

Orte entstehen aus einem Geflecht von Beziehungen und umfassen Übergangsräume und Passagen, die Schwellenbereiche markieren. Die Frage nach der Topographie als Gedächtnisort ist eine nach den Einschreibungen und Wiedereinschreibungen von Beziehungen, die dem Raum alte und neue Bedeutungen zuschreiben.«¹

Vom Raumklang zum Ortsklang

Mitte des 20. Jahrhundert wurde im Zuge der seriellen Musik der Raum als komponierbare Größe entwickelt. Angefangen von Konzertsituationen, die die orchestrale Frontalbespielung des Publikums auflösten, war es vor allem die Entwicklung mehrkanaliger Lautsprechersysteme (bis hin zur heutigen Wellenfeldsynthese), die den Raum als Kompositionsparameter ermöglichten. Varèse und Stockhausen nutzten die drei Raumdimensionen jeder auf seine Weise, wie auch Boulez, Cage oder Schnebel. Jedoch wurde dabei Raum hauptsächlich als Abstraktum begriffen. Erst mit der Entwicklung der installativen Klangkunst wurden Räume als Konkreta entdeckt, erforscht und bespielt, ja, konnte der Raum in seiner Spezifität zu sich selbst kommen. Klangkünstler/innen arbeiten mit der Atmosphäre eines spezifischen Raums, seinen akustischen Verhältnissen, seinen visuellen und architektonischen Besonderheiten, denen sie mit dem Medium Klang behutsam eine neue Färbung geben oder sie dramaturgisch in Szene setzen. Der Raumklang ist nicht mehr eine kompositorische Dimension unter anderen, sondern rückt als Klang-Raum, als »zum Klingen gebrachter Raum« ins Zentrum der Wahrnehmung, was sich auch in der Rezipientenhaltung wiederfindet: Fällt der visuelle Fokus eines konzertierenden Musikers oder Ensembles weg und sind die Zuhörer nicht mehr auf feststehende Stühle gezwungen, sondern können sich frei im Raum bewegen, wird eine sehr viel stärkere Raumwahrnehmung möglich. »Sehen und Hören ergänzen sich zu einer ganzheitlichen Raumerfahrung, die durch die anderen Sinne noch vertieft, vervollständigt und abgerundet und durch die Bewegung des Körpers im Raum realisiert werden.«²

Diese spezifische Arbeit mit dem Raumklang bringt eine *Kontextualisierung* mit sich, wie sie eher in Bereichen der Bildenden Kunst zu finden ist. Der Spielort respektive Installationsort selbst wird Teil der künstlerischen Aussage bzw. kann überhaupt zum Ausgangspunkt des künstlerischen Konzepts werden. Geht der musikalische Raumbezug über die im engeren Sinne räumlichen Eigenschaften (akustisch, architektonisch, skulptural,

Georg Klein

IN TRANSIT

Akustische Kunst im öffentlichen Raum

perspektivisch) hinaus und fasst den Raum in seiner Ortsspezifität, spreche ich von einem *Ortsklang*³. Dabei geht es mir nicht um (quasi fertige) Arbeiten, die an einem speziellen Ort installiert werden, sondern um solche, die erst aus dem Ort heraus entstehen, sowohl konzeptionell wie auch in der Ausführung.

Ein Ortsklang entwickelt sich aus einer Analyse und Recherche der Situation vor Ort: Wie stellt sich der Ort akustisch, visuell und architektonisch dar? Welche Materialien und Objekte prägen den Ort? Welche Funktion hat der Ort im sozialen Leben, wie bewegen sich die Menschen an diesem Ort, welche Bedeutungen haften an ihm? Wie sieht die Wahrnehmungssituation aus, welche Begegnungen finden dort statt? Welches Gedächtnis besitzt der Ort, welche Geschichten verbinden sich mit dem Ort? Welche gesellschaftspolitischen Bezüge hat der Ort, welches gesellschaftliche Naturverhältnis bestimmt den Ort? Welche Konflikte stecken in dem Ort, sind überlagert oder stechen hervor? Über diese – der Psycho-geographie der Situationisten aus den 60ern nicht unähnliche – *Ortsrecherche* bildet sich ein thematischer Fokus, ein Konzept, mit dem der Ort klangkünstlerisch verändert wird, das heißt in die Situation vor Ort eingegriffen und ästhetisch verdichtet wird.



