

Mario Vötsch
Universität Innsbruck

Organisieren durch Zulassen

Das Gefüge von Hallakustika

Empirische Studie im Rahmen des Forschungsprojekts

*„Re-creating organization: Organizing work and
the work of organizing as ethico-aesthetic practice –
a theoretical and empirical study in new modes of organizing“*

FWF-Projekt: P19026-G11

Innsbruck, Oktober 2007

Institut für Organisation und Lernen
Universität Innsbruck

Universitätsstraße 15
A-6020 Innsbruck
Tel. +43 (0) 512/507-7571
Fax +43 (0) 512/507-2850
mario.voetsch@uibk.ac.at
www.uibk.ac.at/ioi
www.re-creating.org

Inhalt

1. Intonation	3
2. Die Studie	3
2.1 Was ist Hallakustika?	3
2.2 Methodischer Zugang	4
2.3 Ziel und Aufbau der Studie	6
3. Die Theorie	7
3.1 „Organisation“ steht erst am Ende – Das <i>action net</i> -Konzept	7
3.2 Die Symmetrie aller Aktanten – Die <i>actor-network</i> -Theorie	8
4. Genealogie eines Projekts	10
4.1 Ein Projekt entsteht – Geschichte ohne Anfang und Ende	10
4.2 Grobe Koordinaten und erste Relationen	11
4.3 Aktanten bewegen sich, fügen sich, formieren sich: Organisation als Kombination eines Versenders und eines Übersetzers	13
4.4 Öffentlichkeit als integraler Bestandteil des Gefüges	15
4.5 Öffentlicher Raum als Mitspieler	16
4.6 Technik als Komplize und Spielverderber	16
5. Ein Komponist entfaltet sich im Organisieren	17
5.1 Lebenspraxis eines freischaffenden Komponisten	18
5.2 De-Subjektivierung eines klassischen Komponisten	19
6. Das Gefüge Hallakustika	23
6.1 Ein Gefüge formiert sich	24
6.2 Ein Gefüge festigt sich und funktioniert	27
6.3 Ein Gefüge lockert sich und entgleitet	30
7. Ausklang	32
8. Literatur	33

1. Intonation

Eine Kirchenglocke läutet. Einmal, zweimal, dreimal. Es ist zwölf Uhr, der Stadtplatz in Hall erfüllt vom regen Treiben umherwandernder Passanten. Ich sitze im Freien in einem Kaffeehaus und plaudere mit einem Komponisten aus Wien. Wir sprechen über die Klänge, die von Häusern widerhallen. „Häuser sprechen“, sagt der Musiker, „ihre Fassaden lassen Töne erklingen oder sie machen sie ungehört.“ Sein spannendster Klangraum, sagt er mir, sei das Theater. Oder ein Konzerthaus. Es geht also um Räume, *Klangräume*. Plötzlich stockt der Mann, hält im Reden inne und hebt seinen Zeigefinger, als wollte er auf etwas hindeuten. Doch da ist nichts, über uns nur der freie Himmel. Dann hören wir es. Die Glocke ertönt noch einmal, doch es ist nicht die echte Glocke – denn die steht schon still. Was wir hören, ist eine Art Echo, das aus dem Innenhof des Rathauses gleich neben uns kommt. Dort stehen Lautsprecher, die das aufgenommene Gong-Gong-Gong erneut ertönen lassen. Als wäre hier etwas falsch synchronisiert.

Was haben Kirche, Glocke, Stadtplatz, Passanten, Kaffeehaus, Komponist, ein Sozialwissenschaftler, Rathaus und Lautsprecher gemeinsam? Nichts. Oder doch nicht nichts? Vielleicht haben sie ja doch *miteinander zu tun*? Stehen in einem Zusammenhang, beeinflussen sich gegenseitig, wirken aufeinander ein? Sind Teil eines Gefüges, das über sie hinausgeht? Im Folgenden geht es genau um diese Fragen: Wer oder was macht ein kollektives Netzwerk, das wir im Folgenden als Gefüge bezeichnen, aus? Wie entsteht es? Wie funktioniert es? Und, nicht zuletzt, wie wird es organisiert? Wir untersuchen dabei ein Klanginstallationsprojekt in Tirol und wollen daran zeigen, was es heißt, in einem Projekt zu *arbeiten*. Was es heißt, ein mehr oder minder loses Kollektiv aus unterschiedlichen Komponenten zu *organisieren*. Was es heißt, als freischaffender Künstler zu *leben*. Arbeiten – Organisieren – Leben: Das sind die Achsen, um die sich diese exemplarische Einzelfallstudie dreht. Wir wollen damit zeigen, dass Arbeiten vor dem Hintergrund veränderter Arbeitswelten heute nicht mehr mit klar gefassten Grenzziehungen wie Arbeit-Freizeit oder Macht-Ohnmacht begriffen werden kann. Ferner, dass vor diesem Hintergrund Organisieren nicht mehr über festgelegte Strukturen, Hierarchien, Abläufe und Zielsetzungen funktioniert. Schließlich, dass Arbeiten und Organisieren, so verstanden, immer auch auf Fragen der ethischen und ästhetischen Lebensführung hinauslaufen. All das wollen wir aber nicht über normative Kategorien erfassen, die Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben würden. Vielmehr beschreiben wir die konkreten Praktiken, die wir vorfinden, und versuchen, daraus eine sowohl wissenschaftlich relevante als auch methodisch nachvollziehbare Geschichte zu machen.

2. Die Studie

2.1 Was ist Hallakustika?

Die vorliegende Studie untersucht ein elektroakustisches Netzwerkprojekt („Hallakustika“, kurz: HA), das für die Dauer von fünf Tagen die Altstadt von Hall in Tirol mit interaktiven Klanginstallationen unterlegt. Organisiert wurde das Projekt von Günther Zechberger (GZ), einem freischaffenden Komponisten, der gleichzeitig im Vorstand der Landesektion der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM) vertreten ist. Diese Sektion ist es auch, die als Veranstalter von HA auftritt und in deren Namen GZ agiert.

Das Ziel von HA ist es, durch Darbietungen im öffentlichen Raum auf die Bedeutung und Möglichkeiten elektronischer Musik aufmerksam zu machen. Ein konkreter Anstoß sind die

mangelnden, teilweise auch gänzlich fehlenden Arbeits- und Ausbildungsmöglichkeiten, die im Bereich der elektronischen Musik in Tirol vorherrschen (HA 2007). HA sollte daher als „nachhaltiges“ Projekt etabliert werden, um sowohl die Perspektiven von Klangkunst in Tirol als auch deren Relevanz zu vergrößern. Aus diesem Anlass wurde HA im Jahre 2006 erstmals durchgeführt und unter das Motto „Stadtklang Hall“ gestellt. Ein Komponistenteam unter der Leitung von GZ machte es sich zur Aufgabe, der Frage „Wie klingt die Stadt Hall?“ nachzugehen. Zum Einsatz kamen unterschiedliche Formen der Klanginstallation im öffentlichen Raum der Stadt Hall, die gleichzeitig im Internet als *live-audiostreams* zu hören waren. Das Motto für 2007 lautete „Klangraum Hall“ und sollte die Idee einer Interaktion von Klang und Architektur, eines „musikalischen Dialogs“ mit der Stadt Hall, vorantreiben. Durchgeführt wurde das Projekt von mehreren Komponisten und Studierenden, die sich unter der Leitung und Vermittlung von GZ in je unterschiedlichem Ausmaß einbrachten. Der Vorbereitungszeitraum betrug knapp zwei Monate, die Projektrealisierung und –aufführung fand schließlich an fünf aufeinanderfolgenden Tagen statt.¹

2.2 Methodischer Zugang

Im Zentrum des Forschungsprozesses standen der durchgehende Vorbereitungszeitraum sowie die abschließende Realisierung. Die gesamte Projektdauer erstreckte sich über zwei Monate und wurde im Rahmen einer teilnehmenden Beobachtung wissenschaftlich begleitet. Zwei Monate – das ist der Zeitraum von der ersten Kontaktaufnahme mit GZ bis zu einem vorläufig letzten, rückblickenden Interview. Die Phase einer intensiven und durchgehenden teilnehmenden Beobachtung beläuft sich nur auf einzelne Tage sowie besonders auf jene fünf Tage der Projektrealisierung. Im Vorfeld wurden mehrere informelle Gespräche mit GZ geführt, ein Treffen mit einem teilnehmenden Komponisten aus Wien vereinbart, ein Probetermin der Projektgruppe aus Bozen besucht, an einer Vorstandssitzung der IGNM teilgenommen sowie das Pressegespräch zur Präsentation des Projekts besucht. Bis auf den Probetermin fanden alle Treffen und Gespräche in Hall statt.

Während der Projektrealisierung habe ich mit den aktiv Mitwirkenden informelle Gespräche geführt, habe sie in ihrem Tun und Agieren beobachtet und fotografiert. Auch muss erwähnt werden, dass ich als Forscher gelegentlich im Projekt „involviert“ war. Beispielsweise wurde meine umfassende Fotodokumentation zugleich für die Projekthomepage verwendet, da weder personelle noch finanzielle Ressourcen für einen eigenen Fotografen vorhanden waren. Daneben gab es immer wieder Tätigkeiten „vor Ort“, in denen meine bloße physische Anwesenheit ausschlaggebend für die Hilfestellung war: wenn etwa ein Mikrofon gehalten oder ein besetzbares Theremin² auf Tonhöhe und Lautstärke getestet werden musste und in beiden Fällen gerade keine andere Person zugegen war. Diese spontane Eingebundenheit möchte ich allerdings weniger auf mangelnde Projektorganisation noch auf übertriebenes Hilfsbedürfnis meinerseits zurückführen. Vielmehr liegt es, wie noch zu zeigen sein wird, im Prozess des Organisierens selbst, dass sich einzelne Tätigkeiten spontan „ergeben“ haben oder unvorhersehbare Aufgaben aufgetreten sind. Und selbst wenn die Finanzierung des Projekts eine außerordentliche personelle Ressourcenknappheit bedingen mag – nicht immer kann das zusätzliche Eingebunden-Werden durch fehlende Strukturen erklärt werden. Schließlich habe ich durch meine Anwesenheit als Forscher auch eine kommunikative Rolle gespielt, sei dies, dass ich als wandernder Beobachter zugleich Informationsträger war, sei

¹ Eröffnung am 30. Mai 2007 und Finissage am 3. Juni 2007. Dazwischen Klanginstallationen von jeweils 10 – 22 Uhr.

² Ein Theremin ist ein elektronisches Musikinstrument, das sich durch Hand- und Körperbewegungen spielen lässt.

es, dass ich bei den informellen Treffen – insbesondere beim allabendlichen „Zusammensitzen“ – eine Rolle einnahm, die nicht immer auf meine „Funktion“ bezogen war, sondern in „private“ Kommunikation übergegangen ist.

Mit all dem sollte lediglich gesagt werden, dass ich als Forscher im Prozess weder unbeteiligt war noch unverändert geblieben bin. Ich bin kein neutrales Wesen, das eine Organisation, eine soziale Ordnung, eine Welt-da-draussen unbehelligt unter eine objektive Lupe nehmen könnte. Vielmehr fließen ethnographische Forschungsprozesse immer schon in die Identitätskonstruktion des Forschers mit hinein, weshalb deren Ergebnisse unvermeidlich autobiographische Züge annehmen (Humphreys et al. 2003: 9). Die ethnographische Forschung muss daher jenen Zugang zu einem meta-reflexiven Erzählen finden, der es erlaubt, „to ‚watch the watchers““ (Chia 1996: 84). Mit diesem Zugang werden nicht nur das Erkenntnisobjekt, sondern auch das erkennende Subjekt sowie dessen forschende und beobachtende Tätigkeit zum integralen Bestandteil der Erzählung. Wenn Ethnographie Autobiographie ist, wenn die Beschreibung des Fremden ebenso eine performative Einschreibung in das Eigene ist, dann führt der Forscher in der Begegnung mit dem Anderen gleichsam eine Konversation mit sich selbst.³

Neben dem Gebot eines reflektierenden, wortwörtlich *rück-bezüglichen* Selbstverständnisses als Forscher müssen wir uns aber auch einer anderen sozialen Konsequenz unseres Forschens fortdauernd bewusst bleiben. Denn wir beobachten die Welt nicht nur, wir konstruieren sie. Durch mein Wahrnehmen, Erfassen und Kategorisieren bringe ich die untersuchten Praktiken überhaupt erst zum Vorschein. Ebenso wie ich als Organisationsforscher eine Organisation *erschaffe*, sobald ich beginne, sie zu studieren, konstruiert mein ethnographisches Beobachten die zugrundeliegenden Praktiken ab dem Moment, ab dem ich sie aufgreife und benenne. Besonders deutlich wird dieses konstruktivistische Grundtheorem da, wo von vorneherein nicht klar ist, was genau man eigentlich erforschen sollte. So war für mich als Beobachter zu Beginn nicht erkennbar, worin und woraus mein konkreter Untersuchungsgegenstand bestand. HA war ein sprachliches Zeichen, ein Signifikant, der letztlich wenig über das, was damit bezeichnet wird, aussagt. Wenig aussagt über die konkreten Orte, an denen sich HA entfaltet. Über die Menschen, die dahinter stehen. Über die Interaktionen, die stattfinden. Über die Themen, die Inhalte, die Ereignisse.

Also blieb mir nicht mehr als zu beobachten, was geschieht, um dann darüber zu erzählen.

„For this, it seems to me, is what ethnography – and I think, any form of learning – is about. It is about seeing, hearing, noticing, sensing, smelling, and then raking over what has been noticed, and trying to make some sense out of it. And, to be sure, also recognizing the ‚non-sense‘ in it too. And then it is about the process of seeing, sensing and the rest, and going over it all again. And so on. And so on.“ (Law 1994: 50)

Der Forscher-als-Geschichtenerzähler (Czarniawska 1997) erzählt, was jemand macht, wie und warum er es macht und wodurch er es macht. In diesem Sinne kann man den – sehr heterogenen – Diskurs der Organisationsforschung allgemein als Artikulation performativen Geschehens und Handelns verstehen, „as privileged field of expression for performative action“ (Sotto 1998: 73). Das impliziert einerseits ein Verständnis von Organisation als Verbum und nicht als Substantiv (Cooper/Law 1995). Und es bedingt andererseits weitgehend die Untersuchungsmethode: Denn wenn das zu Organisierende in prozesshaften Vorgängen, Abläufen und Entwicklungen überhaupt erst konstituiert wird, dann böten weder ein rein quantitativer Zugang noch etwa die Fokussierung auf einzelne qualitative Dimensionen (z.B.

³ Deshalb wird die ethnografische Forschung immer wieder mit einer Jazz-Metapher paraphrasiert. (Humphreys et al. 2003).

Interviews) ausreichend Möglichkeiten, der komplexen Realität gerecht zu werden. Was wiederum nicht heißt, dass solche Methoden nicht zusätzlich zur zugrunde liegenden teilnehmenden Beobachtung hinzugezogen werden können und sollen – entweder interdisziplinär als Methodenmix oder im Sinne einer empirisch-qualitativen Triangulation, die als Validierungsstrategie ein- und dasselbe Phänomen mit einer Kombination von verschiedenen Methoden untersucht bzw. erklärt (Flick 2004, Law 1998).

Welche Methode aber auch immer man wählt, um der Realität *zu*-reichend beizukommen, die Realität selbst wird man damit nie *aus*-reichend erfassen können. Wenn ich eine Geschichte über HA erzähle, dann übersetze ich dabei meine Forschungsergebnisse, die als solche bereits Effekt einer Interpretation und Wahrnehmung sind, in ein Sprachspiel, das den Anspruch hat, wissenschaftlich legitimes Wissen zu generieren. Dieses generierte Wissen ist aber immer schon ein Effekt, ein relationaler Effekt. Es ist nie die Realität selbst (Chia 1996).

2.3 Ziel und Aufbau der Studie

Leitendes Interesse der vorliegenden Studie ist es, exemplarische Erkenntnis über jenen kollektiven Organisationsprozess zu gewinnen, der HA ermöglicht. Da es sowohl ein gemeinschaftlicher Prozess als auch ein gemeinschaftliches „Produkt“ ist, wird zu zeigen sein, wie sich Individuen darin „einklinken“. Jedoch nehmen nicht nur Individuen Anteil an diesem Prozess, sondern auch andere, nicht-personelle Akteure⁴ wie Technik und öffentlicher Raum. Wir haben es mit einem Gefüge zu tun, an dessen Entfaltung unterschiedliche Akteure mitwirken: sie bringen sich ein, sie gestalten und formen das Gefüge; gleichzeitig aber werden sie selbst geformt und nehmen erst *im Verlauf* Gestalt an. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Person des Organisators (GZ) zu – auch sie wird erst im Prozess des Organisierens konstruiert. Während in traditionellen Ansätzen der Organisationsforschung noch von einem autonomen Subjekt des Organisierens ausgegangen wird, dessen Rolle und Funktion bereits *vor* dem Organisieren feststeht⁵, gehen wir davon aus, dass diese Zuschreibungen, wenn überhaupt, erst im Nachhinein möglich sind. So steht GZ zwar von Anfang an als Initiator des Projekts HA fest, doch seine Identität und die Aufgaben, die ihm im Projekt zukommen, nehmen erst mit dessen Verlauf, mit dessen *Gestaltung* Form an. Das, was GZ *macht* und das, was ihn *aus*-macht, kann erst nachträglich gesagt werden. Nicht nur die Sinnzusprechung über seine Tätigkeit erfolgt retrospektiv, sondern auch die Zuschreibung seiner Identität als Organisator (Weick 1995). Oder anders: Im Organisieren wird der Organisator organisiert.

