secondly, the positioning of the work in a public place which was exactly defined beforehand.*

*It is precisely on this latter level that Fontana makes an explosive contribution concerning the theme of "Art and the Public". His considerations oppose the numerous non-committal approaches among those (more or less sloppy) concepts which in the Eighties, when viewed from the standpoint of possible association, for the most part merely gave art in a direct urban ambience the standing of a "gallery outpost". The non-definition of place resulted in blocking the development of specific linguistic forms, thus leaving the possibility for specific articulation to waste away. Attempts to change the situation as it is in practice, with the precondition of a general definition of the public and a special definition of the corresponding place with consequences in picture language, lead unavoidably to conflict. By carrying through with this step into outside space, liberality seems to have reached its outer limit. A debate as to aesthetics and/or contents can no longer take place due to the lack of criteria which for too long a time have not been available. The fundamental debate concerning commissions not only involves greater sums of money due to higher material costs, it also serves as a substitute for a discussion of quality and thus, of a coherent formulation for public space.*

*When one disregards the international exhibitions of recent years which deal with this theme on different levels of consideration, there were indeed two events in Austria which took place in the focal point of this discussion: the installation of the anti-fascism monument on the Albertinaplatz in Vienna by Alfred Hrdlicka and the project, "Bezugspunkte 38/88" ("Points of Reference 38/88"), during the*



Alfred Hrdlicka und das Grazer Projekt „Bezugspunkte 38/88“ im „Steirischen Herbst“, bei dem Hans Haackes Rekonstruktion und Veränderung eines Siegesmals der Nazis in Brand gesteckt und die eingehüllte Mariensäule zerstört wurde.<sup>2</sup> Hier stehen einander zwei grundlegend verschiedene Zugangs- und Realisationsformen gegenüber, die einen wesentlichen Punkt der heutigen Diskussion über Kunst und über Kunst im öffentlichen Raum berühren. In dem Maße, in dem gegenwärtig „Welt“ als verbindliches Sinn Ganzes den Dimensionen unserer Blicke und unseres Vorstellungsvermögens entgleiten muß, da uns nicht erst seit dem Auftauchen künstlicher Intelligenzen rigorose Grenzen ebenso bewußt werden wie scheinbar unendliche Entgrenzungen, da also Wissenschaft und Technik im Verein mit neuen sozialen und gesellschaftlichen Problemstellungen ungeahnte Denkmodelle und Wahrnehmungsfelder evozieren, in dem Maße schwindet auch die Überzeugungskraft einer Kunst, die, wenn auch aufrecht, überzeugt und kritisch, die traditionellen Formen der Weltansicht perpetuiert: als abschließende, hermetische Zusammenfassung. Die Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts hat schon deutlich gemacht, daß Fragmentarisches und Experimentelles, daß Teilsysteme und Kontextbefragungen, wenn nicht -verschiebungen, die gangbaren Wege zu neuen Seinsfragen und Wesensantworten sind. Ein Beziehungsgeflecht zum Repertoire der Realitätsinformationen im Sinne von De-Konstruktionen scheint eher vonnöten als ein kunstimmanent hermetischer, sich den geübten visuellen Einsichten verschließender Gegensatz. Im Gewinn von Erkenntnissen, die, visuell strukturiert, exemplarische Assoziationsketten anzuregen vermögen und auf die Bedingungen im Sinne von Vernetzungen semantischer und semiotischer Natur eingehen, vermag sich der Anspruch ästhetischer Zeichen im öffentlichen Raum zu legitimieren. Die pauschale Qualifikation dieses Lebens- und Wirkungsbereiches als Ort des Erhabenen und Dauerhaften, immer dann, wenn es um künstlerische Eingriffe geht, hat sich längst selbst ad absurdum geführt. Dort, wo sich die Sinnbilder der Macht in der Logo-Kultur in ihrer komplexen und weitverzweigten tatsächlichen Wirkungsstruktur manifestieren, sind Denk-Male als ausschnittshafte Zeitzeichen gefragt.

Auf diesem Argumentationsforum bewegt sich Bill Fontana auch mit seiner Wiener Arbeit „Landscape Soundings“ stehen als vernetzte Raumsulptur nur in einem scheinbaren Widerspruch zur Methode der De-Konstruktion. Tatsächlich werden partielle Bedeutungsträger unterschiedlicher Genese zu einem virtuellen

*„steirischen Herbst“ in Graz where the reconstruction and alteration of a Nazi victory monument by Hans Haacke was set on fire, destroying the Mariensäule which has been wrapped.<sup>3</sup> Here, two fundamentally different forms of approach and realization stand in opposition, forms which touch upon an important point in the current discussion on art and art in public space. The "world" as that mandatory whole which gives meaning must slip away from the dimensions of our regard and our imaginative capacity because we have become conscious of rigorous boundaries not just since the appearance of artificial intelligence and conscious as well of a seemingly endless dissolution of boundaries, that is to say, because science and technology in association with new social issues evoke unimagined theoretical models and fields of perception. At the same rate as we lose grasp of the "world", the persuasive power of art dwindles away, of that art which although upright, convinced and critical, perpetuates the traditional forms of our world view as a definitive, hermetic summary. The avant-garde of the first two decades of this century has already made clear that the fragmentary and experimental, that partial systems and contextual examinations if not displacements, are the feasible means to new existential questions and to the answers on the nature of being. A referential network regarding the repertory of reality information in the sense of de-constructions appears to be more necessary than a contrast which is hermetic in terms of artistic immanence and which withdraws itself from practised visual insights. By gaining knowledge which when visually structured can stimulate exemplary chains of associations and which reacts to conditionalities in terms of semantic and semiotic networks, the claim by aesthetic signs in public space can become legitimate. Whenever it is a matter of artistic intervention, the wholesale qualification of this sphere of life and activity, as a place for the sublime and enduring, has long since reduced itself ad absurdum. Wherever symbols of power make themselves manifest in the logo-culture with their complex and widely ramified, virtual structure of activity, monuments are in demand as cut-out signs of the times.*

*Within this forum of argumentation Bill Fontana operates in his project for Vienna. As a networked space sculpture, "Landscape Soundings" stands in seeming opposition to the methods of deconstruction. In reality, partial, differently formed signifiers are connected to a virtual space. The various constructs are charged*