Space to place. Dieses Vorgehen entspricht vom Ansatz her Verfahren, die eher aus der bildenden Kunst bekannt sind – angefangen vom objet trouvé über weit auseinander liegende Pole wie LandArt und Soziale Plastik bis zu heutigen Strategien der künstlerischen *Feldforschung* und *Intervention*. Es ist eine *materiale* Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die es in der Musiktradition bisher gerade mal in der *musique concrète* und bei einigen Flu-

1 Bernd Witte, *Zu Walter Benjamins Passagen-Werk*, in: *Topographien der Erinnerung*, hrsg. von Bernd Witte, Würzburg 2007.

3 Z. B. *Ortsklang Marl Mitte* (siehe Foto).

Georg Klein, *Ortsklang Marl Mitte*, Klang-Licht-Installation, bei der visuelle Grafittisprüche am Bahnhof von Marl als akustischer Sprechchor wiedergegeben wurden, kombiniert mit zwei elektronisch verfremdeten Gittertönen und blauem Licht (Deutscher Klangkunstpreis 2002).

2 Uwe Rüth, *Die Vermittlung von Klangkunst. Präsentation als Raumerfahrung*, in: *Katalog sonambiente*, Heidelberg 2006, S. 237.

xuskünstlern der sechziger Jahre gegeben hat. Der doppelt materiale Bezug zur Welt – über den Ort als Spielort und die ästhetischthematistische Verarbeitung des Ortes⁴ – bringt und fordert ein sehr viel stärkere Durchdringung und Verflechtung mit der Wirklichkeit und ermöglicht damit auch eine andere Form der politischen Auseinandersetzung.

Öffentlicher Raum als Spielort

Die Entwicklung eines Ortsklangs lässt sich zwar auf Konzert und Galerieräume anwenden, besitzt jedoch ein viel weiteres Anwendungsfeld und ein größeres Potential, wenn sie sich auf öffentliche und semi-öffentliche Räume bezieht. Diese Orte und Un-Orte – Passagen, Shopping-Malls, Bahnhöfe, Plätze, Unterführungen, Stadtbrachen, Kioske – sind gerade nicht auf Neutralität angelegt, sondern durch den Alltag geprägt, durch kunstferne Nutzungen und Zwecke, Geschichten und Begegnungen.

Der öffentliche Raum selbst definiert sich nicht einfach durch die Abgrenzung zum privaten Raum, sondern als politischer Raum durch seine Freiheitsgrade, die sich kurz angerissen folgendermaßen bestimmen lassen⁵:

- **Zugangsfreiheit:** Es gibt kein Eintrittsgeld, keine spezielle Kleiderordnung, kein spezielles Sicherheits- und Ordnungspersonal, keine Überwachung;
- **Bewegungsfreiheit:** Es gibt keine räumlichen Einschränkungen (feste Platzzuweisungen) und keine zeitlichen Einschränkungen (Aufenthaltsdauer);
- **Besitzfreiheit:** Der öffentliche Raum ist kein Individualbesitz, kein Firmenbesitz und kein staatlicher Besitz in dem Sinne, dass Institutionen über diesen Raum verfügen, wie beispielsweise bei Rathäusern oder Konzertsälen;
- **Zweckfreiheit:** außer einer stadträumlichen Funktion gibt es keine Zweckgebundenheit im Gegensatz zu staatlichinstitutionellen Räumen und zu pseudo-öffentlichen Räumen wie Einkaufspassagen oder ganzen Einkaufsstädten, die öffentliche Räume simulieren und in erster Linie der Kaufstimulation dienen.

Diese Freiheitsgrade haben sich nie von selbst ergeben sondern wurden über Jahrhunderte erkämpft. Derzeit verliert der öffentliche Raum diese Freiheit, ob durch Überwachungskameras oder riesenhafte Werbung, aber auch durch einen Bedeutungsverlust angesichts der immer stärker werdenden Medienöffentlichkeit. Gerade aber hier wird der politische Wert des öffentlichen Raums deutlich: Denjenigen, die keinen Zugang zu den staatlich oder privat

36 kontrollierten Medien haben, bleibt nur die Stra-

ße, der öffentliche Raum, der dann wiederum zum Scharnier in die Medienöffentlichkeit werden kann.