Aus diesen beiden Leitperspektiven – *Formgebung* und *Gestaltung* – lassen sich viele konkrete Fragestellungen ableiten, die zugleich den Aufbau der vorliegenden Untersuchung strukturieren. In Kapitel 4 soll der Genealogie von HA nachgegangen werden: Indem wir fragen, wie das Projekt entstanden ist, werden die dahinterstehenden Mitwirkenden und ihre jeweilige (An-)Teilnahme näher beleuchtet. Dabei hüten wir uns jedoch, psychologisch zu fragen, *warum* sie tun, was sie tun. Wir fragen weniger nach *Handlungsmotivationen*⁶, sondern nach *Handlungsdimensionen*. *Wie* kommen die einzelnen Mitwirkenden zusammen und

⁴ Auch wenn wir weiter unten den Begriff des Akteurs durch jenen des Aktanten ersetzen werden, erweist er sich an dieser Stelle der Einführung und der Einfachheit halber als durchaus zweckmäßig.

⁵ Diese grundlegende Annahme liegt – bei allen Unterschieden – sowohl klassischen Ansätzen der betriebswirtschaftlichen Organisationslehre (vgl. Gutenberg 1951) zugrunde wie auch noch den prozessorientierten Ansätzen, die den Prozess des Organisierens vor einem sozialpsychologischen Hintergrund erfassen (vgl. zum Beispiel Weick 1995). Zum Überblick über die Organisationslehren von Weber bis Weick vergleiche zum Beispiel Walter-Busch (1996).

⁶ Die für sich genommen den Organisationsprozess weder beschreiben noch erklären können.

welche Relationen entstehen daraus? Ist etwa ein besonderes *Ereignis* als Ausgangspunkt festmachbar? Welche institutionellen Ebenen – Organisationen und Öffentlichkeiten – sind zu beachten? Und was heißt das überhaupt: „Öffentlichkeit“ in einem „öffentlichen Projekt“? Die zentrale Figur von HA ist GZ. Er ist freischaffender Komponist, wenngleich er im Rahmen des Projekts vordergründig als Netzwerker in Erscheinung tritt, der Menschen, Dinge, Ideen und Aufgaben „versendet“ und „übersetzt“. Wir untersuchen in Kapitel 5 die Lebenspraxis⁷ von GZ, wobei wir die Kategorie des *culturepreneur* – wenn auch nicht explizit systematisch, so doch implizit programmatisch – zu Hilfe nehmen. Zum einen sind es praktische Fragen, die sich hier aufdrängen: etwa, ob HA ein Projekt ist wie viele andere, die GZ organisiert; oder wie sich das Wechselspiel von finanzieller (Un)Sicherheit und künstlerischer (Un)Freiheit gestaltet. Zum anderen fragen wir nach seinem Selbstverständnis als Künstler sowie den darin implizierten ästhetischen Prinzipien. Demzufolge sollte sich herausstellen, dass es kein Widerspruch ist, wenn es bei HA zu einer Entkoppelung des künstlerischen Prozesses kommt, weshalb Idee und Ausführung nicht mehr in einem Individuum lokalisiert werden können.

Im letzten Abschnitt, Kapitel 6, charakterisieren wir schließlich das Gefüge, das sich aus HA entfaltet. Wir untersuchen, wie einzelne Aktanten in Beziehung treten und damit einen Funktionszusammenhang schaffen, der mehr ist als die bloße Summe seiner Einzelteile. Außerdem fragen wir, durch welche Praktiken das Gefüge gefestigt wird und vorübergehend sogar als eine *als-ob*-Struktur funktionieren kann. Es wird sich zeigen, dass das Gefüge einer immanenten Kompositionslogik folgt und dabei die einzelnen Akteure transzendiert. Wir fragen hier sowohl nach den Zwischenräumen (Bradbury/Lichtenstein 2000), die ein sinnvolles *Wir* konstituieren, als auch nach dem, was letztendlich bleibt, wenn sich die Aktanten wieder zerstreuen. An diesem Punkt findet die vorliegende Untersuchung zwangsläufig ihren Abschluss, die Geschichte von HA wird aber weitergehen.

3. Die Theorie

3.1 „Organisation“ steht erst am Ende – Das *action net*-Konzept

Theoretischer Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen ist das in der Organisationsforschung noch relativ „junge“ Konzept des *action net* (Czarniawska 1997, 2004). Wenn wir davon ausgehen, dass Identitäten (von Individuen, Organisationen, Ereignissen) nicht vorgegeben sind, sondern erst im Prozess des Organisierens konstruiert werden, dann müssen vorrangig Handlungen und Ereignisse untersucht werden sowie die Beziehungen, Verknüpfungen, Verbindungen und die Dynamik, die sie auslösen.

„A standard analysis begins with ‚actors‘ or ‚organizations‘: an action net approach permits us to notice that these are the products rather than the sources of the organizing – taking place within, enabled by and constitutive of an action net. Identities are produced by and in an action net, not vice versa“ (Czarniawska 2004: 780).

Das *action net*-Konzept ist damit zuallererst ein anti-essentialistisches Konzept. Theoretische Basis sind weder analytische Kategorien (Strukturen) noch physische Einheiten (Akteure), sondern *Prozesse*. Doch auch wenn es keine essentiellen und unhintergehbaren Substanzen gibt, so sind doch vorübergehend solide Effekte möglich, die den Anschein geben, als

⁷ Bewusst halten wir am empathischen Begriff der „Lebenspraxis“ fest, weil damit – im Gegensatz etwa zum Begriff „Arbeitspraxis“ – eine vorschnelle Trennung gesellschaftlicher Sphären wie Arbeit und Freizeit vermieden werden kann.

wären sie unveränderbar. „An action net is a compromise devised to embrace both the anti-essentialist aspect of all organizing (organizing never stops) and its apparently solid effects (for a moment things seem unchangeable and ‚organized-for-good‘)“ (Czarniawska 2004: 780).

Das Konzept geht in seinem Kern auf die *actor-network*-Theorie (kurz: ANT) zurück – und gleichzeitig darüber hinaus. Bereits Bruno Latour, ein wegweisender Forscher der ANT, hat einmal ironisch festgestellt, dass die einzigen Schwierigkeiten der ANT die Begriffe *actor*, *network* und *theory* sowie der Bindestrich dazwischen seien, da diese Begriffe keine analytischen Grundeinheiten darstellen, sondern vielmehr Effekte einer darunterliegenden Dynamik sind (Latour 1999). Das *action net*-Konzept beruft sich daher zwar epistemologisch wie methodisch auf die ANT, nimmt aber die zitierte Selbstkritik ernst und versucht konsequent, das latente Missverständnis der angesprochenen begrifflichen Einheiten (*actor*, *network*, *theory*) durch deren Dekonstruktion zu beheben. So schließt das *action net*-Konzept beispielsweise aus, dass es *zuerst* einen Akteur gäbe, der sich *danach* zu einem Netzwerk zusammenschließt. Vielmehr wird die zeitliche Forschungsperspektive umgedreht: „Organisation“ steht am Ende, und nicht am Anfang des Organisationsprozesses. Übertragen auf die vorliegende Studie bedeutet das: Wenn es darum geht, eine Geschichte über HA zu erzählen, dann wäre wenig gewonnen, würde ich einen chronologischen Bericht der Ereignisse festhalten. Dann könnte zwar gezeigt werden, was sich wo und wann ereignet hat. Nicht aber, *wie* es sich ereignet hat und *warum* es sich überhaupt ereignen *konnte*.

Es gilt daher, die formalen Eckpunkte der Organisation, also ihre Akteure und Netzwerke, aber auch die offiziellen Orte und Inhalte weitestgehend zu dekonstruieren, um den Prozess des Organisierens in seiner Komplexität und Dynamik offenzulegen. Nichts ist für den Forscher jedoch schwieriger, als dieses Prozesshafte, das, was ein Gefüge erst „gefügt“ macht (Cooper 1998), wahrzunehmen und zu beschreiben. Auf der Suche nach dem „Eigentlichen“, nach dem „Kern“ der organisatorischen Praxis, glaubt der Beobachter beizeiten, gerade immer dann *nicht* anwesend zu sein, wenn etwas Wichtiges passiert (Law 1994). Aber auch dieses „Wichtige“ muss erst wichtig gemacht werden, es wird wichtig erst in Relation zu einem Anderen, zu einem Unwichtigen. „Events must be made important or unimportant.“ (Czarniawska 2004: 776) Wenn wir davon ausgehen, dass Realität diskursiv konstruiert wird, dann gilt das auch für ihre normative Bewertung. Ohne Diskursivität würde aus dem Realen weder ein „besonderes Ereignis“ heraustreten noch eine „relevante Struktur“ oder ein „eigentlicher Prozess“.

3.2 Die Symmetrie aller Aktanten – Die *actor-network*-Theorie

Die Egalisierung von Akteuren, Netzwerken, Orten und Inhalten zu kontingenten Elementen, die in ihrem ontologischen Status ohne Unterschied sind, wenngleich sie sich in Folge verknüpfen und als wahrnehmbare Einheiten hervortreten können, diese Egalisierung ist ein Kerntheorem der ANT.⁸ Sie bezeichnet die grundsätzliche Symmetrie aller Elemente und verweist damit auf den Begriff des *Aktanten*. Der wohl wichtigste Vorzug des *Aktanten*-Begriffs liegt darin, dass mit ihm der problematische Begriff des *Akteurs* vermieden wird, welcher allzu schnell einen menschlichen Charakter und intentionales Handeln suggeriert. Außerdem haftet dem *Akteur* die Vorstellung eines souveränen Subjekts an, eine Vorstellung, die dem modernen Denken und dessen epistemologischen Dichotomien wie Körper-Geist, Mensch-Natur oder Subjekt-Objekt verpflichtet ist (Latour 1995). Das *moderne* Subjekt

⁸ Vgl. den Begriff „relational materialism“ von Law (1994: 23).

wird als einzelne, identifizierbare, bewusste, intentionale und verantwortungsvolle Einheit konstruiert und ist nach wie vor eine dominante, disziplinenübergreifende Denkkategorie für Fragen der Identität und Praxis. Auch in der Organisationstheorie herrscht noch immer eine weit verbreitete „organizational mentality“ of modernity“ (Chia 1998: 13), die ein organisatorisches Subjekt und damit einen spezifischen Akteursbegriff forciert (Sotto 1998: 69ff).

Dem *Akteur* gegenüber steht also der *Aktant*. Der Begriff stammt ursprünglich vom französischen Semiotiker Algirdas Greimas und löst im Rahmen dessen Textsemiotik den Begriff „character“ ab. *actant* definiert Greimas einfach als „that which accomplishes or undergoes an act“ (Greimas/Courtés 1982: 5). Akrich und Latour sprechen in Anlehnung an Greimas von *Aktanten* als allem und jedem, das etwas tut – alles, das handelt (Akrich/Latour 1992: 259). Aktanten sind also nicht nur menschliche Wesen, sondern auch Tiere, Objekte oder Konzepte. „Es“ sind, physikalisch gesprochen, Handlungseinheiten, die (aktiv) handeln oder mit denen (passiv) gehandelt wird. Ob das eine oder das andere zutrifft, ob aktiv oder passiv, kann nicht ein- für allemal gesagt werden, sondern hängt von den jeweiligen Konstellationen und Relationen ab, innerhalb denen ein Aktant auftritt.⁹ Eingefügt wird dieser Begriff bei Greimas ins Konzept des *narrative program*, das ein abstraktes Konzept zur Repräsentation von Handlungen liefert. Als solche Repräsentationen lassen sich Handlungen analysieren, als wären sie Erzählungen. Aktanten können im Verlauf einer Erzählung ihre Rolle ändern, sie können einen Charakter erhalten, ein Akteur werden oder etwa das Objekt für die Handlung eines anderen Akteurs darstellen.¹⁰ So formen mehrere Erzählstränge in weiterer Folge Verknüpfungen und Kurven, *narrative trajectories*. Aktanten können also durchaus Akteure werden, unter Umständen auch *Makro-Akteure* (Callon/Latour 1981), „but only at the end of the story“ (Czarniwska/Hernes 2005: 8).

In gleicher Weise wie die Transformation vom Aktanten zum Akteur kann auch die Verfestigung eines *action nets* hin zu einem *actor network* erfolgen.¹¹ Was bei diesen Übergängen und Transformationen immer mitgedacht werden muss, ist die Kategorie der Macht. Ein Makro-Akteur schafft es, im Verlauf von Erzählkurven, in denen Programme Anti-Programmen gegenüberstehen, so viele Aktanten wie möglich für sich zu rekrutieren. Schließlich kann der Akteur einen klaren und stabilen Charakter bekommen und strategische Macht ausüben. In der ANT wird Macht daher nicht im herkömmlichen Sinne als Grund und Ursache von Ereignissen und Handlungen gesehen, sondern als deren Effekt und Resultat. Bezogen auf die Organisationsforschung heißt das, dass nicht die Frage, wer Macht in einer Organisation *hat*, zu stellen ist, sondern jene, wie Macht durch Organisieren *entsteht* und ausgeübt wird (Clegg 1994).

Dieser theoretische Ansatz führt die Rede von einem souveränen Subjekt ad absurdum. Menschen sind demnach keine unabhängigen Akteure, sondern Arrangements, Kompositionen, Netzwerke für sich (Alvesson/Willmott 2002). Und nicht nur ihre Beziehungen untereinander, die sozialen Verhältnisse, bestimmen die Prozesse des Organisierens, sondern auch alle anderen, nicht-menschlichen Elemente und Materialitäten. An der „Komposition Mensch“ sind weder eine Wesenhaftigkeit noch unabänderliche Eigenschaften festzumachen. Auch ist eine Person noch nicht gleichzusetzen mit einem Akteur. Akteure sind vielmehr Schnittstellen von unterschiedlichen Kräften, eigenen und fremden, wobei selbst diese Differenzierung

⁹ Durch den Aktant-Begriff werden deshalb auch die Kategorien einer linearen Zeitlichkeit problematisch.

¹⁰ Ein narratives Programm „is to be interpreted as a change of state effected by any subject (S1) affecting any subject (S2).“ (Greimas/Courtés 1982: 245)

¹¹ Callon (1986) führt für diesen Übergang folgende vier Kategorien ein: 1. Entering the Obligatory Point of Passage; 2) Forming a Pact; 3) Performing Various Negotiations; 4) Finding a Spokesman.

nur provisorisch ist. Man muss eher an eine Hybridisierung denken. ANT verbindet damit mehrere methodologische Ebenen:

„In short, ANT is ontologically relativist in that it allows that the world may be organized in many different ways, but also empirically realist in that it finds no insurmountable difficulty in producing descriptions of organizational processes.“ (Lee/Hassard 1999: 392)

4. Genealogie eines Projekts

Also für mich ist das jetzt ein Anlass, darüber nachzudenken, was heißt das überhaupt: Kunst
– Klangkunst im öffentlichen Raum?

GZ *nach* der Realisierung von HA 2007

4.1 Ein Projekt entsteht – Geschichte ohne Anfang und Ende

GZ ist freischaffender Komponist in Tirol. Vor einigen Jahren gründete er die Künstlervereinigung IGNM Tirol, woraus mehrere Projekte entstehen sollten. Mitunter hatte GZ die Idee, ein Klanginstallationsprojekt in seiner Heimatstadt Hall zu verwirklichen. Diese Idee kann im Jahre 2006 unter dem Titel „Hallakustika“ erstmals realisiert werden und bringt ein für GZ zufriedenstellendes Ergebnis ein. Also sollte es auch 2007 ein HA geben. GZ konzipiert ein Thema, kontaktiert unterschiedlichste Leute, die sich am Projekt künstlerisch beteiligen sollten und versucht, die Finanzierung klarzustellen. Ende Mai ist es dann soweit: HA 2007 findet statt.

Das ist eine kurze Geschichte von HA 2007. Sie hat einen Anfang, einen Hauptprotagonisten, einen chronologischen Handlungsaufbau, schließlich ein Ende. Es ist eine einfache, grob verkürzte, aber keine „falsche“ Geschichte. Alles, was sie aussagt, ist „richtig“. Und dennoch stellt sich die Frage: *Stimmt* diese Geschichte mit der Realität überein? Kann man sie so erzählen, ohne etwas Entscheidendes auszulassen? Man müsste also vielleicht eine zweite Geschichte erzählen, eine Art Langfassung, die viel umfangreicher ist und keine Details unerwähnt lässt. Aber selbst dann stellt sich immer noch die Frage: Hat man vielleicht etwas vergessen? Oder übersehen? Oder konnte etwas nicht erwähnt werden, weil der Geschichtenerzähler es nicht sehen *konnte*? Man müsste daher wohl oder übel eine dritte Geschichte erzählen, die Spekulationen des Erzählers aufgreift, Vermutungen und Interpretationen darüber, warum etwas so und nicht anders geschehen ist. Doch damit könnten einige Grundfesten der ursprünglichen Geschichte brüchig werden. Beispielsweise könnte man fragen, ob die Idee für HA *aufgrund* der IGNM zustande kam oder aber schon viel früher in GZ schlummerte? War es denn überhaupt seine *eigene* Idee oder brachte ihn jemand oder etwas, vielleicht gar durch Zufall, darauf? Oder vielleicht *kam* ihm die Idee, weil er seine Heimatstadt, in der er seit knapp dreißig Jahren lebte, liebgewonnen hat und schon als freischaffender Komponist eine Art musikalischer Liebeserklärung machen wollte, dazu aber nie die finanziellen Mittel hatte? Davon abgesehen: HA fand zwar zu einem bestimmten Termin statt, aber begann es nicht schon viel früher, sich zu ereignen? Wusste GZ von Anfang an, *wie* HA am Ende realisiert werden sollte? *Konnte* er es wissen? Und war beim Zustandekommen Glück dabei? Zufall? Hätte alles nicht auch ganz anders kommen können?