Raum verbunden. Die verschiedenartigen Konstrukte sind mit Erfahrungen aufgeladen, überspannen Denk- und Erfahrungsräume und mit ihnen auch die Zeit: die Zeit ökologisch-politischer und historischer Zeichensetzungen. Von der Real-Zeit der urbanen Bedingungen und Bedingtheiten führt uns Fontana zurück zu geschichtlich geprägten Orten und wieder hin zu einer gegenwärtigen Ortsbestimmung im Kontext eines künstlerisch-kulturellen Ausstellungsprojektes. Das Fließen des Verkehrs trennt die Orte unterschiedlichsten Informationspotentials und schließt sie zugleich zum Geviert des Bedeutungsraumes. Kunst und Natur als die im 19. Jahrhundert stark auseinanderdriftenden Erfahrungsbereiche werden ebenso thematisiert wie die durch Kunst als Ausstellungsprojekt darüber angestellte Recherche. Nirgendwo wäre das Gegenüber so manifest geworden wie auf dem Platz zwischen den beiden Museen. Daß der Ort der Ausstellung eine städtebauliche Verbindungslinie zwischen den beiden Repräsentationsbauten des „Kunsthistorischen“ und des „Naturhistorischen“ bildet, läßt die Wahl dieses öffentlichen Raumes durch den Künstler als besonders klug und raffiniert erscheinen. Die politisch-ökologische Diskussion um die Hainburger Au, die ihrerseits wieder eine für nicht möglich gehaltene breite Identitätsstiftung in diesem Ausmaß wohl erstmals zumindest im Verlauf der Zweiten Republik zur Folge hatte, verweist auf das imperiale Forum zurück, von dem aus sie als direkte Verlängerungslinie zu den Schaltzentren der Macht durch apodiktischen Entscheid ihren Ausgang genommen hatte. So ist weniger das Wien vor seiner integrativen Urbanisierung mit den Assoziationen zum spezifischen Ort verknüpft als das Weiterwirken des kulturhistorischen Faktums der Musealisierung. Mit den Stimmen aus der Au führt Fontana unmißverständlich einen vom konkreten Anlaß ins Allgemeine reichenden ständigen Realitätsverlust vor Augen, der die Gegenwart der gesellschaftlichen und politischen Kultur bestimmt.

In „Landscape Soundings“ dringen Klänge in den Geräuschpegel einer Stadt, die den Realitätscharakter zweier unterschiedlicher Räume für kurze Zeit zu einer Raumskulptur vereinigen. Die Live-Übertragung des Vogelgezwitschers und des Froschquakens bewerkstelligt einen Raumtransfer, der wie von selbst die dazugehörigen Bilder miteinschließt. Fontana klagt nicht, wie die Struktur des Projektes ausweist, als Romantiker den unwiederbringlichen Verlust einer Idylle für den Raum der Stadt ein, sondern verweist auf das andere als in sich geschlossene Einheit. In der ausschnitthaften Präsenz wächst die

*with experiences and traverse mental and experiential space, and hence, time as well: the time of ecological/political and historical signification. From the real time of urban conditions and conditionalities, Fontana leads back to historically marked places and then returns to a present determination of place within the context of an artistic-cultural exhibition. The flow of traffic divides locations containing the most different information potentials and simultaneously closes them into the quadrangle of significant space. Both art and nature as the spheres of experience which drifted far apart in the eighteenth century are thematicized just as the research concerning art in the form of a project for exhibition. Nowhere else would this contrast have become so manifest as on the square between the two museums. The fact that the location of the exhibition, lying between the two prestigious buildings, the museums of "natural" and "art" history, forms a connecting line in terms of urban design, makes the artist's choice of this public space appear to be particularly clever and sophisticated. The politico-ecological discussion on the Hainburger Au, which had as its consequence the forming of a broad identity, hardly thought to be possible and to such a degree, probably for the first time ever, at least in the Second Republic refers back to the imperial forum out of which it developed. This was effected through apodictic decree making the discussion the direct extension to the control centers of power. Thus Vienna, before its integrative urbanization, is not as strongly linked to the associations with the specific place as the continuation of the fact of becoming a museum in light of cultural history. With the voices of the Au, Fontana unmistakably reminds us of a constant loss of reality which stretches from a concrete occasion into the general. This loss determines the present of social and political culture.*

*In "Landscape Soundings" sounds penetrate the noise level of a city, which for a short time combine the real character of two different spaces into a space sculpture. The live transmission of bird chirping and frog croaking contrive a transferal of space, which as if by itself includes the appropriate images. As is evident in the structure of the project, Fontana does not, as would a romantic, file suit for the irretrievable loss of an idyll for the space of the city, but refers to the Other as a self-contained entity. The power of the imagination grows in the fragmentary presence, the legitimization of the vis-à-vis*



Imaginationskraft, im kulturellen Präsentationsort die Legitimation des Gegenüber, in der temporären Einheit die Notwendigkeit lebendiger Vielfalt. Mit den Rundfunk-Präsentationen öffnet er zusätzliche, in sich geschlossene Räume. Im veränderten Kontext wird die Eindimensionalität der Sprachmuster weiter aufgehoben, ohne je den Verweischarakter auf Ursprungsort und damit originäre Realität aufzugeben. In den neu hergestellten räumlichen Gefügen können via Kunstform partielle Einsichten gewonnen werden, da sie kein abschließendes Urteil formulieren, sondern überschaubare, nachvollziehbare Vernetzungen herstellen.

*grows in the cultural place of presentation, and the necessity for vivid variety grows in temporary unity. With radio presentations, he opens up additional self-contained spaces. In the altered context, the unidimensionality of the language patterns are further offset, without ever relinquishing their referential character regarding their place of origin, and thus their original reality. In the newly created spatial structures, one can gain partial insights through an artistic form as they do not deliver a definite decision, but create clear, understandable networks.*

<sup>1</sup> Ich denke da u.a. an den „urbanen“ Teil der documenta 8, an „Skulptur Projekte“ in Münster (1987), an „Century 87“ in Amsterdam (1987) oder an „Hamburg Projekt“ (1989).