Insbesondere aber die Vereinnahmung durch die kapitalistische Ökonomie zielt auf eine Abschaffung der freien, öffentlichen Räume, die zu Orten der »bloßen Passage mutieren, des bloßen Zugangs zu den Stätten des Konsums und der Freizeitgestaltung«⁶. In diese Vereinnahmung gehört *Kunst im öffentlichen Raum* längst dazu, wenn es sich um skulpturale Stadtmöblierung oder akustische Ornamentik handelt. Dagegen die Freiheit dieses Raumes zu betonen und in seinen Einschränkungen und Zurichtungen bewusst zu machen, ist die Herausforderung künstlerischer Arbeit im öffentlichen Raum wie auch in semi-öffentlichen Konsum und Einkaufsräumen.

Kritische Arbeiten stoßen dabei schnell an eine Grenze, wie man selbst in einer weltoffenen und kunsterprobten Stadt wie Berlin feststellen muss, wie z.B. bei meinem Projekt *too big to fail* in einem – architektonisch sehr reizvollen – Toilettenhäuschen vor der Zentrale der Landesbank Berlin auf dem Alexanderplatz, das den Berliner Bankenskandal thematisiert hätte, dessen Realisierung aber verhindert wurde, oder zuletzt mit einem Projektvorschlag für das Berliner Einkaufszentrum ALEXA, bei dem uns die Marketing Assistentin mit den Worten absagte: »Wir können uns Ausstellungen oder Theaterperformances gut vorstellen. Wir sehen jedoch bei Ihrem Projekt nicht den positiven Wert für uns und unsere Kunden.«⁷ Diese Grenzen stellen jedoch nicht nur eine Einschränkung, sondern auch eine Reibungsfläche dar. Im Gegensatz zu Kunst, Theater und Konzerträumen, in denen so gut wie alles erlaubt ist, es aber niemanden mehr »angreift«, der Kunstrahmen wohlwollendes Verständnis garantiert oder die Kunst an gleichgültiger Toleranz abprallt, ist im öffentlichen Raum – und hier schließe ich den Medienraum mit ein – eine gesellschaftliche Konfrontation eher gegeben. Als Künstler setzt man sich hier dem Kräftefeld der Gesellschaft aus, zwischen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Interessen, und gerät schnell an wunde Punkte, wenn die Kunst nicht bloße Stadtornamentik betreibt. Und während in die Kunsträume nur die Kunstinteressierten kommen, besitzt der öffentliche Raum das unterschiedlichste und weitgestreuteste Publikum, das man haben kann, vom Hartz-IV-Empfänger bis zum Börsenmakler. Entsprechend sind die Reaktionen extrem unterschiedlich bei einem Publikum, das in seinem Alltag irritiert, gestört oder angeregt wird.

4 Das können nicht nur Orte sein, sondern auch Wege, wie in meiner Arbeit *meta.stasen*, einer interaktiven Klang-Licht-Installation in einem Tramwagen, der während der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik 2007 zehn Tage auf der Linie 8 durch Dresden fuhr und in den die Leute an jeder Haltestelle zusteigen konnten.

6 Sabine Sanio, Einleitung zu *Stadt Raum Kontroll Verlust Aneignung Interaktion*, Hrsg. Kunsthochschule Weißensee, Berlin: 2005, S. 9.

5 Ausführlicher erläutert in: Georg Klein, *Unter freiem Himmel*, bgm-Jahrbuch *musik | politik*, Pfau-Verlag 2003.

7 Siehe Georg Klein, *dazwischenkommen – Klangkünstlerische Interventionen im öffentlichen Raum*, Vortrag bei den 19. Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik 2005, siehe: www.georgklein.de

Öffentlichkeitsstrategien

Das Verhältnis zum Publikum wurde schon einmal, in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, thematisiert – und radikal angegangen: Experimentelle Konzertformen, theatrale Publikumsbeschimpfungen und aktionistische Performances brachen die konventionelle Publikumshaltung auf, verbrauchten sich jedoch auch in ihrer Schockwirkung. Während der Ernste-Musik-Betrieb schnell wieder in seine Konvention zurückfand, entwickelten sich bei der Bildenden Kunst mit der Zeit neue Formen eines Publikumsbezugs in *Interaktion*, *Intervention* und *Partizipation*. Diese Formen finden sich auch in der Klangkunst wieder, auch wenn sie hier seltener eine politische Dimension aufweisen. Alle drei Formen – Intervention, Interaktion und Partizipation sind prozesshaft angelegt, gehen also nicht von einem fertigen Werk aus sondern von einer *Situation*.