Wir sehen: Die erste Geschichte ist nur eine mögliche aus unendlich vielen Geschichten, die alle für sich *stimmig* sein mögen, aber doch jeweils etwas anderes erzählen. Es gibt nicht *die* „Geschichte von Hallakustika“, gleichwenig wie es *den* einen Anfang und *das* eine Ende gibt. Als wissenschaftliche Geschichtenerzähler können wir nur im Nachhinein zu rekonstruieren

versuchen, welche Elemente, Motivationen, Handlungen und Ereignisse dazu beigetragen haben, dass am Ende ein benennbares Projekt namens „Hallakustika“ entstanden ist. Wir wollen dabei weder determinierende Kausalitäten, noch lineare Handlungszusammenhänge, noch souveräne Akteure zugrunde legen. Auch soll keine „Metaphysik von Hallakustika“ bemüht werden, welche die Idee des Projekts, seine Konzeption wie Durchführung entlang eines mitgedachten Masterplans entwirft. Vielmehr gilt unser Interesse den Akanten, den Falten und den Relationen. Und auch das wird am Ende nur eine Geschichte sein.¹²

4.2 Grobe Koordinaten und erste Relationen

Beginnen wir: Da HA 2006 „sehr positiv aufgenommen“ wurde, war für GZ klar, dass eine Fortsetzung des Projekts anstrebenswert sein würde. Wie beim ersten Mal sollte auch HA 2007 wieder im Frühsommer (Mai, Juni) stattfinden. Wie kommt es zu diesem Termin? „Terminlich sind wir mit HA ja relativ festgelegt, weil beim Projekt von Anfang an ausgemacht war, dass es parallel zu *BildungOnline* stattfindet, um hier entsprechende Synergien nützen zu können.“ (VI)¹³ Diese „Synergien“ bestehen darin, dass *BildungOnline*¹⁴ einmal jährlich eine Informationsmesse in Hall (UMIT) veranstaltet und eine terminliche Zusammenlegung dieser Messe mit HA nicht nur erhöhtes Publikumpotential bringen kann, sondern unter dem Stichwort „Neue Medien“ auch eine thematische Kooperation sinnvoll erscheinen lässt. Beispielsweise wird vereinbart, dass HA durch *BildungOnline* Computer-Hardware zur Verfügung gestellt bekommt. Will GZ diese Kooperation weiterhin aufrechterhalten – und bei der personellen wie finanziellen Ressourcenknappheit der IGNM scheint ihm das mehr als angebracht –, dann muss er sich nach der zeitlichen Vorgabe richten.

GZ rechnet generell mit einer logistischen „Vorlaufzeit“ von mindestens einem halben Jahr, um die Organisation von HA bewerkstelligen zu können. Das wäre also Herbst 2006. Zu diesem Zeitpunkt allerdings steht die Zusage des Hauptsponsors, der Stadt Hall, noch aus. Da HA als öffentliches Projekt im öffentlichen Raum angelegt ist und seine Finanzierung ausschließlich über öffentliche Mittel erfolgt, bleibt GZ abhängig von der Zusage dieser Gelder. Und da die Stadt Hall nach Finanzierungsszenario 1 mehr als 90 Prozent¹⁵, nach Szenario 2 immer noch bis zu 50 Prozent der Subventionen zur Verfügung stellt, steht und fällt mit ihrer Finanzausgabe die Existenz des Projekts. Schließlich erfolgt die Zusage der Stadt Hall erst im Februar 2007, was zur Folge hat, dass nicht nur die Organisation viel kurzfristiger ausfallen muss, sondern auch die Potentiale des Projekts eingeschränkt werden. Dies reicht von der reduzierten Verfügbarkeit zu engagierender Künstler bis hin zu begrenzten Möglichkeiten der Öffentlichkeitsarbeit. So wird etwa eine geplante und wie bereits im Jahr zuvor erfolgte Ausstrahlung von HA über Ö1 oder das ORF-Kunstradio diesmal aufgrund der kurzen Vorlaufzeit sehr unwahrscheinlich.

Trotz der verspäteten Finanzausgabe der Stadt Hall, welche das Projekt allererst möglich macht, muss GZ weiterhin mit den zwei unterschiedlichen Finanzierungsszenarien kalkulieren. Dies ist umso schwieriger, als Szenario 2 um ganze 100 Prozent mehr Finanzierungs-

¹² Dass wir mit unserem methodologischen Zugang der Logik des Geschichtenerzählens nicht entkommen, findet eine philosophische Analogie im Perspektivismus von Friedrich Nietzsche: In „Jenseits von Gut und Böse“ stellt Nietzsche in einem vielzitierten Schlüsseltext (Aphorismus 22) dem von einer „Gesetzmäßigkeit der Natur“ geleiteten physikalischen Weltbild sein eigenes gegenüber. Sowohl das eine Weltbild wie das andere sind *Geschichten*, oder, um mit Nietzsche zu sprechen: *Interpretationen*. Nietzsche führt uns also sein Weltbild vor, in dem jede vergleichbare Gesetzmäßigkeit fehlt zugunsten eines unregulierten Kampffeldes von Machtansprüchen, zugunsten einer Realitätsauffassung also, die durch und durch vom Willen zur Macht beherrscht ist. Am Ende des Aphorismus fragt Nietzsche schließlich: „Gesetzt, dass auch dies nur Interpretation ist – und ihr werdet eifrig genug sein, dies einzuwenden? – nun, um so besser. –“ (Nietzsche 1886/1999: 37)

¹³ Es werden zwei Interviewmanuskripte zitiert: Ein Vorab-Interview mit GZ (VI) und ein Retrospektiv-Interview (Seitenzahlen).

¹⁴ „Verein zur operativen Umsetzung und Präsentation von schulbezogenen IT-Projekten“

¹⁵ Der Rest ist vom Land Tirol veranschlagt.

spielraum bereitstellen und damit die künstlerischen wie organisatorischen Möglichkeiten des Projekts wesentlich erhöhen würde. Das Finanzierungsszenario 2 wurde aufgrund einer Stipendiumsusage durch die UNESCO möglich, doch die dafür notwendige Bestätigung der UNESCO ist weder im Herbst 2006, noch im Februar 2007 vorhanden – und ebenso wenig im Mai 2007, als GZ die beiden Szenarien in der Vorstandssitzung der IGNM Tirol diskutiert. Dabei ist es weniger die gegebene finanzielle Unsicherheit als solche, die GZ beunruhigt, denn mit ihr umzugehen hat er bereits oftmals Erfahrung gemacht. Vielmehr verstört ihn die fehlende Transparenz, die sich hinter der finanziellen Unsicherheit des zweiten Szenarios breitmacht. Der Grund dafür liegt laut GZ in einer mangelhaften Kommunikationsbereitschaft der Dachorganisation IGNM Österreich, die als Bindeglied zwischen UNESCO und IGNM Tirol fungiert. GZ bedauert seine fehlenden Einflussmöglichkeiten in dieser Angelegenheit und gesteht, dass die Motive für die intransparenten Kommunikationswege sowie die daraus folgenden Probleme für ihn nicht nachvollziehbar sind. Die „UNESCO-Geschichte“ könne durchaus als Indikator für ein generelles strukturelles Problem zwischen Bundes- und Landessektion der IGNM interpretiert werden.

GZ legt in besagter Vorstandssitzung sein Vorhaben dar, zunächst nach Szenario 1 zu verfahren („mit dem, was da ist“, VI). Damit etabliert er einen Organisationsrahmen, der einerseits beweglich bleibt und Möglichkeiten für Improvisation offen hält, andererseits aber auch eine vorläufige Orientierung bietet. Sodann stellt GZ die geplanten Mitwirkenden von HA 2007 vor: ein Ensemble aus Bozen¹⁶, Studierende eines Musikkonservatoriums in Bozen¹⁷, ein Chor aus Bozen¹⁸ sowie ein Komponist aus Wien¹⁹. Während GZ mit dem Komponisten aus Wien bereits einen langjährigen Kontakt pflegt, der immer wieder zu gemeinsamen Projekten geführt hat, findet die Zusammenarbeit mit den Musikern aus Bozen erstmalig statt. Dennoch hat auch dieser neue Kontakt zumindest eine indirekte Vorgeschichte: „Kontakte zu Bozen waren vorhanden, aber nicht konkret zu diesen Leuten.“ (VI) Die finanzielle Planung sieht vor, dass mit den fix zugesagten Mitteln von Stadt Hall und Land Tirol sämtliche Ausgaben gedeckt werden müssen.²⁰ Szenario 2 kommt insofern zum Tragen, als bis zuletzt nicht feststeht, ob der von der UNESCO bereits zugesagte Betrag nun tatsächlich verfügbar sein wird oder nicht. Es ist dieser offene Budgetposten, der bis zum Schluss Fragen wie jene offen lässt, ob ein Netzwerktechniker und ein Videodokumentarist engagiert werden können. Ebenfalls lässt er offen, in welchem Ausmaß die beteiligten Musiker finanziell abgegolten werden können. Damit steht und fällt zwar nicht mehr das Projekt als Ganzes, dennoch beeinträchtigen die Umstände die Planung und Organisation wesentlich.

Aus dem bisherigen Geschehen sind folgende Aktanten zu vernehmen: GZ²¹, freischaffender Komponist, Obmann der IGNM Tirol und Projektleiter von HA 2006, dessen Ziel es ist, HA auch 2007 wieder durchzuführen. Die *BildungOnline*-Messe, die den terminlichen Zeitpunkt vorgibt. Die Stadt Hall als bestätigter sowie die UNESCO als möglicher Sponsor. Die IGNM Tirol²² als Veranstalter sowie die IGNM Österreich als Dachorganisation, deren gegenseitige

¹⁶ Ensemble *AntiSonic* (Improvisation und Komposition) aus Bozen; Leiter Carlo Benzi.

¹⁷ Klasse für „Neue Medien“ des Musikkonservatoriums „Claudio Monteverdi“ in Bozen (insgesamt, d.h. Lehrende und Studierende zusammen, 10 Personen)

¹⁸ Chor *ars cantandi* aus Bozen; Leiter Felix Resch. Gemeinsam mit *AntiSonic* tritt *ars cantandi* als *Chor im Grenzbereich* auf.

¹⁹ Igor Lintz-Maués.

²⁰ Dies sind vor allem die Honorare für das Konservatorium aus Bozen sowie für den Komponisten aus Wien, daneben Infrastrukturkosten und administrativer Aufwand.

²¹ Günther Zechberger, geboren 1951 in Zams/Tirol. GZ studierte Gitarre, Musikwissenschaften sowie Komposition und hatte bereits im Jahre 1973 erste Uraufführungen von Eigenkompositionen. 1984 gründet Zechberger das Tiroler „Ensemble für Neue Musik“ (ticom), das er 18 Jahre lang leiten sollte. Daneben hatte er einen Lehrauftrag am Institut für Musikwissenschaften der Universität Innsbruck. Im Jahre 2004 gründet er die IGNM Tirol und steht ihr seitdem als Obmann vor.

²² IGNM Tirol: Vorstand besteht aus drei Personen; Gründung im Jahr 2004.

Abhängigkeit bei Kommunikationsschwierigkeiten zu Tage tritt. Schließlich die Musiker und Künstler, die über GZ in das Projekt eingebunden werden.

4.3 Aktanten bewegen sich, fügen sich, formieren sich: Organisation als Kombination eines Versenders und eines Übersetzers

Nachdem die Finanzierung von HA 2007 feststeht – wenngleich noch nicht deren endgültiges Ausmaß –, beginnt das Projekt, Form anzunehmen. Diese Formgebung geht am Anfang von GZ aus. Er

- kontaktiert regelmäßig die Musiker, um den jeweiligen Stand der Dinge auszutauschen. Die Musiker sind lediglich mit der Idee von HA 2007 vertraut, haben aber in deren Umsetzung und inhaltlichen Ausgestaltung freie Hand.
- informiert regelmäßig die beiden anderen Vorstandsmitglieder der IGNM Tirol über den aktuellen Projektstand und bespricht mit ihnen einzelne, meist technische Fragen.
- hält Kontakte zu den relevanten, meist regionalen Ansprechpartnern aus Politik, Kultur und Wirtschaft, macht die Öffentlichkeitsarbeit (Pressegespräch, Presstexte, Kontakte zu Journalisten) und betreut die Homepage von HA.

GZ ist das, was man mit Czarniawska (2004) einen „Versender“ (*dispatcher*) nennen kann. Der Versender „versendet“ Objekte und Menschen zur richtigen Zeit an den richtigen Ort.²³ Dazu muss er wissen, wie er sie kontaktieren kann und soll. Er muss sich also der Übersetzungsdienste und –künste annehmen, muss vermitteln können. Als Versender ist GZ der logistische und kommunikative Umschlagplatz für alle das Projekt betreffenden Fragen, bei ihm laufen die Fäden zusammen. Er unterhält die Kontakte zu allen Mitwirkenden und delegiert Funktionen, Aufgaben, Probleme und offene Fragen an die entsprechenden Stellen. Dabei stehen jedoch weder die Adressaten noch die Agenden vorab fest. Tauchen etwa neue, unvorhergesehene Fragen auf, werden auch neue Antworten (und oft auch Antwortgeber) notwendig. Ebenso bedingen neue Ideen neue Realisierungsmöglichkeiten; und neue Probleme erfordern neue Lösungsvorschläge.

Dieser dynamische Entfaltungsprozess dessen, was es zu organisieren gilt, ist ein zentrales Moment in der Konstruktion des *action nets*. Identitäten und Strukturen werden erst im Prozess des Organisierens geschaffen, sie erhalten erst durch die „Faltung“ (vgl. dazu Weiskopf 2001) einer zum Problem oder zur Herausforderung gewordenen Wirklichkeit ihre Form und ihr Profil. In dem Moment, in dem GZ HA organisiert, wird er gleichzeitig von HA organisiert. Ein Davor und Danach ist dabei ebenso schwer auszumachen wie ein Subjekt und ein Objekt. Dasselbe gilt für die Aktanten, die erst durch ihr aktives und/oder passives Eintreten zu dem werden können, was sie sind. Schließlich entsteht auch die Identität des gesamten Projekts erst, indem dieses vollzogen wird – es ist, wenn überhaupt, erst am Ende *nachvollziehbar*. Und selbst dieses Ende ist nie endgültig. Wie in der literarischen Erinnerung bei Proust werden Handlungen, Personen, Orte, Ereignisse, Eindrücke, Urteile, Wahrnehmungen und Erkenntnisse, die auch noch so weit in der Vergangenheit zurückliegen mögen, ihre Bedeutung nie ein für allemal abgeschlossen haben. Sie wirken aus der Vergangenheit nach und prägen die Zukunft vor. Ihre Identität ist lediglich das jeweils präsenste Festhalten einer im Grunde unabschließbaren Bewegung, der identifizierende Zugriff der Gegenwart. Hier greift denn auch die Sprache zu kurz, denn sie kann nur über Aussagesätze operieren. Das sprachliche Identifizieren bezieht sich immer schon auf ein eingeschlossenes Moment und kann nicht dessen fortwährendes Ident-werden erfassen, ohne es gleichzeitig zu bändigen.

²³ „Richtig“ gibt in diesem Fall keinen objektiven Maßstab an, sondern findet sein Kriterium darin, dass etwas *funktioniert*.

Unsere Sprache funktioniert daher als „that prevailing means for codifying and hence rendering ‚articulable‘ that realm of sense-experience which actively resists codification and representation“ (Chia 2000: 515).

Während der „Versender“ im Prozess des Organisierens Menschen und Objekte lokalisiert und zuweist, sie also „ins Spiel bringt“, bedarf es spätestens dann, wenn aus diesen hergestellten Relationen Bewegung hervorgeht, einer weiteren Figur: jener des „Übersetzers“ (*translator*). Würde Stillstand herrschen, wäre keine Übersetzung notwendig.²⁴ Sobald aber Menschen und Objekte in Bewegung kommen, müssen die jeweiligen Zugänge und Interpretationen der einzelnen Aktanten offengelegt und deren Zielvorstellungen aufeinander abgestimmt werden, um zu einer gemeinsamen Auffassung darüber zu kommen, was getan und erreicht werden sollte.²⁵ Dabei sind Versender und Übersetzer nicht unabhängig voneinander zu denken, wie sich auch an unserem Beispiel zeigt. GZ vermittelt zwischen den verschiedenen Akteuren, er bringt sie zusammen und stellt sie vor. Er zeigt ihnen die Stadt Hall und „übersetzt“ die einzelnen Gebäude, Plätze und Orte in jene sprachlich kommunizierbaren Vorstellungen, die ihm unter dem Ziel eines musikalischen Dialogs zwischen Klang und Architektur vorschweben. Auch das sind natürlich wieder nur *seine* Perspektiven, *seine* Übersetzungen, weshalb dem Übersetzer per definitionem eine spezifische *Ermessensmacht* innewohnt. Es liegt in seinem Ermessen, was er wie, wodurch und in welchem Umfang übersetzt.

Translation (...) is a process in which the translator has a discretionary power. Such a power presupposes highly idiosyncratic intentions, selections and decisions. It is thus a power which implicates comprehension, judgement, intention, directness, arbitrariness – features which make it subjective. (Sotto 1998: 74)

Während Implikationen wie Verstehen und Intentionalität im modernen Identitätsdiskurs bereits als essentielle Eigenschaften eines (cartesianischen) Subjekts angesetzt werden, stellen sie im Rahmen unserer Untersuchung lediglich subjektive Handlungsdimensionen dar. Dass ein Übersetzer Ermessensmacht hat, bedeutet für uns weder, dass er sie in vollem Umfang und unter allen Umständen – also souverän – einsetzen kann und will, noch, dass er sich dieser Macht überhaupt bewusst ist. Wir betrachten vorerst also wieder die Architektur von Hall mit den Augen von GZ und lauschen seiner Übersetzung. Es sind Ideen, die er mitteilt, assoziative Gedanken, historische Anekdoten, autobiographische Bezüge. Es sind keine Definitionen und Vorgaben, keine *verbindlichen Ansichten*.