<sup>1</sup> *Among others, I am thinking of the "urban" part of the documenta 8, "Skulptur Projekte" in Münster (1987), "Century 87" in Amsterdam (1987) or "Hamburg Projekt" (1989).*

<sup>2</sup> Fontanas „Sonic Projections from Schloßberg“ breiteten über der Stadt einen Klangraum mit den Geräuschen exotischer Tiere, aber auch mit dem Nebelhorn von Schiffen aus. Diese für die Stadt fremdartigen Töne mischten sich in der „Zentrale“, im Hof des Landhauses, mit den stadt-eigenen Geräuschen, die an 8 „Bezugspunkten“ live eingefangen wurden. Neben der Begeisterung für den akustischen Raumtransfer (Fernwehstimmung inklusive) führten massive Proteste eines anderen Teils der Bevölkerung zu einer kurzzeitigen kulturpolitischen Krise. Empfehlungen „Leiserstellen oder vorzeitig abschalten (!)“ bewirkten andererseits einen Sturm der Entrüstung in Kunstkreisen und beim Veranstalter.

<sup>2</sup> *Fontana's "Sonic Projections from Schloßberg" spread out sonic space with the sounds of exotic animals and those of fog horns across the city. Foreign to the city, these sounds blended together with the city produced sounds in the "control center" of the courtyard of the Landhaus. The latter were picked up live at eight "points of reference". Alongside the enthusiasm for the acoustic space transferal (including the yearning for far-away places) massive protests lead to a temporary cultural/political crisis. Suggestions such as "Turn it down or turn it off earlier!" caused on the other hand a storm of indignation in artistic circles and by the organizer.*

## Radio und Sendungsbewußtsein

KATHARINA RIESE

„Wenn man will, daß die Töne Töne und nicht Menschen seien, wenn man will, daß die Menschen Menschen und nicht Töne seien, muß man diese ‚Obstruktion‘ der einen durch die anderen aufgeben.“ Daniel Charles, in: „John Cage oder Die Musik ist los.“

Das Radio ist eine Mythenverdichtungsanstalt. Es übernimmt gängige Mythen und reproduziert radioeigene Mythen. Ein radioeigener Mythos ist das Dabeisein. Der sogenannte „Hörer“ und die sogenannte „Hörerin“ wird als Privatwesen mit etwas Wichtigem verbunden, wobei die Auswahl des Wichtigsten vom Unwichtigen medienredundant ist. Dort, wo Medien sind, ist es wichtig, dort, wo sie nicht sind, ist es unwichtig. Es gibt also eine Leitung vom Öffentlichen ins Private, eine tönernerne Sackgasse, aus der höchst selten etwas zurückertönt. Ausnahme: Radiospiele mit Telefonrückrufen. In den Stimmen der Moderator(inn)en schwingt das steile Gefälle des Rangunterschiedes zwischen „Hörer“ und „Anstalt“ mit. Die Stimmen überschlagen sich vor Höflichkeit und Entgegenkommen. In kühnen Schwüngen beugen sie sich hinunter zu den verzagten Telefonstimmen, deren Gestammel sie triumphal zu deuten verstehen. Denen, die zuviel stammeln, muß der Ton allerdings abgedreht werden.

Bill Fontanas Radioarbeit „Music From Ordinary Objects“ (Australian Broadcasting Corporation, 1977, ORF Kunstradio 1989) erinnert vage an die 68er Studentenbewegung, die obige Sackgasse des Sendungs-Bewußtseins für veränderbar hielt: statt daß die Vereinzelten von einem Zentrum aus berieselt werden, sollte es doch möglich sein, „Meldungen von der Basis“ in einem Zentrum zu sammeln, um die Interessen aller erst zu erfahren und dann für ihre Durchsetzung zu kämpfen. Entgegen diesen sozialromantischen Vorstellungen werden die Hörer(innen) bei „Music From Ordinary Objects“ zwar aufgefordert, sich per Telefon persönlich ins Funkhaus einzuspielen, jedoch nicht nach ihren Problemen oder Meinungen gefragt, sondern gebeten, Geräusche aus ihrer unmittelbaren Umgebung, aus ihrer Wohnung abzuliefern. Sie sind aufgefordert, bei „sich“ (zu Hause) hinzuhören, und sie hören dann im Radio das, was andere bei „sich“ (zu Hause) hören. Bei einer Arbeit wie dieser stellt sich heraus, welche Rolle das Hören im Radio spielt: es überrascht zumindest; es ist absolut unerwartet, zum Hören überhaupt, und schon gar bei „sich“ (zu Hause) aufgefordert zu

## Radio and the Sense of (Trans) Mission

KATHARINA RIESE

*„If tones are to be tones and not people, if people are to be people and not tones, then one has to give up the ‚obstruction‘ of the former by the latter and vice versa. Daniel Charles in „John Cage oder die Musik ist los“.*

*Radio is an institution which densifies myths. It takes up current myths and reproduces others, specific to radio. A radio specific myth is that of being there too. As a private individual, the so-called listener is connected to something important, wherein the act of choosing that which is important from that which is unimportant is redundant within the media. Wherever the media are, it is important. Wherever they are not, it is unimportant. There is then a conduit from the public realm into the private realm, a resounding dead end, out of which something rarely sounds back. One exception is the radio show where listeners respond by telephone. As the moderators' voices swing, so does the steep grade of hierarchical difference between "listener" and "institution". The voices tumble over each other out of politeness and kindness. Audaciously swaying, they bow down to the despondent telephone voices whose gibberish they can only too well interpret triumphally. Those who stutter too much, will however be cut off.*

*Bill Fontana's project for radio, "Music from Ordinary Objects" (Australian Broadcasting Corporation, 1977; ORF Kunstradio, 1989), vaguely reminds one of the '68 student movement, which held the above mentioned cul-de-sac to be reformable: instead of spreading isolated bits from a center, it should be possible to collect "grassroots level news", in order to find out what the interests are, and then to strive to have them represented properly. In contrast to these social romantic visions, the listeners of "Music from Ordinary Objects" were called upon to participate personally by telephone, yet were not asked about their problems or opinions, but were requested to deliver sounds from their immediate environment, from their apartment. They were called upon to listen "by themselves" (at home) and they heard on the radio what others heard "by themselves" (at home). In a work such as this, it becomes clear which role the act of listening plays in radio: it is certainly surprising, even absolutely unexpected to listen at all, not to mention the fact of being called*



kommt. Das heißt, für einen Moment zumindest, bis er gecheckt hat, was das für ein Programm ist, hat er/sie etwas gehört. Er war einen Moment lang bei „sich“, aber nicht (zu Hause). Die Fahrt aus der Haut ist der eine Weg, der andere zumindest mit Anstrengung verbunden. Das Radio hat die Möglichkeit, ästhetische Erfahrungen im akustischen Bereich weit über die Kunstöffentlichkeit hinaus zu vermitteln, aber wer ist schon an Ent-Täuschungen wirklich interessiert.