Akustische Interventionen in den Stadt- raum sind äußerst abhängig von der Wahrnehmungssituation vor Ort. Die visuelle Orientierung der Menschen im Alltag und die bis an Stress heranreichende akustische Belastung machen klangkünstlerische Eingriffe wesentlich schwieriger als performative oder visuelle Interventionen. Rein akustische Kunst ist hier selten⁸ und wird meist von visuellen Elementen flankiert, seien es sichtbare Klangobjekte, Licht oder Video. Das Moment der Irritation ist hier das wichtigste Element: Basis jeder akustischen Intervention ist, den Alltag für einen Augenblick zu unterbrechen, innezuhalten und in eine andere Wahrnehmungshaltung zu kommen⁹. Je nach dem, wo diese subtilen, situativen Veränderungen installiert werden, ob in Parkbäume oder Parkhäuser, an Kirchenfassaden oder mitten in die Konsumentenströme, bekommt die Intervention auch eine politische Dimension. Die Ortswahl ist entscheidend für die Aussage.

Interaktive Installationen beziehen die Körperbewegungen des Rezipienten in die Klanggenerierung mit ein, so dass der Publikumsbezug intensiviert wird. Mit Hilfe computergestützter Systeme lassen sich interaktive Klangereignisse realisieren, die weit weg von simplen Reiz-Reaktions-Schemata musikalische Prozesse generieren und den Körper in der ansonsten körperlosen Installationswelt wieder ins Spiel bringen¹⁰. Sie gestalten einen Rahmen, in dem sich das Werk erst im Moment des Auftretens des Rezipienten realisiert, was eine gewisse Unwägbarkeit mit sich bringt, die von beiden Seiten, dem produzierenden Künstler wie auch dem rezipierenden Zuhörer, eine größere Offenheit verlangt¹¹. Die

von Cage eingeführte Kategorie des Zufalls wird hier publikumsbezogen weitergeführt in einem permanenten, musikalischen Transformationsprozess. Im öffentlichen Raum nicht leicht durchzuführen, da sie einen erheblichen Installationsaufwand bedeuten, haben interaktive Installationen hier einen besonderen Reiz, da die Entdeckungsmöglichkeit – und damit das Moment der Überraschung und des Lustgewinns in der Entdeckung – erheblich größer ist als in Kunsträumen, wo die Besucher schon durch den Kunstrahmen voreingestellt, vorgewarnt oder vorbereitet sind. Von daher sind Einladungen an ein Kunstpublikum für derartige Installationen im öffentlichen Raum schon fast kontraproduktiv, da die Zufälligkeit des »Hineingeratens« nicht mehr gegeben ist. (Das ist dann auch Pech für alle professionellen Kunstbetrachter, denen nur übrig bleibt, die Wirkungen und Reaktionen eines Zufallspublikums zu beobachten.)

Partizipative Projekte finden sich in der installativen Klangkunst bisher kaum, dafür umso mehr im medialen Raum des Internets oder anderer Kommunikationsmedien. In der Netzstruktur eines open broadcast systems¹² kann jeder zum potentiellen Sender werden, und mit dem Erschwinglichwerden einer technischen Basis für die Allgemeinheit in den 90er Jahren (Computer mit Soundgenerierungs- und -bearbeitungssoftware) kann auch jeder zum Musik und Klangproduzenten werden. Damit entstehen partizipative Potentiale, die über ein simples Mitmachstadium hinausgehen. Die erreichbare Öffentlichkeit ist im Netz zwar eingegrenzt, insbesondere was die Heterogenität des Publikums bzw. der partizipierenden Akteure angeht. Doch was zunächst noch auf eingeweihte und technisch versierte User beschränkt war, wird sich in Zukunft ausweiten, wie etwa die Plattform You Tube zeigt¹³. Das künstlerische Potential ist noch offen. Und diese Entwicklung wird auch zurückwirken auf die physischen, öffentlichen Räume, in denen auf diese Weise partizipatorische Installationen entstehen können, wie es bereits von visuellen Medienfassaden bekannt ist¹⁴.