GZ übersetzt auch zwischen Projekt und Öffentlichkeit: Er ist der erste Ansprechpartner „nach außen“, er stellt das Projekt der Presse vor und informiert Schulen. Schließlich bringt er auch mich als Forscher ins Gefüge ein. Dabei muss erwähnt werden, dass GZ keineswegs der einzige Übersetzer ist. Im Gegenteil, er möchte ausdrücklich nicht jenes Mitteilungsmonopol darstellen, über das alle Kommunikationskanäle laufen müssen. Stattdessen forciert er die Eigenverantwortung und Selbstorganisation der Mitwirkenden, lässt ihnen möglichst weiten Freiraum und freut sich, wenn unter ihnen und unabhängig von seiner Person Verbindungen entstehen. Diese Freiräume haben jedoch dort ihre Grenzen, wo es um die angestrebte Gesamtausrichtung des Projekts geht, die da lautet: Öffentlichkeit. Die Öff-

²⁴ Czarniawska (2004: 780) vergleicht diese hypothetische Situation mit dem Turm von Babel, der, wäre er nicht gefallen, nicht zur Sprachverwirrung geführt hätte.

²⁵ Eine solche gemeinsame Auffassung muss aber zum Funktionieren des Gefüges nicht notwendig sein. Vgl. dazu Kapitel 6.1. In der Organisationsforschung hat diese Auffassung ihre Vorläufer im „negotiated order“-Ansatz (Strauss 1978): „The negotiated order on any given day could be conceived of as the sum total of the organization’s rules and policies, along with whatever agreements, understandings, pacts, contracts, and other working arrangements currently obtained“ (Strauss 1978: 5-6).

fentlichkeit ist daher nicht nur Adressat einer Übersetzung, sondern integraler Bestandteil des Gefüges.

4.4 Öffentlichkeit als integraler Bestandteil des Gefüges

Um erklären zu können, warum die Öffentlichkeit bei HA nicht lediglich ein anonymer Adressat von Kunst ist, sondern immanenter Bestandteil des Kunstgeschehens, befragen wir GZ nach seinem Kunst- und Kulturverständnis. Konkret fragen wir nach seiner Motivation dafür, ein Projekt wie HA überhaupt ins Leben zu rufen sowie nach der Strategie, mit der er diese Motivation umzusetzen versucht.

„Wir sind hier noch viel zu sehr fixiert auf dieses ‚Wir veranstalten Konzerte‘. Frag nicht, warum. Also es gibt zwei große Ziele: Geld aufzutreiben und es dann in Form von Konzerten wieder auszugeben. Und ich glaube, dass das nicht mehr zeitgemäß ist. Ich glaube, dass Kunst schon längst ganz ganz anders funktioniert. (4) Und da geht’s immer auch um öffentliches Geld. Und ich glaube, dass gerade wir Künstler oder Kunstbetreiber oder irgendwas, Veranstalter, sehr sorgsam mit diesem Geld umgehen müssen. Mir ist das zu wenig, dass man sagt, okay, geben wir’s aus. Es geht dann schon um die Frage, ist vielleicht dann, wenn wir es ausgegeben haben, irgendwas übrig, was vielleicht der Allgemeinheit wieder von Nutzen sein könnte. (15) Ich meine, ein gutes Konzert in einem guten Saal ist immer noch eine großartige Geschichte. Also das möchte ich nicht abwürgen oder irgendwas. Ich denke da nur, dass wir uns nicht darauf beschränken dürfen. Ich selber als Komponist genieße natürlich Aufführungen von eigenen Werken, die in einem schönen Konzertsaal sehr sehr gut gemacht werden. Worum es [geht] – und gerade Hallakustika ist so eine Geschichte – sind praktische Nischen, die noch nicht besetzt sind. (...) Wäre es nicht viel spannender, dass man sagt, okay, wir bauen Netzwerke und wir knüpfen Kontakte, wir errichten Plattformen, auf denen Kommunikation stattfindet (16).“

Kunst und Öffentlichkeit stehen für GZ in einem Spannungsverhältnis, das nicht vorab definiert werden kann. Öffentlichkeit konstituiert sich abhängig von der Kunstform, sie ist keine unabhängige Konstante (du Gay 1996). Wird Kunst – wie im Falle von HA – von öffentlichen Geldern finanziert, dann kann es nicht ausschließlich um Konfrontation in dem Sinne gehen, dass ein künstlerisches Schaffen der Öffentlichkeit lediglich präsentiert wird. Diese Konfrontation, versinnbildlicht durch die traditionelle Konzertsituation, mag bis zu einem gewissen Ausmaß berechtigt sein, sie ist für GZ allerdings zu wenig. Statt Konfrontation sucht er vielmehr die Interaktion, jene „praktischen Nischen“, in denen Austausch möglich wird.

Durch den Anspruch der öffentlichen Interaktion werden Kunst und Öffentlichkeit in ein relationales Verhältnis gesetzt, das nicht mehr als Subjekt-Objekt-Relation gedacht werden kann. Die Öffentlichkeit tritt nicht als ein geschlossenes Publikum auf, das an zeitliche und örtliche Kategorien gebunden ist. Das „Publikum“ von HA, das sind die „Gäste“ der Stadt Hall, also Urlauber und Besucher ebenso wie die Einheimischen und die Teilnehmenden an den kostenlosen Führungen durch den „Klangraum Hall“. Es sind aber auch die „Besucher“ im Internet, die die Veranstaltung über *live-streamings* aus aller Welt mitverfolgen oder sich spontan einklinken.²⁶ Es sind die Kindergruppen und Schulklassen, deren Einbindung für GZ erhöhte Priorität besitzt, da er über diese Zielgruppe die Nachhaltigkeit von HA mittels mehrerer „Andockmöglichkeiten“ (musikalische Früherziehung; e-learning; Ausbildungsmöglichkeiten) zu erreichen versucht. Zum „Publikum“ gehört schließlich auch die Stadt Hall als solche, auf die HA gezielt „eingehen“ sollte. GZ will damit der Stadt – nicht nur als Hauptsponsor, sondern auch als seiner Heimatstadt – ein „Erbe“ hinterlassen, das etwa darin bestehen könnte, Hall als „Musikstadt mit großer Geschichte“ stärker zu thematisieren.

²⁶ Im Jahr 2006 waren dies 30.000 Besucher in drei Tagen. Zahlen für 2007 liegen noch nicht vor.

Ebenso wie sich durch den Anspruch der Interaktion die Identitäten des „Publikums“ neu konstituieren, wird dadurch die Tätigkeit des Künstlers transformiert. Es geht nicht mehr um die Selbstpräsentation seines Werkes, sondern um ein unverbindliches Angebot. GZ: „Dahinter steht natürlich auch ein bestimmtes Selbstverständnis als Künstler, insofern es von diesem immer verlangt, ein kommunikativer Künstler zu sein. Man muss nicht die Arbeit erklären und kommunizieren, sondern die Motivation!“ (VI)

4.5 Öffentlicher Raum als Mitspieler

HA hat weder eine festgelegte Aufführungszeit noch einen zentralen Aufführungsort. Statt des Zeitpunktes gibt es *Zeiträume*, statt der Bühne *Klangräume*. Beide Dimensionen stehen in wechselseitiger Relation zum Kunstgeschehen. Sie sind nicht dessen Hintergrund, sondern sind Partner, Komplize und Gegenspieler der Aufführung. Nicht nur die Kunst wirkt in Raum und Zeit, sondern umgekehrt wirken auch Raum und Zeit in die Kunst hinein.

Als „Bühne“ für die Klanginstallationen fungiert der öffentliche Raum. Es sind dies die Orte, Plätze und Räume der Stadt Hall. Da der aus der öffentlichen Finanzierung abgeleitete „Auftrag“ von HA eine angestrebte Interaktion mit eben dieser Öffentlichkeit ist, kommt der Auswahl der Örtlichkeiten eine tragende Rolle zu. Es gilt, solche Räume zu erschließen, an denen eine Begegnung mit dem „Publikum“ nicht nur wahrscheinlich, sondern auch tragbar ist. GZ sucht Interaktion *nicht* um jeden Preis, er will keine „Zwangsbeglückung“ veranstalten. Es sollten also Räume sein, die stark frequentiert sind, an denen „viel los“ ist, gleichzeitig aber auch Räume, die Möglichkeiten zu Distanz und Rückzug bieten. Kurz: Offene Räume.

Das zweite Kriterium für die Auswahl von Klangräumen ist logistischer Natur: Eine problemlose technische Anbindung ans „Netz“ (Internet) muss gewährleistet sein. Zwar sind in dieser Hinsicht die technischen Gegebenheiten der Stadt durch die Versorgung mit Glasfaser-Verteilern sehr gut und es besteht auch eine Kooperation mit der hierfür zuständigen Telekommunikationsabteilung der Stadtwerke Hall (*Citynet Hall*). Dennoch gibt es grundsätzliche, vorwiegend logistische Einschränkungen zu beachten (ausreichende Energiezufuhr; keine Privatwohnungen als Netzwerkstellen u.a.). Zudem werfen öffentliche Räume immer ein Bündel an Fragen und Unsicherheiten auf: Gesetzliche und städtische Auflagen müssen beachtet, etwaige „Gegenveranstaltungen“ berücksichtigt, mögliche Beschwerden²⁷ vorweggenommen und Fragen der Sicherheit²⁸ und des Eigentums²⁹ ebenso wie dauerhafte Unsicherheitsfaktoren (Wetter) mitgedacht werden.

4.6 Technik als Komplize und Spielverderber

Ein Aktant, der bisher nur am Rande erwähnt wurde, aber maßgeblich mitverantwortlich dafür ist, dass HA überhaupt zustande kommen kann, ist die Technik. GZ's Motivation, zeitgenössische Kunst als öffentliche Interaktion geschehen zu lassen, ferner sein Wunsch, der Stadt Hall ein musikalisches Vermächtnis zu hinterlassen – diese und andere Handlungsdimensionen sind nur möglich, weil die technischen Voraussetzungen dafür gegeben sind. Ein Klanginstallationsprojekt wie HA basiert in allen Realisierungsphasen auf einem enormen technischen Fundament. Es geht dabei nicht um bloße Stromversorgung und die Bereitstellung diverser Instrumentarien und Apparaturen, sondern um eine durchgängige, lückenlose Vernetzung aller Klangstationen. Klänge, Töne, Stimmen und Geräuschkulissen werden vor

²⁷ Etwa von Seiten des Tourismusverbandes, von Gastronomiebetrieben oder diversen Anrainern.

²⁸ Beispielsweise sollten keine Lautsprecherboxen auf Stativen angebracht werden.

²⁹ Die Gefahr des Diebstahls kann zwar durch vorwiegend billige Leihgeräte vermindert, nicht aber verhindert werden.

Ort und *live* aufgenommen und gleichzeitig verzerrt, gemischt oder gesampelt wiedergegeben. Alle Klanginstallationen werden nicht nur ohne Unterbrechung als *live-streamings* ins Internet eingespeist, wo sie unmittelbar abrufbar sind, sondern auch untereinander übereinandergelegt. Ohne hier weiter auf technische Details einzugehen, wird aus dieser grob geschilderten Choreographie ersichtlich, dass die Technik bei HA nicht bloß eine dienende und unterstützende Kraft ist, sondern ein eigenständiger Mitspieler. Hätte die Stadt Hall dafür nicht die notwendigen Voraussetzungen (Glasfaserkabel), wäre HA in dieser Form nicht möglich. Zudem sind mit der technischen Infrastruktur eine Reihe von Aufgaben und Arbeiten verbunden, die GZ an mehrere Stationen versenden muss. Neben der bereits erwähnten Kooperation mit der Telekommunikationsabteilung der Stadtwerke Hall (*Citynet Hall*) ist ein weiterer Netzwerktechniker³⁰ vor Ort, der bereits im Vorfeld notwendige Anbindungstests für das Netzwerk durchführt. Anschließend werden IP-Adressen (*Internet Protokoll*) vergeben und die Zentrale im Lobkowitzgebäude eingerichtet. Bei der Anbindung der Klanginstallationen an das multidirektionale Netzwerk ist schließlich eine SchülerInnengruppe von *BildungOnline* behilflich.

Ich hatte während meiner gesamten Beobachtungsphase den Eindruck, alle Beteiligten in weitaus höherem Ausmaß mit technischen Arbeiten – Aufbauen, Anschließen, Regeln, Messen, Abbauen – beschäftigt zu sehen als mit musikalischem Schaffen. In der Tat nahm das aktive Musizieren schon rein quantitativ – bemessen an der Aufführungsdauer – nur eine nachgeordnete Rolle ein, im Vordergrund stand vielmehr die Eigendynamik der Klanginstallationen sowie der durch sie eröffnete Interaktionsraum mit dem „Publikum“. Die Technik stellte daher weit mehr als ein Hilfsmittel oder Instrument dar, weit mehr auch als einen Akteuren unter vielen. Mit den Begriffen der ANT müssen wir die Technik als Akteur begreifen, in dessen Macht es lag, die Praktiken und Strategien anderer Akteuren zu beeinflussen oder gar erst zu ermöglichen (Latour 1996). Ohne diesen Akteur wäre, salopp gesprochen, nichts gegangen. In ihm bündelten sich die Idee von HA ebenso wie die daraus abgeleiteten Übersetzungen der einzelnen Mitwirkenden. Umgekehrt war er ein zentraler Verursacher von Schwierigkeiten und Unvorhersehbarkeiten – viel zentraler, als es etwa das Wetter je hätte werden können.

5. Ein Komponist entfaltet sich im Organisieren

Den Kater hatte ich nicht im Zusammenhang mit der Teekanne erwürgt. Womit also sollte ich den Kater in Verbindung bringen, auf was beziehen?

Witold Gombrowicz, *Kosmos*, 73

GZ ist Erfinder und Projektleiter von HA, er ist der Versender und Übersetzer des damit bezeichneten *action nets* – doch ist es sein Werk? Wo findet sich der Komponist GZ in HA wieder? Ist das Prinzip einer Autoren-Funktion, die Text und Aussage, Idee und Ausführung traditionell verbindet, für GZ noch gültig? Diese Fragen zielen auf das Berufs- und Arbeitsethos von GZ, auf sein Selbstverständnis als Künstler, auf seine Subjektivität. Daneben gibt es aber auch eine Reihe von Fragen bezüglich der Form, *wie* GZ als Künstler lebt. HA ist eines von vielen Projekten, die GZ ins Leben gerufen hat – doch kann er selbst davon leben? Wie muss er sich organisieren, um sein Leben als freischaffender Komponist zu unterhalten?

³⁰ Philipp Huber

5.1 Lebenspraxis eines freischaffenden Komponisten

Beginnen wir mit dem zweiten Fragenkomplex, der Lebenspraxis als Künstler. HA wird aus öffentlichen Geldern finanziert, die gerade ausreichen, um die anfallenden Kosten zu decken. Das sind in erster Linie die Honorare für das Konservatorium aus Bozen sowie den Komponisten aus Wien, ferner Infrastrukturkosten und administrativer Aufwand. Ein eigenes Honorar für GZ ist in den Kostenaufstellungen nicht enthalten. Umgekehrt jedoch hatte HA eine organisatorische Vorlaufzeit von mehreren Monaten, in denen GZ „rund um die Uhr und sieben Tage die Woche im Einsatz“ (17) war. Ganz abgesehen von der Veranstaltung selbst, während der GZ „Ansprechpartner für alle“ (VI) ist: „Das ist ein 18-20-Stunden-Job, in dem man für diese Tage ständig präsent sein muss.“ (VI) Es bedarf daher keiner großen Spekulationen um festzustellen, dass GZ von Projekten wie HA nicht leben kann. Wovon dann?

GZ unterrichtet, er gibt Privatunterricht. „Vier oder fünf Stunden momentan. Das ist, damit ich versichert bin, geringfügig beschäftigt.“ (24) Unterrichtseinnahmen sind der einzige finanzielle Fixposten, daneben „wurschtle ich mich halt so freischaffend durch“. (25) Das war nicht immer so. Sein beruflicher Werdegang weist eine Periode von fast zwanzig Jahren auf, in denen GZ als Instrumentallehrer im Schul- und Unterrichtsdienst tätig war. Den Schritt ins freischaffende Leben hat er indessen ganz bewusst gesetzt. Er hat gewusst, „auf welches Risiko ich mich einlasse“ (24) und den Ausstieg „ein, zwei Jahre vorbereitet im Kopf.“ (24) Das Ausleben seiner künstlerischen Freiheit war ihm schließlich wichtiger die als finanzielle Sicherheit.