*around him). In other words, he does not listen to anything else in the initial moment other than that which comes out of the loud speaker. That is to say, for an instant at least until he realizes what program he is listening to he has been listening to something. An instant long, he has been "by himself" and "aware of himself" but not necessarily at home. Losing consciousness of oneself is easy, to be aware of oneself requires effort. Radio is the possibility to convey aesthetic experiences in the acoustic realm far beyond the art public. But who then is really interested in dis-illusion.*

## Die belauschte Welt

HEIDI GRUNDMANN

In „Landscape Soundings“ läßt Fontana an einer Stelle der Stopfenreuther Au von ORF-Technikern ein Abhör- bzw. Überwachungssystem mit 16 Mikrofonen installieren: überwacht und abgehört werden Vögel, Frösche, Insekten, das Wasser, Flugzeuge, Glocken und zufällig vorbeikommende Menschen. Das Abhörsystem registriert 14 Tage lang rund um die Uhr sämtliche akustischen Signale und Daten in seiner Reichweite. Die Mikrofone sind an 16 Postleitungen angeschlossen. Diese führen bis zu einer vom ORF errichteten Richtfunkstrecke mit wiederum 16 Audio-Kanälen, auf denen die Signale aus der Au zum Kahlenberg und von dort ins Kunsthistorische Museum gefunkt werden. Bei den Audio-Kanälen handelt es sich eigentlich um zwei, in kleinere Einheiten aufgeteilte Videokanäle, deren Signale im Kunsthistorischen Museum wieder in Tonfrequenzen zurückverwandelt werden, bevor sie an 70 auf dem Platz und an den Museumsfassaden verteilte Lautsprecher weitergehen. Sowohl die Installation der Mikrofone in der Au wie die der Lautsprecher am Maria-Theresien-Platz (und in den Kuppeln der Museen) ist von Fontana sorgfältig geplant und darauf ausgerichtet, mit Hilfe von Tönen Räume nachzuzeichnen. In der Au ergeben sich diese Zeichnungen im Sinne des *objet trouvé* von selbst: Spechte im Hintergrund, Vögel, die zufällig direkt bei einem Mikrofon Laut geben, ein Wildschwein, das näherkommt, Insekten, die um das Mikrofon herumschwirren, das Flugzeug, das weit oben den Himmel durchquert, und vor allem der weittragende Schrei von Vögeln, der unmittelbar nacheinander mehrere Mikrofone passiert. Auf dem Maria-Theresien-Platz dienen die entkörperlichten, übertragenen Klänge zur Erforschung, Sicht- bzw. Hörbarmachung eines Resonanzraumes: die dabei entstehende Skulptur beinhaltet neben vielen anderen Räumen vor allem auch den Raum zwischen dem Maria-Theresien-Platz und der Au. Dieser Raum ist der der Simultaneität.

## Eavesdropping on Nature

HEIDI GRUNDMANN

*For "Landscape Soundings" Bill Fontana asked the technicians of the ORF (Austrian Radio) to install an audio surveillance system with 16 microphones in the Stopfenreuther Au: the subjects of the surveillance being birds, frogs, water, airplanes, church bells and people casually passing by. The surveillance system will register all the acoustic signals and data within its range around the clock for 14 days. The microphones are connected to 16 telephone lines provided by the OPT (Austrian Post and Telecomm.). The phone lines lead to a microwave transmitter with 16 channels installed by the ORF which sends the signals to the microwave antenna on the Kahlenberg from where they are re-transmitted to the Kunsthistorisches Museum. The microwave transmission is actually two video channels which have been divided into smaller units to provide the 16 audio channels, the signals of which will be turned back into sound frequencies before being sent to the 70 loudspeakers located on the Maria-Theresien-Platz and on the facades of the Museums. Fontana carefully planned both the installation of the microphones in the Au and that of the speakers in the cupolas of the museums and in the square, and aligned them so that space can be delineated with the help of sound. In the Au, these drawings in the sense of an *objet trouvé* emerge as a matter of course: woodpeckers in the background, a wild boar coming closer, insects buzzing around a microphone, an airplane passing over high in the sky, and above all, the far-carrying bird calls passing rapidly from one microphone to another as they ripple out over the Au. In the Maria-Theresien-Platz on the other hand, the disembodied, transmitted sounds are made to arrange themselves to create a resonating space, a sculptural space, and the sculpture thus created, while being made up of many different spaces, is most of all the space between the Maria-Theresien-Platz and the Stopfenreuther Au; the space of simultaneity.*



Fontana macht Gebrauch von der psychologischen Situation des Live-Radio-Erlebnisses des Sich-gleichzeitig-an-zwei-Orten-Befindens: an einem regnerischen Morgen klingen aus den Lautsprechern am Maria-Theresien-Platz die Live-Geräusche des Regens und der auf den Regen reagierenden Tiere aus der Au. Das Erlebnis dieser Gleichzeitigkeit der Ereignisse macht den Raum zwischen der Au und dem Maria-Theresien-Platz als Differenz zwischen den beiden Schauplätzen erst wahrnehmbar (Originalschauplatz vs. Übertragungsort).

In Bill Fontanas "Landscape Soundings" überlagern sich dieser Raum der analogen (Simultan) Radio-Übertragung und der elektronische Raum der digitalisierten Kommunikationstechnologien. Und es überlagern sich damit zwei völlig unterschiedliche Betrachtungsweisen der Welt: an der Oberfläche der Skulptur findet sich die Narration: in der Zeit entfaltet sich eine linear dem Ablauf des Tages und der Nacht folgende akustische Live-Erzählung aus der Au. Wie in einem surrealistischen Gemälde (oder Alptraum) öffnet sich hinter dieser linearen (dem industriellen Zeitalter zuzurechnenden) literarischen Abfolge, in der das Wort durch Töne und Geräusche ersetzt ist, eine Tür zum elektronischen Raum einer Simultaneität, die die Linearität des industriellen Zeitalters durchdringt und ablöst. In diesem Raum geht es um die gleichzeitige, augenblickliche, potentiell allerorten oder zumeist vielerorts simultan vorhandene - also zwischen dem Terminal nebena und dem antipodischen Terminal Äquivalenz herstellende - Verfügbarkeit und Abrufbarkeit von im Moment der Registrierung auch schon gespeicherten Daten. Diese gegenüber der analogen Übertragung noch weiter entkörperlichten, ihrer auf einen bestimmten Wahrnehmungssinn gerichteten Identität entkleideten Daten können (siehe Videoleitung) genauso gut als Klänge wie als Diagramme, also in den verschiedensten