Die hier vorgestellten Formen des Publikumsbezugs sind kombinierbar und sind selbstverständlich nicht nur im öffentlichen Raum anzutreffen. Aber das Arbeiten im öffentlichen Raum zwingt in besonderem Maße dazu nachzudenken, wie ich mein Publikum erreiche, in das Werk hineinhole, es halte und wieder entlasse. Fragen, die auch im Konzertsaal auftauchen und innermusikalisch sich am Spannungsbegriff entzünden, der sich an der Zeit orientiert. Bei Installationen spreche ich dagegen von einem *Spannungsraum*, 37

8 Z. B. die oft an Klangscheiden im Stadtraum platzierten Arbeiten von Sam Auinger.

9 In konzeptioneller Reinform bei den visuell markierten Hörpunkten von Akio Suzuki zu finden, die das Hören alltäglicher Situationen schärfen.

12 Inke Arns, *Netzkulturen*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2002, S. 9. Ein frühes Beispiel sind die Arbeiten von Max Neuhaus, wie z.B. *Public Supply* von 1966.

13 Siehe z. B. die tube Plug Software von Jörg Stelkens, die musikalische Online-Performances ermöglicht. www.tube.de

14 Z. B. die Lichtmuster-Installation *Blinkenlights* des Chaos-Computer-Clubs an der Fensterfassade des Haus des Lehrers (2004), Berlin Alexanderplatz, bei dem Passanten per SMS/Website die Patterngenerierung beeinflussen konnten.

10 Interaktive, musikalische Verfahren wie *Interaktive Variation* und *Akustische Texttopographie* sind en detail beschrieben in: Georg Klein, *Interactive Variation – On the relativity of sound and movement in transition and TRASA* in: *Electronics in New Music*, Wolke-Verlag 2006.

11 Ausführlicher erläutert in Georg Klein, *It's your turn – Über den Umgang mit Relativität*, Vortrag auf dem Symposium *perSPICE Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*, Mousonturm, Frankfurt/M., 2006, siehe: www.georgklein.de

15 Siehe auch Georg Klein, *Spannungsräume. Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst*, in: *Positionen* Nr. 54 *Architektur Klang*, Mühlenbeck 2003.

17 Von dem Psychoanalytiker D.W. Winnicott stammt der Begriff *Übergangsobjekt*, das dem Baby den ersten Übergang von der Mutter zur Welt ermöglicht, wobei die »eigentliche Sublimationsleistung in der Herstellung des Übergangsraumes liegt, einer *intermediate area*, einem *potential space*«. Caroline Neubaur, *Winnicott – Das Leben ein Übergangsraum*, in: Textbuch zur interaktiven Installation *transition – berlin junction. eine klangsituation*, von Georg Klein, Pfau-Verlag 2001, S.28.

18 Carolin Neubaur, a.a.O., S. 29.

Logo der fiktiven European Border Watch Organisation, angelehnt an die reale Texas Border Watch Organisation, die das Vorbild für mein Projekt *turmlaute.2* im Grenzwachturm abgab.

16 *turmlaute.2: watch tower – Klang | Video | Installation | Organisation | Interaktion* (MaerzMusik 2007) mit der »offiziellen« Website www.europeanborderwatch.org, auf die es bis heute Reaktionen und »Anmeldungen« gibt. Projektbeschreibung siehe: www.georgklein.de

der durch klangkünstlerische Eingriffe gestaltet wird und in dem ein Zeitbegriff existiert, der sich von dem der Konzertmusik fundamental unterscheidet¹⁵.