„Natürlich wäre es irgendwo fein, wenn man sagen könnte, man hätte praktisch eine finanzielle Versorgung: Das Notwendige hab ich, mehr brauch ich nicht. Aber das gib'ts bei uns nicht. Was ich ja an und für sich auch nicht will, weil ich sehr viel Freiheit verliere. Dann kann ich all diese Sachen nicht mehr machen, weil ich diese Arbeit dann nicht mehr zustande bringe – von der Kraft nicht und von der Zeit nicht.“ (24)

Umgekehrt bedeutet Freiheit noch nicht Unabhängigkeit. Selbstständig zu sein mag zwar suggerieren, *ständig selbst* sein zu können, bei genauerer Betrachtung jedoch lassen sich auch bei dieser Existenzform Mechanismen feststellen, die das freischaffende Individuum weniger als Monade in seiner eigenen Welt denn als Teil eines Netzes aus Abhängigkeiten und Relationen verorten.³¹ Die Freiheit des Freischaffenden bedeutet zugleich die Notwendigkeit, sich in Beziehung zu setzen, um sein Schaffen mitteilen zu können. Egal, ob es dabei um unmittelbare ökonomische Veräußerung oder um mittelbaren Informationsaustausch geht, der Freischaffende bedarf, will er davon leben, einer Form der Sichtbarmachung seines Tuns. Die unterschiedlichen Strategien, dies zu tun, reichen vom Habitus eines auf esoterische Kreise beschränkten Geniekults bis hin zum massenkulturellen Ausverkauf. GZ dagegen organisiert sein Sichtbarwerden über mannigfaltige Netzwerke. Freunde, Bekannte, ehemalige Kollegen, Kooperationspartner, Politiker, Medienleute und Intellektuelle – sie alle und andere mehr konstituieren Kontaktschleifen, die nach je eigenen Zeitlichkeiten, Kommunikationsstrukturen und Verhaltenscodes funktionieren, und deren je individuelle Handhabung einen sensiblen wie flexiblen Umgang verlangt.

„In Netzwerken zu arbeiten ist immer eine Gratwanderung. Auf der einen Seite sollte man bestehende Kontakte nie ganz versiegeln lassen. Auf der anderen Seite sollte daraus keine lebenslängliche Zwangsehe werden. Zudem ist für mich immer wichtig, dass stets neue Kontakte dazukommen. Netzwerken ist also ein schwieriges Ausbalancieren zwischen bewährten und neuen Kontakten.“ (VI) „Ich komme an und für sich mit Leuten sehr sehr gut aus – für

³¹ Diese Abhängigkeiten und Relationen stellen zwar Ansprüche wie Autonomie und Authentizität in Frage, sie sind aber keinesfalls auf eine kapitalistische Ausbeutungslogik zu reduzieren. Vgl. Boltanski/Chiapello 2006: 456ff.

mich ist immer wichtig, dass sie dann doch Distanz halten. Eng wird es für mich dann, wenn man diese Distanz überschreitet, dann werd ich ziemlich unangenehm.“ (27)

Es mag durchaus eine Gratwanderung, dennoch aber kein Widerspruch sein, wenn GZ aus Gründen der künstlerischen Freiheit den sozialen Status eines Freischaffenden selbst gewählt hat, umgekehrt jedoch gerade in diesem Dasein auf ein vielfältiges Netz von Kontakten angewiesen ist. Doch selbst wenn sich seine Existenz als freier Komponist ohne Netzwerkarbeit nicht denken lässt³², legt GZ Wert darauf, möglichst fern vom Zerrbild eines weisungsgebundenen Auftragskünstlers zu sein:

„Also wer sich mit mir einlässt im Sinne von einer Komposition, Auftrag oder irgendwas – muss es so haben, wie ich es schreibe. Für das bin ich bekannt, dass sie mir nicht dreinreden können auf inhaltliche, technische, künstlerische Dinge. Das lass ich nicht zu. Damit mache ich mich natürlich nicht beliebter und nicht populärer. Aber das ist mein künstlerischer Preis, den ich zu zahlen hab. Man könnte es sich schon gerade materiell weitaus besser richten, wenn man kompromissbereiter wäre.“ (25)

Und während er deshalb froh ist, mit einer Frau zusammenzuleben, „die Gottseidank sehr viel Verständnis von Anbeginn an für meinen Beruf als Komponist aufgebracht hat“ (27), gesteht er in Bezug auf seine beiden Kinder durchaus die Besorgnis ein, „dass sie gelegentlich unter meiner Kompromisslosigkeit zu leiden haben“. (27) Im nächsten Atemzug allerdings, als befürchte er, in ein wohl gehütetes Klischee zu verfallen, relativiert er seine Ausführungen wieder, indem er zugibt: „Der Beruf des Komponisten hat mir auch immer viel Freude bereitet. Das klingt immer alles nach Leidensgeschichten. Das sind keine Leidensgeschichten. Es gibt nichts Schöneres.“ (28)

5.2 De-Subjektivierung eines klassischen Komponisten

Es gibt nichts Schlimmeres als eine fertige Geschichte.
GZ zu seiner Arbeitsweise als Komponist.

„Es gibt nichts Schöneres“, sagt GZ über seinen Beruf als Komponist – und organisiert gleichzeitig ein Klangprojekt, bei dem nichts von dem zum Tragen kommt, was innerhalb traditioneller Vorstellungen die Arbeit eines Komponisten ausmacht (Voß/Pongratz 2004). Kein von ihm verfasstes Stück, keine Partitur aus seinem Schaffen kommt bei HA zur Aufführung. Auch spielt er nicht, interpretiert nicht, musiziert nicht. Alles, was man zu Hören bekommt, ist nichts, was aus seiner Feder stammt. Ist GZ dann überhaupt noch als Komponist tätig, wenn nirgendwo mehr seine Handschrift offenkundig zu erkennen ist? Wurde HA von einem Komponisten, oder nicht vielmehr von einem Netzwerker, einem Kultur- und Projektmanager organisiert?

„Nein“, erklärt GZ, „ich bin schon trotzdem noch Komponist. Ich glaube ja, dass das Ganze, was ich da mache, ein Ableger meiner kompositorischen Arbeit ist. Es ist möglich, dass sich das in solchen Projekten sehr wohl niederschlägt.“ (21) Dann erzählt GZ von seiner Anfangszeit als Musikstudent am Konservatorium. Und von einer Begegnung mit einem polnischen Lehrer, bei dem er fortan privat studierte und dessen Arbeitsweise ihn nachhaltig geprägt hat. Wir zitieren einen längeren Auszug:

„Viele Komponisten gehen so ans Werk: Ich mach mir ein klares Konzept und dann wird die Partitur – sehr polemisch formuliert, so wie ich es sehe – ausgefüllt wie ein Formular. Ja, wenn jetzt von Takt 14 bis 22 das war, dann kommt von Takt 47 bis 55 wieder das. Ich aber hab zum Beispiel bei meinem Lehrer wirklich genussvoll gelernt, Stücke nicht vorne zu be-

³² Nach dem Prinzip: Würde er niemand kennen, würde ihn niemand kennen usw.

ginnen, sondern irgendwo. Und sozusagen in der Zeit nach hinten und nach vorn laufen zu können. Einfach indem man sich ein paar Punkte sucht und sagt, okay, wenn ich da bin, wie kann ich das entwickeln in die eine Richtung zeitlich, in die andere Richtung zeitlich. Und damit ist eigentlich vor Ende der Komposition die Komposition nie wirklich fertig und klar im Kopf. Und es gibt viele Komponisten, die ihre Konzepte so klar machen, dass sie sie eigentlich nur mehr hinschreiben müssen, weil sie im Kopf eben konzeptuell so fix und fertig sind. Der Vorteil ist, dass man auf Tagesverfassungen und so etwas reagieren kann. Ich weiß nicht, was ich morgen an der Partitur weitermache. Sondern ich bin in der Partitur da und da und denke mir am nächsten Tag, naja, was passiert?

Dann komme ich drauf, dass ich gelegentlich schon konzeptuell – natürlich denkt man auch konzeptuell, also schon: ich mache morgen da weiter, da weiter, das weiter – aber ich habe gelernt, mich zuzulassen. Und womöglich sagt man am nächsten Tag: Ich hab was anderes empfunden. Und das kann einfach durch so viele Dinge passieren wie psychische Verfassungen, mentale Verfassungen, konditionelle Verfassungen. Neue Ideen, Anregungen von außen, Impulse von irgendwo her. Das habe ich wirklich kompositorisch gelernt, alle Impulse, die irgendwie sein können, permanent während der Arbeit an einem Werk zulassen zu können. Und ich glaube, das spiegelt sich auch in solchen Arbeiten irgendwo wieder. Ich erkenne mich da eher als Komponist wieder in solchen Arbeiten interessanterweise. Es gibt nichts Schlimmeres als eine fertige Geschichte.“ (21f.)

GZ erzählt uns hier nicht nur, wie er komponiert und woraus sich sein Selbstverständnis als Komponist speist, sondern auch, wie er denkt und woraus sich seine Lebenspraxis speist. Es ist wichtig festzuhalten, dass es hier nie um normative Fragen geht: Wir fragen weder nach den *Inhalten* der Kompositionen noch nach den *Inhalten* des Denkens von GZ. Uns interessiert lediglich die Form der Ausübung, die Praxis: Und als solche können wir GZ's kompositorisches Arbeitsprinzip – *lernen, sich zuzulassen* – auch als Organisationsprinzip von HA übernehmen, was dann etwa zu folgender Erzählung führen könnte: GZ arbeitet *mit* einer Idee an einem Klangprojekt³³, ohne genau zu wissen, was daraus werden sollte. Er diskutiert darüber mit befreundeten Komponisten und Musikern, fragt nach weiteren Ideen und Möglichkeiten. Gleichzeitig beginnt er, nach Mitwirkenden zu suchen, muss dabei immer wieder abwägen, ob damit ein stimmiges Gesamtkonzept entstehen könnte.... GZ geht dabei nicht nach Plan vor – das heißt aber nicht, dass er keinen hat. Es ist ein Unterschied, ob man ein Konzept hat, um *mit* ihm zu arbeiten oder um *nach* ihm zu arbeiten; ob man das Konzept benützt als Orientierung oder zur Disziplinierung. „Die gängige Arbeitsweise ist klar – das Konzept ist zuerst zu erstellen und dann einzuhalten. Ich erstelle es mir natürlich auch, weil ich brauche ja eine Übersicht irgendwo über die ganze Geschichte. Und erlaube mir dann den Luxus, permanent zuzulassen.“ (22)

Dieses zunächst individuelle Vorgehen, das zugleich Ausdruck eines kompositorischen *Stils* ist, sollte prägend sein für Form und Dynamik jenes Gefüges, das mit HA zur Entfaltung kommt. Dabei gibt es allerdings nie das völlige Fehlen jeglicher Strukturen noch deren Überdeterminierung.

„Das Ganze ist beidseits immer eine Strukturfrage. Das heißt, es geht immer um strukturelles Arbeiten. Und ich denke mir, dass diese Strukturen, die ich sozusagen alleine in meiner Isolation als Komponist am Schreibtisch vor dem Bildschirm auslebe, eben auch nach außen tragen kann und sagen kann, man kann Dinge ganz anders sehen. Ich möchte auch für die restlichen drei Jahre Hall Akustika nur Richtungen vorgeben und mögliche Endergebnisse. Also fixiert zum Beispiel ist, es soll was übrig bleiben für die Stadt. Aber nicht jetzt fixieren, was übrig bleibt, sondern nur immer im Auge behalten und bei jeder Auffälligkeit, die sozusagen in den drei Jahren passiert, wo man sich sagen könnte, das wäre aber schon was, sorgfältig zu reagieren und zu sagen, da müssen wir verstärkt weiter tun oder irgendwas. Das heißt, es ist meines Erachtens genauso schlimm, wenn ich jetzt das Konzept so genau mache, dass ich jetzt sagen kann, welche Ergebnisse zum Schluss herauschauen. Weil ich mir da ungeheuer viel verbaue. (...) Du kannst das Ziel so klar setzen, dass Du mit aller Gewalt

³³ Ganz bewusst soll die problematische Formulierung: „GZ *hat* eine Idee...“ vermieden werden. Vgl. Kapitel 4.1

alles abblocken musst, was Dich von dem Ziel abbringen würde, und das Ergebnis ist das Ziel.“ (23)

Entsprechend seiner kompositorischen Praxis organisiert GZ das Projekt HA nach einer richtungsweisenden Zielvorgabe, die noch keine konkrete Zielsetzung beinhaltet.³⁴ Diese Vorgabe allerdings definiert sich nicht aus künstlerischen Kriterien, sondern aus sozialen: Interaktion wird zur eigentlichen Bestimmung von HA. Sie ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern Zweck an sich. „Die soziale Komponente ist also im Projektgedanken zentral enthalten: Teamfähigkeit soll im Vordergrund stehen sowie die Interaktion mit Gästen.“ (VI) Aus dieser Motivation heraus scheint es konsequent, wenn HA nicht als eindeutig abgrenzbarer Entwicklungsprozess mit Anfang und Ende gedacht werden kann, dessen Funktionieren sich mit Kategorien wie Erfolg oder Misserfolg beurteilen ließe. „Erfolg ist eine Kategorie, in der ich generell nicht denke“ (VI). So wenig, wie sich die Qualität einer Komposition aus deren „Erfolg“ ableiten ließe, sowenig lässt sich auch die Intensität von Interaktionen durch deren Häufigkeit messen. Operative Parameter für das *Gelingen* der Veranstaltung drücken sich für GZ auf anderen Ebenen aus: in der Bereicherung durch persönliche Kontakte, im Zusammenbringen interessanter Leute, im Anfachen öffentlicher Diskussionen, im Ermöglichen von Folgeprojekten, in der nachhaltigen Einbindung von Klangkunst in den Schulunterricht, in der forcierten Präsenz der „Tiroler Kunst“ nicht nur in der Region, sondern über deren Grenzen hinaus („Export“). Deshalb gibt es im engen Sinne auch kein Ende von HA, weil das Projekt immer über sich hinausreicht. Vernetzung passiert nicht nur im Vorfeld und währenddessen, sondern auch danach, hinterlässt Spuren in weitergeführten Kontakten und angebahnten Projekten. Folglich ist es auch schwierig, im Vorhinein zu sagen, was genau man erwartet, wenn man nicht weiß, was genau man erwarten *kann*.

Wenn das *Zulassen* eine zentrale Arbeitsmethode des Komponisten und Netzwerkers GZ ist, dann bemessen sich danach auch seine Erwartungshaltung sowie der Umgang mit Unerwartetem. Planbarkeit, das Feststellen von Problemen sowie die Behebung von Schwierigkeiten beziehen sich vorwiegend auf technische und logistische Dimensionen. Als ich GZ im Vorfeld der Veranstaltung regelmäßig nach dem aktuellen Stand der Vorbereitungen befragte, zeigte er sich meist vollauf zufrieden. Zwar gab es ab und an „Schwierigkeiten“, aber diese waren „normal“, denn „irgendwelche Probleme gibt es ja fast immer“. (VI) Umgekehrt ist es gerade auch Ausdruck seines *Stils*, diese Schwierigkeiten zuzulassen. Das Projekt aufgrund ungeahnter Zwischenfälle während der Vorbereitungsphase „hinzuschmeißen“, wäre für ihn unvorstellbar. „Wenn das Ganze einmal auf Schiene ist, am Laufen, dann ziehe ich es auch durch. Denn wenn man schon drinnen ist, dann hängt ja viel von der eigenen Glaubwürdigkeit mit drinnen, von der eigenen Konsequenz.“ (VI)

Den vielleicht radikalsten Ausdruck findet das Zulassen von Unerwartbarem im „blinden Vertrauen“, das GZ den engagierten Künstlern und Musikern entgegenbringt.

„Nein, ich kenne die Arbeiten nicht und sehe darin auch kein Problem, denn ich kann und will mich sogar blind auf die Musiker verlassen! Das ist sozusagen Teil meiner Arbeitstaktik: Indem ich inhaltlich die Arbeiten nicht kenne, kann ich mir einen Teil meiner Privatsphäre und Neugierde bewahren. Ich kann die Vorführungen quasi als Privatperson erleben, und das ist mir sehr wichtig.“ (VI)

Das blinde Vertrauen entsteht weniger als eine Not aus der Tugend denn vielmehr als bewusst verfolgte Taktik, mit der sich der Organisator als privater Kunstkonsument in Stellung

³⁴ Diese – vermeintlich unwesentliche – begriffliche Differenzierung bekräftigt die etymologische Bedeutung des Wortes Projekt: Aus dem Lateinischen (*proiectum*) kommend bedeutet Projekt soviel wie „Das nach vorn Geworfene“. Zwar wird der Begriff heute in teils sehr unterschiedlichen Bedeutungen verwendet (z.B. Vorhaben, Absicht, Entwurf), er unterstreicht aber das noch nicht Festgelegte einer Sache, das, was sich nicht gänzlich festmachen lässt.

bringen möchte. „Für mich ist die Veranstaltung mehr oder weniger abgeschlossen, wenn ich Mittwochabend³⁵ weiß, dass es funktioniert.“ (VI) GZ delegiert zwar nicht die Verantwortung, wohl aber die inhaltliche Ausformulierung des Projekts an das *action net*, um sich selbst als dessen Konsument genießen zu können. Es ist dies die offensive Division des Individuums in mehrere Identitäten zum Zweck seiner gesteigerten Erlebensfähigkeit. Gleichzeitig gibt es damit den Anspruch auf, sich mit einer Sache voll und ganz identifizieren zu müssen.