*Bill Fontana uses the psychological situation of the live radio experience of being in two places at the same time: on a rainy morning the real-time sounds of rain falling in the Au and the reaction of the Au animals to the rain resound from the loud-speakers in the Maria-Theresien-Platz. It is by means of the experience of this simultaneity that the space between the Au and the Maria-Theresien-Platz can first be perceived as the difference between the two locations (the site of the origin of the sounds and the site of their reception).*

*In Bill Fontana's, "Landscape Soundings" the space of the real-time, analog radio broadcast and the electronic space of digital communications technology overlap, defining two completely different views of the world and the sculpture is layered in a similar way. In the foreground is the plane of narration, a linear, acoustic live story, which follows the course of day and night, unfolding itself in time. In the background, behind this linear narrative (a relic of industrial culture?) a door opens as in a surrealist painting (or nightmare), a door to the electronic space of simultaneity which threatens to undermine, even replace, the linear certainties of the industrial age. This space is about the simultaneous, instantaneous and potentially universal availability and recallability of data which is available and recallable in the instant of storage which produces an equivalence between users (of electronic data systems) no matter how far apart their terminals are located from each other or the central computer. Digital data are even further disembodied, relative to analog data transmission technology, because they are stripped of their identification with any specific perceptual sense organ and can be just as easily recalled (see "video microwave transmission" above) as sounds or as diagrams that is, in whatever forms the technology can provide for our senses to perceive. (In this sense there is no original source of data all data; locations have the same value.)*

werden. Die überwältigende Mehrheit der „Hörer“ fühlt sich von diesem Angebot überfordert.

Es stellt sich also die Frage, was „hören“ denn die „Hörer“, wenn sie beim „Radiohören“ nicht gerade durch die Aufforderung, etwas zu hören, gestört werden. Oder beginnen wir bei einer leichteren Frage: was hören die „Hörer“ nicht, wenn sie Radio „hören“. Das, was sie hören könnten, wollen die Ohren der „Hörer“ nicht hören. Das könnte die Stille so gut sein wie der Lärm. Die Ohren möchten etwas Bestimmtes hören. Lieder über die Liebe gibt es im Radio genug. Der Radio einschaltende „Hörer“ möchte „endlich abschalten“. Entgegen dem radioeigenen Mythos des Dabeiseins ist Radiohören in erster Linie einmal Wegsein. Der Radio-„Hörer“ ist fürs erste vom Hören befreit, und gleichzeitig wird er an ES, das Wichtige, angeschlossen. In der Wohnung, im Auto, im Herzen ist er wieder mit dabei. Er ist privat und doch ans Öffentliche angeschlossen. ES spricht, und zwar zu ihm ganz persönlich.

„Music From Ordinary Objects“ ist ein echter Fontana, obwohl es im Werk eine Sonderstellung einnimmt. Bill Fontana macht CDs, und es gibt Bandaufnahmen seiner Sound Sculptures, aber ein echter Fontana ist eine Zeitgestalt, die nach ihrer Zeit ohne Rest verlorengeht.

Zu den laufenden Soundskulpturen Fontanas im öffentlichen Raum der Stadt gibt es immer wieder Live-Radio-Skulpturen, die von der Radio-„Direktübertragung“ im herkömmlichen Sinne radikal abweichen. Bei der „Direktübertragung“ aus der Oper, aus dem Parlament, aus dem Stadion - um nur einige beliebte Plätze zur Mikrofonplatzierung von Rundfunkanstalten zu nennen - besteht kein Zweifel, daß hier von Öffentlich nach Privat, von Wichtig nach Unwichtig, vom Hauptquartier in den Schützengraben gesendet wird. Die Nachrangigkeit des Empfängers gegenüber dem Sender ist so selbstverständlich. Die Ausschaltung der eigenen fünf Sinne ist so ausgemacht wie der unkritische Glaube an die Bedeutung der Wichtigkeit des Augenblicks.

Bill Fontanas Soundskulpturen transportieren die von Tönen und Geräuschen erfüllte Zeitgestalt eines Ortes von da nach dort, und es gibt dort für sein Publikum nichts anderes als das: Hören. Das allerschwierigste für den Radio-„Hörer“ aber ist, daß er nicht angeschlossen wird an das, was es „dort“ (draußen) zu hören gibt, sondern daß er hören soll, was er bei „sich“ (zu Hause) hört. Er soll hören, was aus dem Lautsprecher kommt (und dazu mit der Zeit das, was sonst rund um ihn zu hören bzw. nicht zu hören ist). Oder anders gesagt er hört zunächst nichts anderes als das, was aus dem Lautsprecher

upon to listen "by oneself" (at home). The overwhelming majority of "listeners" found themselves unable to meet this challenge.

Thus the question arises, what do the "listeners" "listen to" if, while "listening to the radio", they are not disturbed directly by the challenge to listen. Or let's begin with an easier question: what are the "listeners" not listening to when they are "listening" to the radio. The listeners' ears do not want to listen to that which they could hear. It could just as easily be stillness as noise. The ears want to listen to something specific. There are enough songs about love on the radio. The "listener" who turns the radio on would like to "finally switch off". In contrast to the radio specific myth of being there too, listening to the radio is first and foremost being away. The radio "listener" is at first freed from listening and simultaneously, he is connected to IT, to that which is important. In the apartment, in the car, and in the heart, he is once again there, with everyone else. He is at once connected to the private and the public. IT speaks, and precisely to him, in person.

"Music from Ordinary Objects" is a true Fontana even though it occupies a special place in his oeuvre. Bill Fontana makes CD's and there are tape recordings of his sound sculptures; but a true Fontana is a temporal form which fades away without a trace after it is over.

In addition to Fontana's running sound sculptures in the public space of the city, there are time and again live radio sculptures, which radically diverge from "live radio broadcast" in the traditional sense. In a "live broadcast" from the opera, from Parliament, or the Stadium to mention just a few locations where radio stations like to place their microphones there is no doubt that here the broadcast is sent from the public to the private, from the important to the unimportant, from the headquarters into the trenches. The subordinate position of the receiver relative to the broadcaster (sender) is self-evident. The disconnection of one's own five senses is as certain as the uncritical belief in the meaning of the importance of the instant.