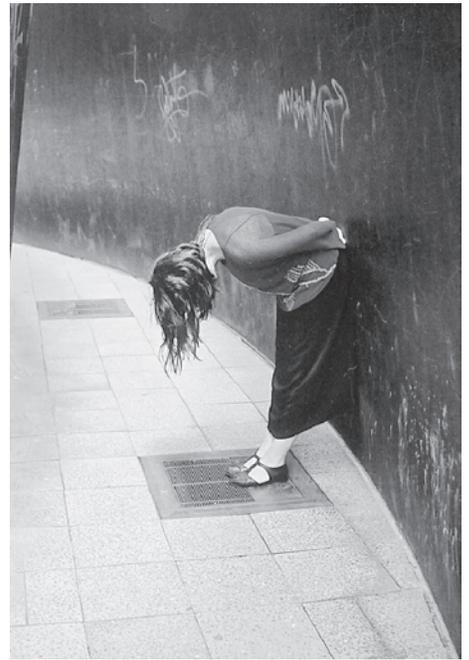
Der Publikumsbezug kann auch zu einer regelrechten Öffentlichkeitsstrategie ausgebaut werden, die den äußerlichen Auftritt des Kunstwerks in der Öffentlichkeit (Ankündigungen, Pressemitteilungen, Website) zum Teil des Kunstwerks macht. Eine Form dafür ist der Fake, der damit spielt, gar nicht mehr auf den ersten Blick als Kunst erkannt zu werden, sondern sich für etwas anderes auszugeben. Das Irritationsmoment lässt sich damit enorm steigern und über das Anfangsmoment hinaus entwickeln. Das provokative Potential kann dabei sehr hoch sein, wie ich anhand meines Projekts *turmlaute.2: Wachturm* bei der *MaerzMusik 2007* feststellen konnte mit dessen Auftritt in der Öffentlichkeit als neu gegründete Organisation – der European Border Watch (EUBW): EU-Bürger wurden eingeladen, als Web-Patrols die EU-Außengrenzen gegen illegale Migranten von zu Hause aus zu überwachen. Die audiovisuelle und interaktive Installation in einem ehemaligen DDR-Grenzwachturm war als Registrationszentrum der EUBW ausgegeben worden, die die neue, an GoogleEarth angelehnte Überwachungstechnik demonstrierte und zugleich in die – mörderische – Überwachungsgeschichte dieses Ortes integrierte¹⁶.



Übergangsräume: IN TRANSIT

Beim letztgenannten Projekt ging es bereits um eine Verschränkung des Medienraums mit einem physischen Raum, auch wenn es sich um einen Fake handelte. Akustische Kunst im öffentlichen Raum besteht grundsätzlich darin, in einen vorhandenen Raum einen anderen Raum zu installieren, sowohl physisch-sinnlich als auch metapysisch-mental (als Reflexions- und Emotionsraum). Sozusagen einen Innenraum in einem Außenraum. Und in dem Oszillieren von Innenraum und Außenraum liegt die originäre Qualität der Klangkunst, wie sie weder von der Musik noch von der Bildenden

38 Kunst erreicht werden kann.



Georg Klein, *transition – berlin junction. eine klangsituation*, Interaktive Installation in der Skulptur *berlin junction* von Richard Serra vor der Philharmonie Berlin (2001-2002).

So sind klangkünstlerisch verdichtete, öffentliche Räume nicht nur in sogenannten Übergangsräumen (Passagen, Unterführungen etc.) untergebracht, sondern sie lassen Übergangsräume entstehen, in einem psychoanalytischen Sinne¹⁷. Sie vermitteln zwischen einem Innen und einem Außen sowie zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten. »Dieser Übergang stellt eins der großen Probleme der Fortsetzung der europäischen Aufklärung dar«¹⁸ und besitzt damit eine gesellschaftliche Dimension, die sich in der klangkünstlerischen Arbeit in dem – bereits erwähnten – doppelt materialen Bezug zur Welt über den Ort zeigt. Zugleich zeigt sie sich aber auch in der offenen Form: in der situativen Prozesshaftigkeit und transformatorischen Potentialität, mit der ein so raumfüllendes wie flüchtiges Medium, das akustische (oder auch audiovisuelle) Medium, im öffentlichen Raum eingesetzt werden kann. To be in transition – das Leben als Übergangsraum, in dem man immer wieder verloren gehen kann – und sich dabei neu wiedergewinnen kann. ■