„Es ist nicht meine Aufgabe, mich mit den Inhalten zu identifizieren, weil die Inhalte den Künstlern gehören. Meine Aufgabe ist, ein Projekt zu realisieren – zu schauen, dass die Arbeitsbedingungen für die eingeladenen Künstler möglichst erträglich bleiben und die Ergebnisse dann auch zu akzeptieren. Das halte ich für eine ganz spannende Geschichte, weil dann wirklich eine Diskussion entsteht.“ (1)

Was GZ als „Taktik“ bezeichnet, um sich als Konsument zu ermöglichen, können wir mit Rekurs auf Weick als *partiellen Einsschluss* begreifen. „Eine Person investiert nicht ihr gesamtes Verhalten in eine einzige Gruppe; Bindungen und Verknüpfungen sind verstreut auf mehrere Gruppen.“ (Weick 1995: 139) Während sich GZ als Organisator in das Kollektiv von HA *einschließt*, schließt er sich als Konsument in ein anderes Kollektiv, das Publikum, ein – und damit von der ersten Gruppe gleichzeitig *aus*. Dieser gleichzeitige Ein- bzw. Ausschluss setzt Vertrauen in die Selbstregulierung von Situationen sowie die Selbstformierung von Kollektiven voraus. Und er geht einher mit dem bewussten Unterlassen von Kontrollversuchen zugunsten eines offenen Ausgangs. Hier wie dort ist es eine Frage des *Zulassens*.

Wir halten vorerst fest: Der Komponist, der nicht komponiert, ist nur vorgeblich ein Widerspruch. Die Praxis des Komponierens beschränkt sich bei GZ nicht auf Noten und Partituren, sondern entfaltet sich ebenso sehr auf die Organisation von Projekten. Sein Selbstverständnis als kommunikativer Künstler, der, wenn auch nicht seine Arbeit, so doch seine Motivation erklären sollte, ist eine maßgebliche Handlungsdimension für das Zustandebringen eines Projektes, bei dem Interaktion um der Interaktion willen angestrebt wird. Es ist gleichzeitig maßgebliche Handlungsdimension dafür, dass GZ überhaupt die IGNM Tirol gegründet hat – ohne die Perspektive eines finanziellen Verdienstes. „Das, was ich mache, ist ja wirklich freiwillig. Niemand zwingt mich dazu. Ich glaube, was man nicht unterschätzen darf, ist doch diese Kommunikation, die da läuft. Da bekommt man ja auch Erlebnisse für sich selber, privat. Man muss eigentlich froh sein, dass man solchen Leuten begegnet.“ (16)

Wir können die Beschreibung des Komponisten, der nicht komponiert, analytisch als eine desubjektivierende Strategie festhalten. Es ist unmöglich geworden, im Subjekt des Komponisten Text (Noten, Partitur) und Aussage (Performance) gleichzeitig zu lokalisieren. Text und Aussage fallen ebenso auseinander wie Idee und Ausführung. Damit allerdings wird nicht nur eine nach wie vor wirkmächtige Vorstellung von Subjektivität, sondern auch der eng daran gekoppelte Begriff des Autors dekonstruiert. Für jene Form von Autor-Subjektivität, die lange Zeit prägend in unserer Kultur gewesen ist, hat Katherine Hayles den Begriff der „*analogue subjectivity*“ eingeführt (Hayles 1999). Die analoge Subjektivität ist eine, die auf Ähnlichkeitsverhältnissen aufbaut und eng mit der Schrift-Kultur verbunden ist: „to the extent that print can be considered an analogue medium, it connects voice to mark and thus author as speaker to the page“ (Hayles 1999: 14). Dass solche Verbindungen auf historisch gewachsenen Wissens-Macht-Dispositiven beruhen und keineswegs zufällig sind, wissen wir seit Foucault's Analyse der Autoren-Funktion. Demnach hängen Zuschreibungen wie Authentizität und Autorität von spezifischen diskursiven Operationen ab (Foucault 1991). Was Foucault

³⁵ Am Mittwochabend findet das Eröffnungskonzert statt.

in Bezug auf die Produktion von schriftlichen Texten diskutiert hat, gilt in gleicher Weise auch für die Produktion von „musikalischen“ Texten, also Noten, Partituren und Kompositionen. Hier ist es der Verfasser von Musikstücken, der als Effekt diskursiver Aussagesysteme zum „Komponisten“ konstruiert wird.

Wenn aber beim Komponisten GZ Text und Aussage nicht mehr systematisch miteinander verknüpft werden können, wenn ferner beim Projekt HA – das immerhin seine „Erfindung“ ist – Idee und Ausführung nicht mehr auf die personale Einheit eines Individuums rückführbar sind, dann verlieren sowohl die Subjektivität des Komponisten als auch seine Legitimität als Autor ihre Gültigkeit. Die Beziehungen des Subjekts zum „Text“ lassen keinen legitimen Anspruch einer speziellen Autorität zu, da Denken, Bewusstsein und Handeln des Subjekts durch ein Netzwerk von verknüpften oder bereits eingeschriebenen Zeichen konstituiert werden. Diese Zeichen können Zeichen der unterschiedlichen Aktanten von HA sein, sie können aber auch Effekte sein, die aus den Relationen und Dynamiken des *action nets* HA hervorgehen. Aus dieser Perspektive heraus kann es kein souveränes und intentionales Subjekt geben, da dieses immer schon Teil eines Netzwerks ist. Vielmehr entfaltet sich eine untrennbare Gegenseitigkeit von dezentriertem Subjekt und Text, eine Situation wechselseitiger Angewiesenheit, der GZ mit einer – man könnte fast sagen: offensiven – Strategie des *Zulasens* begegnet.

Wir wollen daher abschließend die Frage, wer oder was GZ *ist*, mit einem schlichten „Je nach dem“ beantworten. Damit schließen wir einerseits essentialistische Kategorien aus: GZ ist kein Autor-Komponist (Fraser 2005: 175), gleichwie es keine „privileged authorship“ (Sotto 1998: 90) geben kann. Das, was GZ *macht*, ist weder als Identitätslogik noch mit Korrespondenz- und Ähnlichkeitstheorien erfassbar. Andererseits können wir GZ sehr wohl einen Komponisten *nennen*. Vielleicht auch einen Leiter, einen Dirigenten, einen Operator. *Je nach dem*, worauf wir in unserer Wahrnehmung am meisten Gewicht verlagern und *je nach dem*, was dem Betrachter im Nachhinein am Sinnvollsten als Bezeichnung erscheint. In jedem Falle können wir aber sagen, dass GZ Aktanten organisiert. Aktanten, aus deren *action net* sich sowohl der Akteur GZ als auch das Projekt HA³⁶ überhaupt erst konstituieren. Die Sinnhaftigkeit dieser oder jener Bezeichnung stellt sich daher erst retrospektiv ein, *nachdem* gesagt werden kann, welchen Sinn einzelne Aktanten, Praktiken, Strategien und Ereignisse in Relation zum gesamten Prozess gehabt haben. Sowohl das, was GZ, als auch das, was HA *ausmacht*, kann erst rückblickend erzählt werden. Und selbst diese retrospektive Sinnzusprechung (Weick 1995: 276ff.), die mitunter in eine *Identifizierung* münden kann, bleibt immer noch der relationale Effekt der hier vorgetragenen Wissensgenerierung.

6. Das Gefüge Hallakustika

In diesen Orten und Dingen, in der Zusammenstellung dieser Dinge und Orte verbarg sich der Pfad, der mich zum Erwürgen geführt hatte, wenn ich den Komplex dieser Dinge und Orte richtig hätte entziffern können, hätte ich vielleicht die Wahrheit über mein Erwürgen erfahren.

Witold Gombrowicz, Kosmos, 90

In den vorangegangenen Kapiteln haben wir die Aktanten von HA eingeführt sowie deren Versender und Übersetzer vorgestellt. Nun gilt es zu zeigen, dass das, was sie tun und das, was dabei entsteht, mehr ist, als die bloße Summe der Einzelteile (DeLanda 2006). Es ist ein Gefüge, das die einzelnen Aktanten transzendiert und *aus sich* heraus die Formen und Re-

³⁶ Und damit letztlich auch die Organisation IGNM

geln seines Funktionierens produziert. Uns interessieren daher sowohl die Zwischenräume zwischen den Aktanten als auch die Praktiken, die eine vorübergehende Festigung des Netzwerkes bewirken.

6.1 Ein Gefüge formiert sich

Betrachten wir zuerst das Gefüge als Funktionszusammenhang. Welche Aktanten sind im Spiel, wie setzen sie sich ein und wie werden sie eingesetzt? Zum einen gibt es GZ: Während noch unsicher ist, wie HA finanziert werden sollte, kontaktiert er Musiker und Studenten eines Konservatoriums in Bozen, daneben auch einen Komponisten in Wien. Er erklärt ihnen die Idee von HA und erhält jeweils Zusagen, dass Interesse an einer Kooperation bestünde. Die Kommunikation läuft über e-mail und Telefon, direkte Begegnungen finden noch keine statt. GZ bittet die Mitwirkenden gleichfalls um Vorschläge, wie sie die Projektidee umzusetzen gedenken. Das „Team Bozen“ plant, mit einem Improvisationsensemble aufzutreten und zusätzlich mit einer Gruppe von Studenten, die mehrere Klanginstallationen vorbereiten. Es ist noch unsicher, wie viele Studenten daran beteiligt sein werden. Nach und nach landen Vorschläge aus Bozen in der Mailbox von GZ, gepaart mit Anfragen, welche technischen und räumlichen Möglichkeiten gegeben sind. Indes präsentiert der Komponist aus Wien die Idee, in einem mehr oder minder geschlossenen Raum Klänge aus Wien einzuspeisen und diese fortan mit Klängen aus Hall zu vermischen und zu ersetzen. Er weiß noch nicht, wo und wie genau das Ganze funktionieren könnte, arbeitet aber vorerst an dem Grundkonzept. Auch die IGNM möchte als Veranstalter ein Klangprojekt einbringen. Ein Vorstandsmitglied hat die Idee vorgestellt, Theremins aufzustellen. Ein Theremin ist ein elektronisches Musikinstrument, das sich durch Hand- und Körperbewegungen spielen lässt. Anschaffung, Finanzierung, besonders jedoch die Präsentationsmöglichkeiten sind dabei noch unklar.

Knapp einen Monat vor der Veranstaltung organisiert GZ ein Pressegespräch. Er bittet um Teilnahme möglichst vieler Mitwirkender, um dem Projekt „ein Gesicht“ zu geben. Hier treffen GZ und das Team Bozen zum zweiten Mal aufeinander. Da GZ viele Journalisten persönlich kennt, kommt eine beachtliche Anzahl an Medienleuten und verschafft ein „zufriedenstellendes“ Echo innerhalb mehrerer namhafter regionaler und überregionaler Zeitungen. GZ beschränkt sich darauf, der Presse die Idee von HA vorzustellen, während er das Team Bozen bittet, selbst ein paar Worte zu den geplanten musikalischen Beiträgen zu sagen. Unmittelbar danach macht das Team Bozen eine Ortsbesichtigung, um geeignete Plätze und Orte für die Klanginstallationen zu finden. Zwei Studentinnen gehen durch die engen Gassen von Hall und erkunden die klanglichen Möglichkeiten der Stadtarchitektur. GZ ist nicht dabei, da die Studentinnen ihm versichert haben, sich ohne Probleme alleine zurechtzufinden. Ein paar Tage später kommt auch der Wiener Komponist, der beim Pressegespräch verhindert war, für einen Kurzbesuch in die Stadt. Er und GZ kennen einander schon seit vielen Jahren und aus unterschiedlichen Kooperationen. Gemeinsam spazieren sie durch Hall, GZ stellt einzelne Plätze vor und erklärt aus seiner Sicht deren klanglichen Möglichkeiten. Schon bald stellt sich der Innenhof des Rathauses als idealer Raum für die geplante Installation heraus. Wieder ein paar Tage später macht schließlich auch der IGNM-Vorstand eine Ortsbesichtigung. Es gilt, einen geeigneten Ort für die Theremins festzulegen. Nach mehrmaligem Abwägen entscheidet man sich für eine offen einsehbare Parkwiese, da hier eine hohe Frequenz an Besuchern, Spaziergängern und Gästen erwartet werden kann.

Sobald alle Örtlichkeiten feststehen³⁷, muss GZ die entsprechenden Genehmigungen bei der Stadtregierung einholen. Außerdem sollten noch Aufführungsorte für Premiere und Finissage gefunden werden. Der IGNM-Vorstand beschließt, das Eröffnungskonzert an einem offenen Platz vor einem Cafe zu veranstalten, der sich bereits im Jahr zuvor bewährt hat. Als Alternativszenarium steht bei Schlechtwetter das Lobkowitzgebäude zur Verfügung, ein altes, geschichtsträchtiges Haus in Hall, in dem auch die Räumlichkeiten der IGNM untergebracht sind. Für das Abschlusskonzert wird, ebenso wie schon im Jahr zuvor, eine Kirche gewählt, allerdings müssen dafür noch die Akustik geprüft und der Mietpreis vereinbart werden.

GZ legt dem IGNM-Vorstand die notwendigen Ebenen der Öffentlichkeitsarbeit vor: Neben laufender Pflege der Medienkontakte wird regelmäßig die Homepage aktualisiert. GZ will die Homepage als „gemeinsame Seite“ gestalten, deren Inhalt alle Mitwirkenden mitbestimmen. Letztere sollten daher nach Möglichkeit Biographien, Fotos sowie Informationen und *links* zu ihrer Arbeit abliefern.³⁸ Fernerhin werden auch Plakate gedruckt, wenngleich aus logistischen und budgetären Gründen nur innerhalb von Hall aufgehängt. Geplant ist zudem eine Postkartenaktion, wonach alle Mitwirkenden zumindest drei HA-Postkarten an diverse Freunde schicken mögen, die diese Karten wiederum weiterschicken. Daraus sollte sich ein Schneeballeffekt ergeben und Leute erreicht werden, die sonst nicht mit dem Projekt in Berührung kommen würden. Primäres Ziel ist allerdings nicht, die Adressaten als *live*-Publikum anzusprechen, sondern die Idee von HA zu verbreiten. Viele Postkarten werden ohnehin erst nach Ende von HA ankommen, weshalb offensichtlich ist, dass weniger das (einmalige) Ereignis als vielmehr die (langfristige) Geschichte die zentrale Botschaft darstellt. Die wichtigste Ebene der Öffentlichkeitsarbeit, das Hauptwerbemittel, stellen schließlich e-mails dar. Sie verursachen weder großen Aufwand noch große Kosten. GZ bittet alle Mitwirkenden durch mehrere, in unterschiedlichen Abständen erfolgende Ankündigungs-, Einladungs- und Erinnerungsmails, diese an „alle möglichen Verteiler“ und „rund um die Welt“ weiterzuleiten.

Was ist bisher geschehen? Es wurden unterschiedliche Aktanten ins Spiel gebracht und Relationen zwischen ihnen hergestellt. Doch diese Relationen funktionieren nicht entlang einer vorgegebenen Struktur, sondern ergeben sich erst als Folge der wechselseitigen Eingebundenheit. Sozialer Austausch findet zwar statt, bleibt aber in dieser Phase meist auf technische Problemstellungen bezogen. Überhaupt ist die vorerst etablierte Arbeitsteilung in erster Linie technischer, weniger sozialer Natur. Die Aktanten übernehmen Aufgaben, für die sie infolge meist völlig eigenverantwortlich zuständig sind. Übergreifende Aufgabenstellungen, wie die gemeinsame Erkundung geeigneter Örtlichkeiten, sind die Ausnahme. Und trotz der relativen Unabhängigkeit der einzelnen Teile legt sich durch die transparente, ja, demokratische Kommunikationskultur eine einigende Naht über die jeweiligen Praktiken. Jeder weiß, wenn auch meist nur oberflächlich, über das Mitwirken der anderen Bescheid. Und jeder sollte sich in höchstmöglichem Maße einbringen, um den Ganzen ein „Gesicht“ zu geben. Das Gefüge gleicht hier einem sozio-technischen Netzwerk, wie es ursprünglich von John Law und Michel Callon entworfen wurde.

"Sociotechnical networks can be visualized as sequences of activities represented by lines, without reducing them to an exercise of plane projection. And they can be bounded, but the boundaries result from the need for telling a story, since there are no absolute beginnings or ends." (Malavé 1998: 126)

³⁷ Das Team Bozen legte sich nach nochmaliger Rücksprache mit GZ auf drei Plätze, darunter der Hauptplatz, fest.

³⁸ Dies funktioniert entweder durch Datenübermittlung an GZ per e-mail oder durch einen externen Server, auf den alle Akteure zugreifen können.

Es gibt also die Idee für eine Geschichte, die da lautet „Hallakustika“. Aber daraus leiten sich noch keine Direktiven ab, *wie* die einzelnen Protagonisten ihre Rolle zu finden und auszufüllen haben. Eine Sicherstellung dessen, was es gemeinsam zu erreichen gilt, eine „konsensuelle Validierung“ (Weick 1995: 16), findet noch nicht statt. Teilweise wird noch nicht einmal *ausverhandelt*, was vor sich geht und was vor sich gehen sollte. Dieses Fehlen sowohl von individuellen Funktionsprofilen als auch von einer gemeinsamen Zielinterpretation ist allerdings nicht nur aus der hinreichenden technischen Arbeitsteilung zu erklären, sondern es setzt bei allen Mitwirkenden auch ein ethisches Entgegenkommen voraus. Dies ist der Respekt vor dem fachlichem Wissen und Können der anderen, zugleich das Vertrauen in sie und auf ihre Glaubwürdigkeit. Das jedoch sind Kategorien, die noch nichts über die *Einigkeit* darüber aussagen, was man erreichen will und soll:

„Um kollektiv zu handeln, müssen sich die Leute nicht einig sein über die Ziele. Sie können recht verschiedene Zwecke aus recht unterschiedlichen Gründen verfolgen. Alles was einer vom anderen in diesem Anfangsstadium verlangt, ist die Mitwirkung an ihrer Aktion. (...) Partner in einer kollektiven Struktur teilen Raum, Zeit und Energie miteinander, sie müssen nicht Visionen, Sehnsüchte und Absichten teilen. Dieses Teilen kommt sehr viel später, wenn es überhaupt kommt.“ (Weick 1995: 132f.)