Bill Fontana's sound sculptures transport the temporal form of a place, filled by tones and sounds, from here to there; and where they arrive, there is nothing else for his audience except for just that: listening. The most difficult aspect for the radio "listener" is however that he is not connected to that which is "there" (out there) to listen to, but that he should listen to that which he listens to "by himself" (at home). He should listen to that which comes out of the loud speaker (and in time, to that which is otherwise there to listen to or not listen to

Fontana macht Gebrauch von der psychologischen Situation des Live-Radio-Erlebnisses des Sich-gleichzeitig-an-zwei-Orten-Befindens: an einem regnerischen Morgen klingen aus den Lautsprechern am Maria-Theresien-Platz die Live-Geräusche des Regens und der auf den Regen reagierenden Tiere aus der Au. Das Erlebnis dieser Gleichzeitigkeit der Ereignisse macht den Raum zwischen der Au und dem Maria-Theresien-Platz als Differenz zwischen den beiden Schauplätzen erst wahrnehmbar (Originalschauplatz vs. Übertragungsort).

In Bill Fontanas "Landscape Soundings" überlagern sich dieser Raum der analogen (Simultan) Radio-Übertragung und der elektronische Raum der digitalisierten Kommunikationstechnologien. Und es überlagern sich damit zwei völlig unterschiedliche Betrachtungsweisen der Welt: an der Oberfläche der Skulptur findet sich die Narration: in der Zeit entfaltet sich eine linear dem Ablauf des Tages und der Nacht folgende akustische Live-Erzählung aus der Au. Wie in einem surrealistischen Gemälde (oder Alptraum) öffnet sich hinter dieser linearen (dem industriellen Zeitalter zuzurechnenden) literarischen Abfolge, in der das Wort durch Töne und Geräusche ersetzt ist, eine Tür zum elektronischen Raum einer Simultaneität, die die Linearität des industriellen Zeitalters durchdringt und ablöst. In diesem Raum geht es um die gleichzeitige, augenblickliche, potentiell allerorten oder zumeist vielerorts simultan vorhandene - also zwischen dem Terminal nebenan und dem antipodischen Terminal Äquivalenz herstellende - Verfügbarkeit und Abrufbarkeit von im Moment der Registrierung auch schon gespeicherten Daten. Diese gegenüber der analogen Übertragung noch weiter entkörperlichten, ihrer auf einen bestimmten Wahrnehmungssinn gerichteten Identität entkleideten Daten können (siehe Videoleitung) genauso gut als Klänge wie als Diagramme, also in den verschiedensten

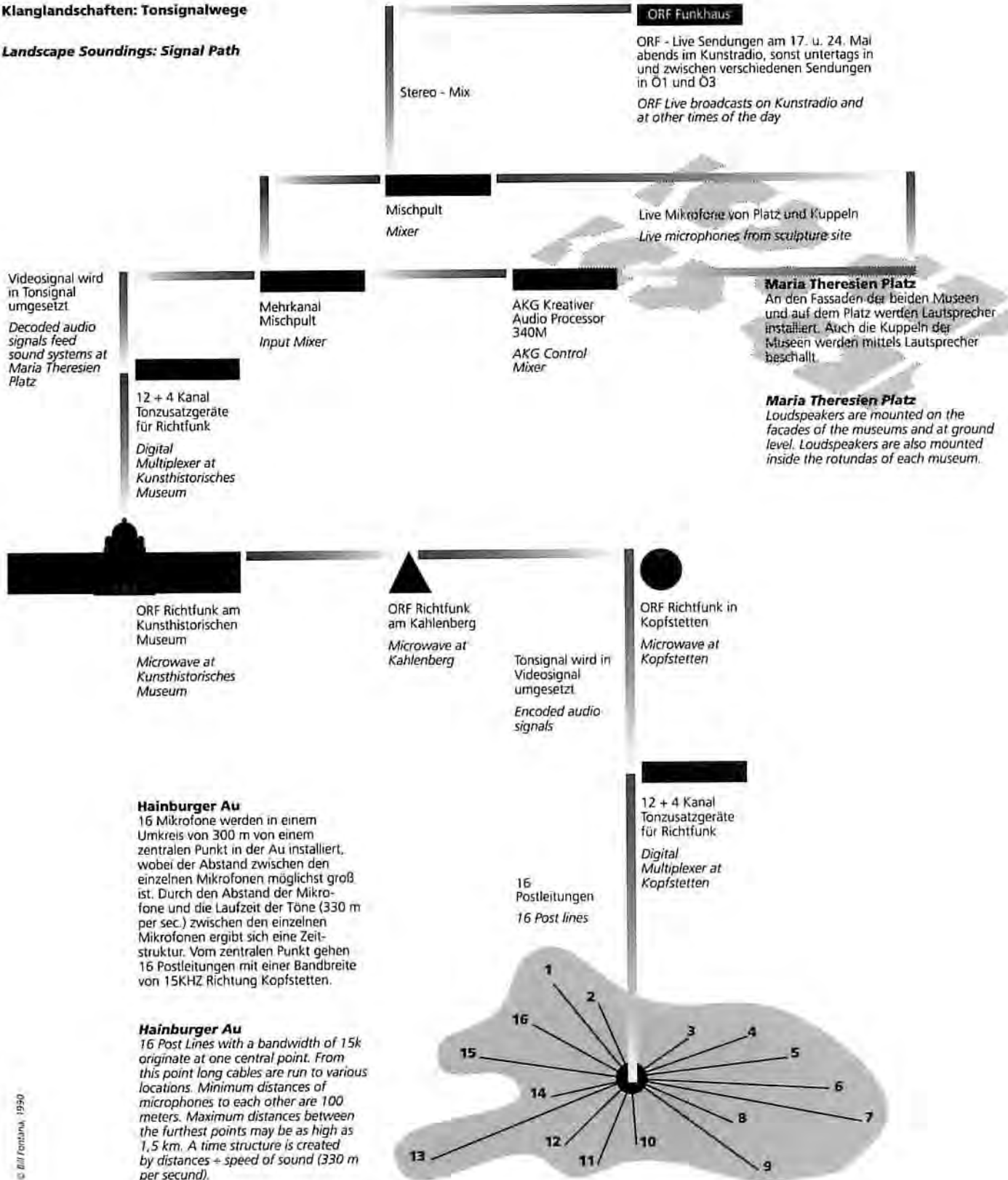
*Bill Fontana uses the psychological situation of the live radio experience of being in two places at the same time: on a rainy morning the real-time sounds of rain falling in the Au and the reaction of the Au animals to the rain resound from the loud-speakers in the Maria-Theresien-Platz. It is by means of the experience of this simultaneity that the space between the Au and the Maria-Theresien-Platz can first be perceived as the difference between the two locations (the site of the origin of the sounds and the site of their reception).*