Freilich muss dieses Zitat dahingehend eingeschränkt werden, dass in unserem Fall – zumindest in der Formierungsphase – nicht einmal Raum, Zeit und Energie gemeinsam geteilt werden. (Aber schließlich sprechen wir hier auch nicht von einer „kollektiven Struktur“, sondern von einem Gefüge; und nicht von „Partnern“, sondern von Aktanten.) Für die Formierung des Gefüges ist daher noch kein tiefer gehender Einigungsprozess notwendig, sondern überhaupt einmal die *Mitwirkung* an einer gemeinsamen Aktion. Diese Aktion besteht vorerst lediglich in der *Idee* von HA und muss in weiterer Folge von den Mitwirkenden je individuell übersetzt werden.³⁹ Deshalb gestaltet sich ihr Einklinken in die Aktion als performative Übersetzung einer Idee. Die Art und Weise, *wie* sie tun, was sie tun, ist gleichzeitig ihre subjektive Auffassung von dem, was sie tun sollten:

„Performative action (...) requires that performers relate to performative statements. Performers have to comprehend, shape their behaviour to the performative statement and voluntarily submit to it. Thus, performative action cannot be undertaken without intentional acts of comprehension, judgement and compliance. This process (...) is an operation of translation which itself cannot be conceived without presupposing subjective operators.“ (Sotto 1998: 73).

Das individuelle Einklinken ist also ein performativer Akt, keine angeordnete Handlung. Der Prozess des Organisierens findet seinen Ausgang daher erst in den *Praktiken*, die von den Aktanten *eingesetzt* werden. Dementsprechend ist das Organisationsprinzip ein immanentes – Ordnung entsteht immanent „von unten“, anstatt transzendent „von oben“ vorgegeben und *durchgesetzt* zu werden (Holland 2006). Die Entfaltung dieser Ordnungen wiederum erfolgt über eine horizontale Artikulation, sie wird nicht durch eine vertikale Organisation gelenkt und geleitet. Damit kommt es zu einer grundsätzlich anderen Bestimmung und Verteilung der Machtbeziehungen innerhalb des Gefüges, als es etwa in einem hierarchischen Organigramm der Fall wäre. Aktanten wie der Versender oder Übersetzer, denen man von vornher-

³⁹ Was wir hier Übersetzungsarbeit nennen, liegt zwischen den Begriffen *enthinkment* und *enactment* angesiedelt (vgl. Weick 2001b) Während *enthinkment* Objekte überhaupt erst ins Bewusstsein ruft, hat *enactment* bereits den Charakter des *handelnd-in-die-Welt-Setzens*: Die bewusst gewordenen Objekte werden durch Worte und Taten begreifbar und sichtbar gemacht. Ein zentrales Moment ist dabei die Realisierung von Ideen, bei der die *angeeignete* Umwelt *ausgearbeitet* wird: „In the process of acting out and of realizing their ideas, they [the people, MV] create their own realities. (Weick 2001a: 195) An früherer Stelle führt Weick dafür den Begriff der Einklammerung an, insofern das *Gestalten* eine *Einklammerungstätigkeit* anhand jeweils bestimmter Wahrnehmungsschemata ist (Weick 1995: 221ff.).

ein eine privilegierte Machtposition zusprechen kann, verteilen und delegieren ihre Macht an die übrigen Aktanten. Natürlich heißt das nicht, dass Macht negiert oder einfach abgeschafft würde. Spätestens seit Hannah Arendt oder Foucault wissen wir, dass Macht ein elementares Moment aller sozialen Bezüge darstellt, das da, wo Menschen miteinander zu tun haben, nicht wegzudenken ist. Doch ist es der *Umgang* mit Macht, der im vorliegenden Gefüge transformiert wird: Macht wird nicht *über* andere ausgeübt, sondern *mit* ihnen.⁴⁰ All diese Prinzipien verweisen uns auf das Konzept der nomadischen Musik, wie es bei Deleuze/Guattari entwickelt wurde (Deleuze/Guattari 1997; Holland 2006). Hier folgt das Werden eines Funktionszusammenhangs mehr der Ebene der Komposition und weniger jener der Organisation.⁴¹

6.2 Ein Gefüge festigt sich und funktioniert

Sehen wir, was weiter passiert: HA beginnt. Alle bisherigen Vorbereitungsarbeiten – Proben, technische Besorgungen, Konzeptualisierungen – sind separat durchgeführt worden, das heißt an jeweils unterschiedlichen Orten, zu je unterschiedlichen Zeiten, in voneinander getrennten Kollektiven oder Einheiten. Zwei Tage vor Eröffnung werden die Klanginstallationen vom Team Bozen aufgebaut und durch eine Schülergruppe, die von der parallel laufenden *BildungOnline*-Messe arrangiert wurde, an ein multidirektionales Netzwerk angeschlossen. Die Installation des Wiener Komponisten wird am Eröffnungstag fertig gestellt. Beim Eröffnungskonzert ist es dann das erste Mal, dass alle Mitwirkenden persönlich zusammen treffen. GZ stellt sie und ihre Projekte dem Publikum vor. Da noch nicht alle Installationen funktionsbereit sind, entscheidet GZ spontan, auf den geplanten Rundgang zu den verschiedenen Stationen zu verzichten. Nach dem Konzert treffen sich die Mitwirkenden im Rathauskaffee, das gleichzeitig als regelmäßiger Treffpunkt für die allabendlich stattfindenden Kennenlern- und Feedbackrunden vereinbart wird. Einige Personen des Teams aus Bozen fahren bereits am selben Abend schon wieder zurück, da sie anderweitigen Verpflichtungen nachkommen müssen. Jedoch sind die Klanginstallationen so konzipiert, dass sie (im Idealfall) ohne Bedienung durchgehend⁴² automatisch funktionieren. Es wird daher als ausreichend angesehen, wenn zumindest eine Person immer vor Ort ist. Auch die Installation des Wiener Komponisten läuft im Grunde von selbst, wenngleich sie stets von neuen Klangkomponenten gespeist wird, die der Komponist während der folgenden Tage in und um Hall mit mehreren Mikrofonen einfangen möchte. Und schließlich bedürfen auch die Theremins zum Funktionieren keiner persönlichen Betreuung, dennoch will GZ an dieser Station stets eine Person positionieren, die interessierten Zuhörern Auskunft geben und diverse Wartungsarbeiten vornehmen kann.

Wenn nun aber nur scheinbar lose Relationen und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Aktanten des *action nets* bestanden, nicht zuletzt weil ein Großteil des Geschehens durch

⁴⁰ Diese Differenzierung findet sich schon in den Schriften der Theoretikerin Mary Parker Follett, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Verständnis von Unternehmen als soziale Systeme artikuliert hat. Follett's Theorie, die gegenüber den rationalistischen und strukturorientierten Ansätzen in den Hintergrund gedrängt wurde, erlebt derzeit – insbesondere in prozessorientierten Sichtweisen der Organisation – eine erneute Renaissance. (Vgl. z.B. Althans 2003). Auf politisch-theoretischer Ebene wird die Differenzierung von „power with“ und „power over“ von Stewart Clegg und David Courpasson aufgegriffen und in die Analyse von Macht in und von Organisation(en) mit einbezogen (Clegg/Courpasson 2004: 72-76).

⁴¹ Allerdings sollte uns das Werden entlang einer Kompositionsebene – wie etwa im Bereich der Musik am Beispiel des Jazz ausreichend dargelegt – nicht dazu verleiten, diesem Prozess vorweg einen Komponisten zu unterstellen oder vorauszusetzen. Zwar haben in den Sozialwissenschaften immer wieder zentrale Theoretiker auf den metaphorischen Zusammenhang von Musik und Organisation hingewiesen, jedoch fast ausschließlich unter dieser hier gerade zu vermeidenden Prämisse. So hat etwa Freud seine Patienten einmal als Instrumente bezeichnet, die ihm, dem Instrumentalisten, bereitwillig antworten. Und Marx hat die Koordination des Kapitalisten, der über das arbeitsteilig eingesetzte Kapital verfügt, mit der Führungsarbeit eines Orchesterdirigenten verglichen (Prichard et.al. 2007: 13f.).

⁴² Alle Installationen laufen täglich von 10 bis 22 Uhr.

den Akteur „Technik“ geleitet wurde – können wir dann überhaupt von einem Gefüge sprechen? Arbeiteten die Aktanten lediglich nebeneinander, oder gab es doch einen Funktionszusammenhang, der ihr Handeln in einem gemeinsamen Miteinander aufgehen ließ? Worin konnte dieses Miteinander bestehen? Anders gefragt: Was waren die *Praktiken*, die das Gefüge vorübergehend festigen und so ein sinnvolles *Wir* konstituieren konnten? Welche Relationen fügten die einzelnen Aktanten zusammen?

Zum einen müssen wir an dieser Stelle nüchtern festhalten, dass es ohne Zweifel auch bei HA bereits Strukturen und bestehende Beziehungen gab. Auch wenn unser theoretischer Ansatz ein Verständnis von Organisation im Sinne des Organisierens (als Verbum) und nicht im Sinne der Organisation (als Substantiv) forciert, heißt das nicht, dass alle ein „Ergebnis“ mitbestimmenden Komponenten erst und ausschließlich im Prozess konstruiert werden (Weick 2001b). Im Falle HA war die IGNM als Veranstalter ebenso *gegeben* wie etwa die Architektur von Hall; der Zeitpunkt war ebenso wenig verhandelbar wie die Abhängigkeit von öffentlichen Geldern; und selbst das personelle Netzwerk von GZ hatte über die Jahre hinweg bereits feste Knotenpunkte und relativ stabile Relationen. Dennoch heißt all das nicht, dass diese *Gegebenheiten* einen festen und unverrückbaren Status im Prozess des Organisierens eingenommen hätten. Strukturen anzuerkennen ist die eine Sache, sie zu essentialisieren eine andere. Erst aus ihrer Essentialisierung werden ausschließende Dichotomien, determinierende Kategorien, werden organisatorische Grenzen gesetzt, die es hier zu vermeiden gilt. Dagegen sollte in der Analyse weder der Struktur noch dem Prozess ein wesentlicher Vorrang gegeben werden. Vielmehr argumentieren wir für die gegenseitige Konstruktion und Bedingung von Struktur und Prozess, für ihre gleichzeitige Existenz ohne determinierende Wirkung.

Anschaulich wird die gegenseitige Konstruktion von Struktur und Prozess an den verschiedenen Zeitebenen, die das Projekt HA durchziehen. Wir übernehmen dabei eine Differenzierung von Czarniawska, die unter Bezugnahme auf die griechische Mythologie zwischen chronologischer und kairotischer Zeit unterscheidet (Czarniawska 2004: 774f.). Die chronologische Zeit⁴³ verläuft linear und entlang eines Zeitplanes, während die kairotische Zeit⁴⁴ den rechten Augenblick, einen besonders geeigneten Zeitpunkt bezeichnet. Nun gibt es auch bei HA Zeitvorgaben, die in chronologischer Abfolge strukturiert sind: Es fängt an bei der terminlichen Gleichschaltung mit der *BildungOnline*-Messe, aus der sich die logistische Vorlaufzeit für das Projekt bemisst. Künstler können erst dann fixiert werden, wenn die finanziellen Zusagen von Seiten der Subventionsgeber gesichert sind. Pressetermine und Öffentlichkeitsarbeit werden in mehreren Phasen hin zum Veranstaltungstermin intensiviert. Genehmigungen für die Örtlichkeiten müssen rechtzeitig von der Stadtregierung eingeholt werden. Für das Netzwerk müssen Anbindungstests durchgeführt werden. All das sind Faktoren, die einer zeitlichen Planung bedürfen, Faktoren, nach denen man sich richten muss. Nicht zuletzt, wenn – wie bei HA der Fall – sehr viel „harte Technologie“ im Spiel ist. Auf der anderen Seite aber stehen den einzelnen Mitwirkenden bei der Realisierung ihrer Vorhaben und Aufgaben *Zeiträume* offen, über die sie frei verfügen können. Es bleibt den Künstlern selbst überlassen, ob sie für die Konzeptualisierung ihrer Klanginstallationen drei Tage oder drei Wochen benötigen – wichtig ist, dass sie rechtzeitig fertig werden. Ob, wann und wie oft das Improvisationsensemble probt, kann und muss es selbst entscheiden. Gespräche mit den Künstlern können schon angebahnt werden, bevor noch irgendwie feststeht, ob HA überhaupt zustande kommt. Wir ersehen daraus, dass Organisieren ein Wechselspiel von chro-

⁴³ *Chronos* ist in der griechischen Mythologie der Gott der Zeit.

⁴⁴ *Kairos* ist in der griechischen Mythologie der Gott der günstigen Gelegenheit und des rechten Augenblicks.

nologischer und kairotischer Zeit ist. Ohne chronologische Zeit, ohne Konzepte, Zeitpläne, Terminkalender und *deadlines* würde nie etwas zustande kommen. Umgekehrt spiegeln diese chronologischen Zeitangaben und –vorgaben nicht jene Zeitlichkeit wieder, in der die jeweiligen Vorgaben dann angegangen und realisiert werden. „Kairotic time permits ‚individual timing.“ (Czarniawska 2004: 777)

Wenden wir uns nun jenen Praktiken und Vorgängen zu, die verbinden. Carlo Benzi, Komponist des Teams Bozen, erklärt sich bereit, einige der Schülergruppen, die sich für eine Führung angemeldet haben, zu leiten. Igor Lintz-Maués, der Komponist aus Wien, schlendert tagelang durch Hall und nimmt Klangkulissen auf – da sind Stimmgewirre aus Kaffeehäusern, dann wieder das Läuten der Kirchenglocken, die Strömung des Inns, eine Blaskapelle, Schafherden. Die Theremins generieren großes Interesse sowohl im Publikum als auch bei den Mitwirkenden und werden zu einem Dauergesprächsthema bei den Abendtreffen. Zwei Mitwirkende des Teams Bozen kochen spontan Pasta und laden alle Mitwirkenden, die sie gerade vor Ort auflesen können, zu Tisch. Vorübergehend fällt die Stromversorgung aus und lässt das gesamte Übertragungsnetz – und somit auch alle Klanginstallationen – zusammenbrechen. GZ muss oft mehrmals pro Tag nach Innsbruck fahren (Distanz ca. 20 km), um akut auftretende Materialengpässe bei Kabeln, Verbindungsstücken oder Verstärkern zu beheben. Die Klanginstallation im Stadtzentrum („Oberer Stadtplatz“) ist manchmal zu laut, sodass es gelegentlich zu – wenn auch wohlgesinnt vorgetragener – Kritik von Seiten einzelner Anrainer und Lokalbetreiber kommt. Regen und wechselhaftes Wetter machen es notwendig, dass für die Lautsprecher Schutzplanen und für die Theremins ein kleines Zelt-dach angeschafft werden. Der Sohn von GZ ist zufällig in der Stadt und stellt sich an allen Stationen sowohl als Betreuer als auch als Kommunikator zur Verfügung. Die Photographien, die ich ergänzend zu meinen Beobachtungen anfertige, werden gleichzeitig für die Projekt-homepage verwendet. Während einer Hochzeit muss die Klanginstallation im Rathhaushof vorübergehend abgeschaltet werden. In den ersten beiden Tagen wird mehrmals der Netzwerktechniker konsultiert, da es technische Probleme mit den *live-streamings* im Internet gibt. Das Ensemble *AntiSonic* spielt zum Eröffnungskonzert drei improvisierte Stücke – als Improvisationslaie scheitere ich gänzlich, sie als jene drei Stücke wiederzuerkennen, die ich eine Woche zuvor noch bei der Probe gehört habe. Die zentral gelegene Terrasse des Rathauskaffees wird für drei Tage lang, untermittags wie abends, kollektive Sammelstelle aller Mitwirkenden. Da fast immer zumindest einer von ihnen gerade an einem der Tische im Freien sitzt, kommt kein anderer daran vorbei, ohne zumindest „Hallo“ zu sagen. Und so weiter und so weiter.

Aus dieser – beliebig fortsetzbaren – Beschreibung der Aktanten und der Vorgänge, die von ihnen ausgehen oder aber auf sie zukommen, wird ersichtlich, weshalb das Gefüge HA mehr ist als die Summe seiner Teile. Durch ihre Beteiligung am Ganzen bleiben die Teile geteilt und werden gleichzeitig vereint. Nie aber sind sie unabhängig voneinander, sie stehen immer in einem Bezug, weshalb wir mit Cooper anmerken: „parts are not *things* but *relations*. Parts are always *part of and apart from*; they are separate *and joined at the same time*.“ (Cooper 1998: 118) Das Schlendern des Komponisten steht ebenso in einem *Bezug* zu HA wie die fehlenden Verbindungsstücke für einen Verstärker. HA, das sind sowohl die Klänge im Stadtzentrum als auch die Treffen im Kaffeehaus. Das sind der Regen und die Hochzeit. Das Internet, Schulklassen, die Pasta, Anrainer und Kirchenglocken. Es ist der Bezug zum Ganzen, der die Aktanten teil-haben und Teil-werden lässt. "In the world of rhizomic assemblage, every object is always a *part-object*, never a whole object; wholeness is a conspicuous ab-

sence." (Cooper 1998: 120) Wir können daher weder die Teile *an sich* noch das Ganze *für sich* unabhängig voneinander denken. Vielmehr ist es das, was zwischen ihnen liegt, das Werden zwischen den Bezugspunkten, was sowohl die Teilnahme am Ganzen als auch den Anteil des Ganzen bestimmt. Noch einmal Cooper, der hier an Deleuze erinnert: „we have to understand the middle as an active between, a seam that enables parts to move in and out and around each other in a hinge of mutual articulation." (Cooper 1998: 121) Das Ganze selbst bleibt dabei immer ein „auffallend“ Abwesendes:

"The part-whole is thus an assemblage that always refuses the sense of a finished whole closed in upon itself. The part-whole is never the simple combination of parts in an overarching whole, never simply the collection of individual units into an aggregate." (Cooper 1998: 123)

Doch wenn auch das Ganze als Realität immer abwesend bleiben muss, so ist es als Bezugspunkt stets anwesend. Mehr noch – das Ganze ist notwendig, insofern es jenes große Narrativ darstellt, in dem die Aktanten und ihre Praktiken repräsentiert werden. Jenes Narrativ auch, aus dem sich ein gemeinschaftliches *Wir* ableiten lässt, das als Vermittler zwischen den Aktanten auftritt. Das kollektive *Wir*, so Cooper, „is neither one nor two, neither singular nor plural, neither individual nor group, neither part nor sum (...) It's a medium that mediates *between* separate units." (Cooper 1998: 126)

Zur Stärkung dieses *Wir* werden verschiedene Praktiken eingesetzt, die das Gefüge festigen und vorübergehend so erscheinen lassen, *als ob* es eine geschlossene Struktur hätte. Wenn GZ bereits im Vorfeld dem Ganzen ein *Gesicht* geben möchte; wenn die Homepage als gemeinsamer Auftritt konzipiert wird; wenn es ein Eröffnungs- und ein Abschlusskonzert gibt, bei denen alle Mitwirkenden zusammenkommen; ferner wenn alle in die elektronischen Informationsflüsse per e-mail eingebunden werden; gebeten werden, im Bereich der je eigenen Möglichkeiten für das Projekt zu werben und Postkarten zu verschicken; schließlich wenn täglich ein gemeinsamer „Ausklang“ im Kaffeehaus stattfindet; und, nicht zuletzt, wenn auch meine Rolle als Wissenschaftler von allen angenommen und damit ein gleichsam verbindendes Beobachtungsschema über die Handelnden zugelassen wird – all diese Praktiken dienen der Verfestigung von Relationen und transformieren das lose gekoppelte Netzwerk vorübergehend in eine *als-ob*-Struktur (Malavé 1998: 133). Indem sie eine eigene Struktur schaffen, ein Innen, markieren sie gleichsam eine verbindende Grenze zu anderen Strukturen, zu einem Außen. "The organization's inside might be thought of, in this sense, as an environmental fold or, to use Cooper's expression, as a 'pocket of externality folded in'" (Malavé 1998: 127). Wenn ein Innen erst durch die Abgrenzung vom Außen entstehen kann, dann kann eine Struktur nie alleine aus sich selbst heraus erklärt werden, sondern immer nur in ihrer Verwobenheit mit anderen Strukturen. Und infolge dieses strukturellen Ineinandergreifens ist auch die Abgrenzung selbst nicht als Trennung zu sehen, sondern als Faltung, die stets einer parasitären Logik folgt. Mit anderen Worten: Strukturieren heißt Einschließen heißt Falten: „to organize is to fold ... In this sense organization is not understood as arresting, fixing, dividing – but rather as an energizing principle, which connects and relates various materials into productive forms" (Weiskopf 2002: 93).

6.3 Ein Gefüge lockert sich und entgleitet

HA klingt aus: Das Abschlusskonzert ist zu Ende, ein letztes Mal trifft man sich gemeinsam im Rathauskaffee. Resümees werden gezogen, Anekdoten erzählt, Zukunftspläne geschildert, Adressen ausgetauscht. Man lädt sich gegenseitig zum Besuch ein, bekundet Interesse an weiteren Projekten. Jeder bedankt sich bei jedem. Das Ereignis ist vorbei, doch die Ge-

schichte noch nicht zu Ende. Am nächsten Tag Abbauarbeiten und die ersten Rückmeldungen. GZ hat noch einige Formalitäten zu klären, ein großer Finanzierungsposten ist leider noch immer offen. Dann die Nachbesprechungen im IGNM-Vorstand: Medienecho, Kritik, Positives, Verbesserungsvorschläge, Zukunft. Natürlich ist alles auch eine Sache der Zeit: Abstand gewinnen, den Kopf freibekommen, Erlebtes nachwirken lassen. Erst dann geht es an die Analyse, an die systematische Nachbearbeitung und an konkret formulierte Zukunftspläne.

Vorerst jedenfalls scheint es, als wäre das Gefüge ebenso locker auseinandergegangen, wie es zusammengekommen ist. Das lose Netzwerk, das vorübergehend zur *als-ob*-Struktur verfestigt wurde, ist nun wieder entkoppelt. Vereinigen und Trennen sind dabei jedoch keine Gegensätze, sondern zwei Momente ein- und derselben Bewegung. Ebenso wie Zwang und Freiheit, die gleichzeitig in einem Gefüge präsent sind.

"Constraint and freedom are clearly ways of saying joining and separation, collection and dispersion. (...) It is never the case that there is *either* constraint *or* freedom: the logic of otherability and betweenness insists on their *simultaneity*. (...) Assemblage affirms the complex interdependence *between* the constrained and the unconstrained, *between* the predictable and the unpredictable." (Cooper 1998: 118)

Es kann noch nicht gesagt werden, welche konkreten Spuren HA hinterlassen wird. Es gibt Angedachtes und Angebahntes, Möglichkeiten und Aussichten. Was aber jetzt schon gesagt werden kann, ist, dass das *action net* die gegebene Organisation (IGNM) ebenso wie die einzelnen Aktanten transzendiert hat. Das manifestiert sich besonders daran, dass die Öffentlichkeit eine wesentliche Rolle für das Zustandekommen wie für das Gelingen von HA gespielt hat – angefangen bei der öffentlichen Finanzierung über die Bedeutung des öffentlichen Raums bis hin zum Publikum als interaktivem Mitspieler. Viele der Klanginstallationen waren so konzipiert, dass sie erst durch den „Konsum“ zur Entfaltung kamen: ohne aktives Publikum wären die Theremins stumm geblieben und – auch wenn es theatralisch klingen mag – ohne die Klangkulisse des alltäglichen Lebens wären wohl keine vernehmbaren Soundlandschaften entstanden. Diese Formen der interaktiven Entfaltung stellen die Kunst in ein anderes Bezugsfeld als es etwa bei der Aufführung eines klassischen Konzertes oder eines traditionellen Theaterstücks der Fall ist, wo jeweils ein bereits fertiges „Produkt“ auf ein Publikum trifft.⁴⁵

Transzendiert wurden die einzelnen Aktanten auch durch die unterschiedlichen Verbindungen, die aus dem *action net* hervorgetreten sind. Neue Bekanntschaften, gar Freundschaften wurden geschlossen, weitere Kooperationen in Aussicht gestellt. Schließlich wurden auch neue Ideen generiert. So will GZ in Zukunft verstärkt Schulklassen in den Entstehungsprozess mit einbeziehen und bereits im Vorfeld Workshops veranstalten. Außerdem steht eine mögliche Einbindung von HA als *e-learning*-Projekt im Raum, entsprechende Gespräche und Kontakte hat GZ bereits in Aussicht. *Im Zuge* von HA haben sich also neue Möglichkeiten aufgetan: neue Tätigkeitsfelder, neue Räume, neue Aussichten. All das sind *parasitäre Transformationen*, die aus dem Gefüge entstanden sind. Es sind Möglichkeiten und Perspektiven, Relationen und Konstellationen, die jedoch weder aus der Handlungsdimension eines gesonderten Aktanten noch aus linearen Kausalzusammenhängen erklärt werden könnten. Traditionelle Dichotomien wie Macht-Ohnmacht, Subjekt-Objekt oder Ursache-Wirkung helfen uns hier nicht mehr weiter. Denn wenn sich das Gefüge allererst unter der Mitwirkung der Aktanten entfaltet, dann ist, wie wir gesehen haben, dieses Mitwirken immer schon ein Ein-

⁴⁵ Was natürlich nicht heißt, dass es bei diesen Aufführungen nicht auch zu Interaktivität kommen kann. Allerdings betrifft diese Interaktivität die Form der Aufführung, nicht deren Inhalt.

wirken. Gleich wie es keine wissenschaftlich neutrale Erfassung der Realität geben kann, die nicht zugleich Interpretation wäre, so gibt es auch keine (die Realität gestaltende) *Übersetzung*, die nicht zugleich Um- und Neuschreibung wäre. Und schließlich auch keine Information, die nicht zugleich Transformation wäre.

7. Ausklang

Wir haben bereits gesagt, dass die Geschichte von HA keinen Anfang und kein Ende hat. Wir wissen nicht, wohin das Ganze führen wird. Mag sein, dass es im Jahr 2008 wieder ein HA gibt. Über eine mögliche Weiterführung hat GZ bereits zu einem Zeitpunkt nachgedacht, als HA 2007 noch gar nicht fixiert war. Er spricht von „Bestrebungen, dass wir einen Vertrag auf drei Jahre machen mit der Stadt Hall“. (12) Dann hätte man eine „finanzielle Basis, von der aus man agieren kann“ – mit dem Ziel, nach insgesamt fünf Jahren „der Stadt Hall so etwas wie ein Erbe zu hinterlassen“ (13). Basis für ein neues Thema könnte die Zusammenarbeit mit dem Stadthistoriker sein, der im Stadtmuseum eine alte Partitur aus dem 16. oder 17. Jahrhundert entdeckt und sie voller Erstaunen GZ gezeigt hat. Der muss sich diese Partitur zwar erst anschauen, aber sie könnte „spannend“ sein und die Geschichte der Stadt Hall als „bedeutende Musikstadt thematisieren“ (VI). Danach, nach insgesamt fünf Jahren HA, würde GZ aufhören und die Sache gerne jemandem übergeben. Schließlich wäre es seine „große Vision, keine Projekte mehr zu machen“ (26).

Doch unabhängig von dem, was noch nicht absehbar ist, stellt sich für uns die Frage, was bislang ersichtlich war. HA *war* einerseits ein singuläres Ereignis, weil es unwahrscheinlich ist, dass es in dieser Konstellation und unter diesen Umständen noch einmal stattfinden wird.

„The identity of the event, in short, is defined not by any one of its (individual) components (such as the author-composer), or even by the sum of its components (all that a musical performance involves). It lies, rather, in the singular *becoming-together* of reciprocal prehensions.“ (Fraser 2005: 179)

In Bezug auf das singuläre Ereignis können wir – müssen wir – daher ein vorläufiges Ende konstatieren. Doch was die Bedeutung dieses Ereignisses betrifft, welche Relationen es zu weiteren Ereignissen haben könnte, welchen Sinn es für die Aktanten und Akteure hatte und haben wird, kurz: was es mit der Geschichte von HA auf sich hat, das können wir an dieser Stelle noch nicht sagen. Denn diese Geschichte ist noch nicht abgeschlossen.

8. Literatur

- Akrich, Madeleine / Latour, Bruno (1992): A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies. In: Bijker, Wiebe E. / Law, John (Hg.): *Shaping Technology/Building Society*. Studies in Sociotechnical Change, Cambridge, 259-264.
- Alvesson, Mats / Willmott, Hugh (2002): Identity Regulation as Organizational Control: Producing the Appropriate Individual, in: *Journal of Management Studies* 39 (5): 619-644.
- Althans, Birgit (2003): In Terms of Desire: Mary Parker Follett und der Diskurs der Organisationstheorie, in: Weiskopf, Richard (Hg.): *Menschenführungskünste. Anwendung poststrukturalistischer Analyse auf Management und Organisation*, Opladen, 261-279.
- Boltanski, Luc / Chiapello Ève (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz.
- Bradbury, Hilary / Lichtenstein, Benyamin M. Bergmann (2000): Relationality in Organizational Research: Exploring *The Space Between*, in: *Organization Science* 11 (5): 551-564.
- Callon, Michel (1986): Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc's Bay, in: Law, John (Hg.): *Power, Action and Belief. A New Sociology of Knowledge?*, London, 196-229.
- Callon, Michel / Latour, Bruno (1981): Unscrewing the Big Leviathan: How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them To Do So, in: Knorr-Cetina, Karin / Cicourel, Aaron V. (Hg.): *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*, Boston / London / Henley, 277-304.
- Chia, Robert (1996): *Organizational Analysis as Deconstructive Practice*, New York.
- Chia, Robert (1998): Exploring the Expanded Realm of Technology, Organization and Modernity, in: Chia, Robert (Hg.): *Organized Worlds. Explorations in Technology and Organization with Robert Cooper*, London / New York, 1-20.
- Chia, Robert (2000): Discourse Analysis as Organizational Analysis, in: *Organization* 7(3): 513-518.
- Clegg, Stewart (1994): Power-relations and the Constitution of the Resistant Subject, in: Jermier, John / Knights, David / Nord, Walter (Hg.): *Power and Resistance in Organizations*, London, 274-325.
- Clegg, Stewart / Courpasson David (2004): Political Hybrids: Tocquevillean Views on Project Organizations, in: *Journal of Management Studies* 41 (4): 525-547.
- Cooper, Robert (1998): Assemblage Notes, in: Chia, Robert (Hg.): *Organized Worlds. Explorations in Technology and Organization with Robert Cooper*, London/New York, 108-131.
- Cooper, Robert / Law, John (1995): Organization: Distal and Proximal Views, in: Bacharach, Samuel / Gagliardi, Pasquale / Mundell, Bryan (Hg.): *Research in the Sociology of Organizations* (Vol. 13), 237-274.
- Czarniawska, Barbara (1997): *Narrating the Organization: Dramas of Institutional Identity*, Chicago.
- Czarniawska, Barbara (2004): On Time, Space, and Action Nets, in: *Organization* 11 (6): 773-791.
- Czarniawska, Barbara / Hernes, Tor (2005): Constructing Macro Actors According to ANT, in: Czarniawska, Barbara / Hernes, Tor (Hg.): *Actor-Network Theory and Organizing*, Malmö, 7-14.

- DeLanda, Manuel (2006): *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London/New York.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1997): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin (8. Auflage).
- du Gay, Paul (1996): *Consumption and Identity at Work*, London.
- Flick, Uwe (2004): *Triangulation. Eine Einführung*, Wiesbaden.
- Foucault, Michel (1991): *What is an Author?*, in: Paul Rabinow (Hg.), *The Foucault Reader. An Introduction to Foucault's Thought*, London, 101-121.
- Fraser, Miriam (2005): *Making Music Matter*, in: *Theory Culture & Society* 22 (1): 173-189.
- Gombrowicz, Witold (1965/2005): *Kosmos. Roman*, Frankfurt am Main.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph (1982): *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*, Bloomington.
- Gutenberg, Erich (1951): *Grundlagen der Betriebswirtschaftlehre. Band I. Die Produktion*. Berlin.
- Hallakustika (2007): *Projektbeschreibungen und Informationsmaterial auf der Homepage von HA*, siehe: <http://www.hallakustika.at/>
- Hayles, Katherine N. (1999): *Simulating Narratives: What Virtual Creatures Can Teach Us*, in: *Critical Inquiry* 26 (1): 1-26.
- Holland, Eugene W. (2006): *Nomad Citizenship and Global*, in: Fuglsang, Martin / Sorensen, Bent Meier (Hg.): *Deleuze and the Social*, Edinburgh, 191-207.
- Humphreys, Michael / Brown, Andrew D. / Hatch, Mary Jo (2003): *Is Ethnography Jazz?*, in: *Organization* 10 (1): 5-31.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin.
- Latour, Bruno (1996): *Aramis or The Love of Technology*, Cambridge / London.
- Latour, Bruno (1999): *On Recalling ANT*, in: Law, John / Hassard, John (Hg.): *Actor Network Theory and after*, Oxford, 15-20.
- Law, John (1994): *Organizing Modernity*, Oxford.
- Law, John (1998): *After Metanarrative. Knowing in Tension*, in: Chia, Robert (Hg.): *In the Realm of Organization. Essays for Robert Cooper*, London, 88-108.
- Lee, Nick / Hassard, John (1999): *Organization Unbound: Actor-Network Theory, Research Strategy and Institutional Flexibility*, in: *Organization* 6 (3): 391-404.
- Malavé, José (1998): *From Bounded Systems to Interlocking Practices: Logics of Organizing*, in: Chia, Robert (Hg.): *In the Realm of Organization. Essays for Robert Cooper*, London, 111-142.
- Nietzsche, Friedrich (1886/1999): *Jenseits von Gut und Böse*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 5*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / München / New York 1999.

- Prichard, Craig / Korczynski, Marek / Elmes, Michael (2007): Music at Work: An Introduction, in: *Group & Organization Management* 32 (1): 4-21.
- Sotto, Richard (1998): The Virtualization of the Organizational Subject, in: Chia, Robert (Hg.): *Organized Worlds. Explorations in Technology and Organization with Robert Cooper*, London/New York, 67-95.
- Strauss, Anselm L. (1978): *Negotiations: Varieties, Contexts, Processes and Social Order*, San Francisco.
- Voß, Günther /Pongratz, Hans (Hg.) (2004): *Arbeit und Subjektivität*, Berlin.
- Walter-Busch, Emil (1996): *Organisationstheorien von Weber bis Weick*. Amsterdam.
- Weick, Karl E. (1995): *Der Prozess des Organisierens*, Frankfurt am Main.
- Weick, Karl E. (2001a): Enactment Processes in Organizations, in: Weick, Karl E.: *Making Sense of the Organization*, Oxford, 179-207.
- Weick, Karl E. (2001b): *Making Sense of the Organization*. Oxford.
- Weiskopf, Richard (2002): Deconstructing the 'Iron Cage' – towards an Aesthetic of Folding, in: *Consumption, Markets and Cultures* 5 (1): 79-97.