*In Bill Fontana's, "Landscape Soundings" the space of the real-time, analog radio broadcast and the electronic space of digital communications technology overlap, defining two completely different views of the world and the sculpture is layered in a similar way. In the foreground is the plane of narration, a linear, acoustic live story, which follows the course of day and night, unfolding itself in time. In the background, behind this linear narrative (a relic of industrial culture?) a door opens as in a surrealist painting (or nightmare), a door to the electronic space of simultaneity which threatens to undermine, even replace, the linear certainties of the industrial age. This space is about the simultaneous, instantaneous and potentially universal availability and recallability of data which is available and recallable in the instant of storage which produces an equivalence between users (of electronic data systems) no matter how far apart their terminals are located from each other or the central computer. Digital data are even further disembodied, relative to analog data transmission technology, because they are stripped of their identification with any specific perceptual sense organ and can be just as easily recalled (see "video microwave transmission" above) as sounds or as diagrams that is, in whatever forms the technology can provide for our senses to perceive. (In this sense there is no original source of data all data; locations have the same value.)*



**Klanglandschaften: Tonsignalwege**

**Landscape Soundings: Signal Path**



Formen abgerufen/gelesen werden. (Es gibt keinen Originalschauplatz mehr, die Schauplätze der Künste sind gleichwertig.)

Es geht also bei „Landscape Soundings“ nicht um das Erschaffen eines illusionistischen Raumes oder Bildes „Au“ auf dem Maria-Theresien-Platz, ein Bild, das tatsächlich „besser“ und „schöner“ mit Hilfe aufgenommener, d.h. in ihrer Abfolge und Mischung vorhersagbarer Klänge zu erstellen gewesen wäre, sondern um das Bild einer Welt, in der ständig Informationen von einem Kontext in den anderen versetzt, abgerufen werden: um den Begriff der viel-ortigen Gleichzeitigkeit, der den Begriff des Nacheinander in der Zeit abgelöst hat. Es geht um das Bild einer Welt der Fernbedienung, deren Gegenwart sich mehr und mehr aus der Ferne abgerufen, in der Ferne abgehört, aufgezeichnete Information zu einem neuen Raum der Simultaneität zusammensetzt (und eben nicht mehr aus dem, was sich an den jeweiligen, einander folgenden Aufenthaltsorten des Individuums nacheinander als Narration in der Zeit abwickelt).

An mindestens zwei Tagen wird eine eigens errichtete Stereo-Postleitung vom Mischpult im Kunsthistorischen Museum zum Funkhaus aktiviert: „Landscape Soundings“ wird im gewohnten Programmablauf eines Sendetages des ORF-Hörfunks immer wieder zur Live-Radioskulptur. Bill Fontana mischt dazu die 16 Signale aus der Au mit Aufnahmen ihres Echos am Maria-Theresien-Platz und anderen Live-Parametern, und seine Mischung wird live an alle Hörer von Österreich 1 weitergegeben: jedem Hörer, jeder Hörerin je nach dem (akustischen) Kontext, in dem er/sie sich befindet ihre/seine eigene Soundskulptur. Radio wird nicht, wie das üblicherweise geschieht, als Quelle von Information, Unterhaltung oder Kultur betrachtet. Bill Fontana will die Aufmerksamkeit vielmehr auf den Schauplatz (Wohnzimmer, Küche, Auto, Walkman) gerichtet wissen, in dem die von ihm gemischten Töne ankommen, um sich mit dem an diesem Schauplatz gerade bestehenden akustischen Umfeld zu einer neuen Skulptur zu vermischen, die zu ihrer Fertigstellung allerdings der im Duchampschen Sinne aktiven Mitarbeit des Rezipienten bedarf. Doch wieder überlagern sich die analoge Vergangenheit und die digitale Gegenwart und Zukunft: die Aufmerksamkeit wird auf ein Daten ausstrahlendes Gerät gerichtet, das sich in einem Raum befindet, den wir als persönlichen Wohn-, Arbeits-, Fahr- oder einfach Hörerraum empfinden. Diese intime Nische persönlicher Freiheit entpuppt sich als Anachronismus. Denn Geräte, die Klänge digital empfangen, können sehr wohl Informationen auch wieder ausstrahlen, und seien es (vorläufig) nur

*Thus "Landscape Soundings", does not create an illusory space or image "Au" on the Maria-Theresien-Platz, does not create an image which would be produced "better" or "more beautifully" with the help of recorded (i.e., predictably in sequence and mixture) sounds. Rather, it concerns the image of a world in which information is constantly being shifted, recalled from one context to another: it deals with the concept of a simultaneity in many locations, which has superseded the concept of time as sequence. It concerns the image of a world of remote control, whose present is composed more and more of recorded information recalled from the distance, monitored in the distance, becoming a new space of simultaneity (and no longer composed of that which takes place in succession at the individual's respective locations as narration in time).*

*On at least two days, a stereo line set up for the project will be activated from the sound mixer in the Kunsthistorisches Museum connected to the broadcasting center: time and again, "Landscape Soundings" will become a live radio sculpture in the course of a normal broadcasting day of ORF radio. Bill Fontana will mix the sixteen signals from the Au with recordings of their echoes on the Maria-Theresien-Platz and other live parameters. His mixture will be broadcast live to all Ö1 listeners: the listener will receive his or her own sound sculpture according to the (acoustic) context in which he or she is listening. Contrary to the norm, radio will not be viewed as the source of information, entertainment, or culture. Rather, Bill Fontana would like to direct one's attention towards the place of occurrence (living room, kitchen, car, walkman) in which the sounds mixed by him arrive, so that they are there mixed with the existent acoustic environment, creating a new sculpture. The completion of this sculpture however requires the recipient's active participation in Duchamp's sense of the term. Yet the analogous past and the digital present and future once again overlap: one's attention is directed towards a device broadcasting data and located in a space which we perceive as a personal living room, work room, transportation room, or simply as a listening room. This intimate niche of personal freedom reveals itself as an anachronism, for devices which receive digital sound can very easily broadcast information back out again, even when it is (provisionally) just to provide reception research with data on the frequency of use concerning specific programs. The car and even man himself have long since become information carriers at any time as spatial position, personal history, bank statements, state of health etc. have all become callable data*

solche, die der Rezeptionsforschung darüber Auskunft geben, wie oft welche Programme und Sendungen genutzt worden sind. Das Auto, ja der Mensch selbst sind längst zu Trägern von jederzeit als Position im Raum, Lebenslauf, Kontostand, Gesundheitszustand etc. abrufbaren Daten geworden ("Radio Man" nennt der Graz Künstler Richard Kriesche den Menschen im elektronischen Raum). Der Kreis von der Abhör- bzw. Überwachungssituation in der Au, die u.a. auch als ein Bild von überwachten Feldern, überwachtem Wetter, überwachten Lebewesen in Versuchsanordnungen aller Art usw. gelesen werden kann, zur von elektronischen Technologien strukturierten urbanen Gesellschaft schließt sich zu einer vereinheitlichten Welt, in der Unterschiede zwischen Technologie und Natur (zu der auch der Mensch zählt) oder gar zwischen Kunst und Natur sich in der Künstlichkeit der Daten auflösen.

Wenn man Radiokunst u.a. als eine Kunst definiert, die die spezifischen Eigenschaften des Mediums Radio, den Radioraum als solchen sichtbar macht, ist „Landscape Soundings“ ein für diese Art von Medienkunst geradezu exemplarisches Stück. Von der Live-Übertragung aus einem schwer zugänglichen Gebiet mit Hilfe von Mikro- und Hydrofonen, Postleitungen und Richtfunk über die Live-Mischung und Live-Sendung bis zur Studio-Produktion und Sendung von Ausschnitten aus einer CD wird eine Vielfalt von Methoden der Aufzeichnung, Übertragung und Sendung, eine breite Palette der zeitgenössischen Radiotechnologie also, thematisiert. Der Radioalltag wird aufgerauht, gegen den Strich gebürstet, und zwar nicht nur durch einen vorgefundenen und doch unüblichen Inhalt, sondern vor allem mit Hilfe der durch das Konzept des Künstlers in alle Stadien des Projektes eingebauten Selbstreflexion und Positionierung des Mediums Radio im neuen elektronischen Raum.<ql>

*(the Graz artist, Richard Kriesche, calls man in electronic space, "radio man"). The monitor and surveillance situation in the Au, which among other things can also be read as an image of monitored fields, monitored weather, monitored living creatures in research groups of all kinds, comes full circle to the urban society structured by electronic technology: we see a unified world in which differences between technology and nature (to which man also belongs) or even between art and nature are dissolved in the artificiality of data.*

*When one defines radio art as an art which makes visible the specific characteristics of the medium of radio, of the radio space as such, then "Landscape Soundings" is exemplary for this kind of media art. Beginning with the live broadcast from a difficultly accessible area with the help of microphones, hydrophones, telephone lines and directional radio to the live mixing and live transmission and ending with the studio production and broadcast of selections from a CD, a diversity of broadcast, recording, and transmission methods, indeed a broad palette of contemporary radio technology is thematicized. Everyday radio is roughened, brushed against the grain not just through a pre-existing, yet unusual content, but above all through self-reflection, which according to the artist's concept, is built into the project during all its phases, and through the positioning of radio in the new electronic space.*





## Realisierung

### Wiener Festwochen

#### Produktion

Otto Hochreiter  
Andreas Hirsch

#### Produktionsassistentz

Gabriela Bachmann  
Marina Yolbulbur - Nissim

#### Technik

Adolf P.Toegel

### ORF, Hauptabteilung Literatur & Feature Kunstradio - Radiokunst

#### Redaktion

Heidi Grundmann

#### Assistent

Reinhard F. Handl

#### Technik

Ing. Kurt Kindl  
Ing. Gerhard Wieser  
Ing. Karl Zwingelberger

## Impressum

### Konzeption

Bill Fontana

### Redaktion

Heidi Grundmann  
Andreas Hirsch

### Grafik Design

Walter Bohatsch

### Übersetzung

Robert Hahn

### Herausgeber

Wiener Festwochen  
Lehargasse 11  
A - 1060 Wien

### Herstellung

Druckerei Paul Gerin

Alle Rechte vorbehalten

© 1990 bei den Wiener Festwochen,  
dem Künstler und den Autoren

ISBN 3-901027-03-5

Gleichzeitig mit dieser Publikation erscheint eine CD  
"Landscape Soundings / Klang - Landschaften" von Bill Fontana.  
Eine Produktion des ORF,  
Kunstradio,  
Argentinierstraße 30 a,  
A - 1041 Wien

### Fotonachweis

Fotoarchiv Bill Fontana,  
ORF,  
Hisham Momen, Wien,  
Didi Sattmann, Wien,  
Luftreportagen Hausmann, Wien

### Mitwirkung

Osterreichische Post- und Telegraphenverwaltung  
Direktion Wien, Abteilung 17

### Wir danken für die Unterstützung von

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung  
Kunsthistorischem Museum  
Naturhistorischem Museum

### Dank an

Osterreichische Bundesforste,  
Nationalpark - Institut Donau - Auen  
AKG Akustische u. Kino - Geräte Ges.m.b.H.  
Philips Professionelle Elektronik GmbH  
Erste Allgemeine Generall - Fountation  
DADC Austria

### Kartennachweis

Ausschnitt der Osterreich-Karten Nr. 60  
und 61 vervielfältigt mit Genehmigung des  
Bundesamtes für Eich- und Vermessungswesen  
(Landesaufnahme) in Wien, Z1.L.71.020/90\*

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek  
Klanglandschaften: Bill Fontana, eine Klangskulptur am Maria-Theresien-Platz in Wien:  
eine Veranstaltung der Wiener Festwochen = Landscape Soundings / in Zusammenarbeit  
mit dem ORF. (Katalog-Red.) Heidi Grundmann, Andreas Hirsch, Übers.: Robert Hahn/dt.-engl./engl.-dt.) : Wien :  
Wiener Festwochen, 1990  
ISBN 3-901027-02-5  
NE: Fontana, Bill | [u.] Wiener Festwochen, Pf

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50

2:12 12:30

water

Normal

water

More AT-100

foss

foss

#

water

water

cut out of top

check of 1/30

1/17

# Eine Radioskulptur

