

Spiel' mit dem Publikum: Agieren im öffentlichen Raum

Als Installationskünstler zu einer Musiktheaterakademie eingeladen zu werden, fand ich zunächst etwas ungewöhnlich. Bei den Arbeiten, die ich Ihnen vorstellen möchte, werden Sie auch nichts Musiktheatrales im konventionellen Sinne finden, selbst im Sinne eines *experimentellen* Musiktheaters nicht. Aber es geht auch in Klangkünstlerischen Installationen um die musikalische und visuelle Inszenierung eines Raumes und – worauf ich besonders eingehen möchte – auf eine Arbeit mit dem Publikum.

Ortsklang - Arbeiten mit konkreten Räumen

Die Inszenierung von Räumen unterscheidet sich in der Klangkunst sehr vom Musiktheater, da die Klangkünstler meist mit einem spezifischen, vorhandenen Raum arbeiten, der die Klangkünstlerische Arbeit sehr stark prägt, während im Musiktheater eine black box bespielt wird, in die ein beliebig gestaltbarer Bühnenraum hineingesetzt werden kann. Ausnahmen gibt es natürlich, wie Manus Tsangaris z.B. vor ein paar Jahren in Hellerau gezeigt hat mit seiner "Festival Suite" im unrenovierten Seitenflügel des Festspielhauses.

Etwas generalisierend möchte ich trotzdem behaupten, dass erst mit der Entwicklung der installativen Klangkunst Räume als Konkreta entdeckt, erforscht und bespielt wurden. 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 Raum ist nicht mehr nur Hülle und damit der visuelle und akustische Rahmen für ein Stück, sondern rückt 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, wird eine sehr viel stärkere Raumwahrnehmung möglich.

Diese spezifische Arbeit mit dem Raum bringt eine *Kontextualisierung* mit sich, wie sie eher in Bereichen der Bildenden Kunst zu finden ist. Der Spielort resp. 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, perspektivisch) hinaus und fassen den Raum in seiner Ortsspezifität, spreche ich von einem *Ortsklang*. 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 Psy-

chogeographie der Situationisten aus den 60ern nicht unähnliche - *Ortsrecherche* bildet sich ein thematischer Fokus, ein Konzept, mit dem der Ort klangkünstlerisch verändert wird, d.h. in die Situation vor Ort eingegriffen und ästhetisch verdichtet wird.

Ich zeige Ihnen kurz eine Installation, die diesem Konzept des Ortsklangs folgt, eine Arbeit von 2009 im Rotlichtviertel von Braunschweig. Hier gibt es eine eigens abgeschottete Gasse mit niedlichen Fachwerkhäuschen, an deren Fenstern dicht an dicht die Prostituierten die Freier ansprechen. Die „Bruchstraße“ ist mit 500 Jahren die älteste Einrichtung dieser Art in Deutschland.

Mich hat nun weniger die Situation der Prostituierten interessiert, die sowohl wissenschaftlich wie medial inzwischen vielfach beleuchtet worden ist, sondern die andere, unsichtbare Seite: die Freier, die ja der eigentliche Grund für die Prostitution darstellen. Zusammen mit einer Assistentin habe ich Interviews mit Freiern von Prostituierten geführt, die wir vor Ort angesprochen hatten. Diese Recherche war nicht unaufwändig und nicht ganz ungefährlich, da „Interviewer“ in diesem Milieu als Störung empfunden werden und viel Mißtrauen erzeugen. Es brauchte verschiedene Anläufe, um schließlich an die Freier heranzukommen, von denen 90% gar nicht angesprochen werden sondern unerkannt die Straße verlassen wollten. Es gelang schließlich mit acht Freiern unterschiedlichsten Alters, die von den Erfahrungen berichteten, von Enttäuschungen über Mutmaßungen zum Milieu, dem Verdienst einer Prostituierten, dem Drogenkonsum bis zu persönlichen Einsichten und Liebesverhältnissen, in einer oft überraschend offenerherzigen Weise.

Diese Interviews konnten anschließend in einer hörspielartig zusammengeschnittenen Weise an einer Klangsäule abgehört werden. Die Säule bestand aus drei rot leuchtenden Hornlautsprechern, die über einen Druckknopf aktiviert werden konnten, und zwar als Zufallsauswahl aus 26 thematischen Blöcken mit je 1-3 parallelen Stimmen. Stand ein Zuhörer an der Säule mit der Leuchtschrift „Sprich mit mir“, konnte er direkt auf den Eingang der Prostitutionsstraße blicken, aus der die Freier kamen. Im Durchgang daneben war eine interaktive Klangwand aus neun rot leuchtenden Lautsprechern und einer klingenden Metallscheibe installiert, aus denen Locksprüche der Frauen in Form von 16 kompositorischen Miniaturen die Passanten im Vorbeigehen ansprachen (mit Hilfe eines Bewegungsmelders). Die Metallscheibe war ein optischer Verweis auf die Sichtblende am Eingang der Bruchstraße, die aus solchen Ornamentelementen bestand.



„Sprich mit mir“ (2009) Sprechsäule und Leuchtschrift „Sprich mit mir“. Interaktive Klangwand mit klingender Metallscheibe und Bewegungssensor.

Solche Installationen wirken als temporäre Intervention im öffentlichen Raum. Die Passanten kamen eher zufällig vorbei, konnten kurz stehen bleiben oder auch länger verweilen. Eine Unterbrechung im schnelllebigen Alltag, eine kurzes Innehalten im zielgerichteten Lauf der Dinge und Menschen. Um diese Unterbrechung geht es mir, um ein Dazwischenkommen, das auf den gewohnten, festgefügt - kapitalistisch und konsumorientierten - Wegen einen Freiraum erzeugt, der eine andere Sicht auf den Alltag ermöglicht.

In meiner Installation „meta.stasen“ war es dann auch der Weg zur Arbeit oder zum Shopping, den ich klangkünstlerisch bearbeitete. Für die interaktive Klang-Licht-Installation habe ich in einen Tramwagen der Linie 8 Hellerau – Dresden-Südvorstadt umgebaut, mit 111 winzigen Lautsprechern, die an den Fenstern klebten. Sämtliche Fenster und Türen waren vollständig mit violetter Folie versehen, so dass die Bahn eine seltsam opake Erscheinung wurde. Die Fahrgeräusche der alten TATRA-Straßenbahn wurden im Maschinenraum aufgenommen und live transformiert in den Fahrgastraum wiedergegeben, so wie auch die Lautsprecheransagen zu den einzelnen Stationen.

Jede Station löste wiederum eine Collage von Nachrichtmeldungen zum Thema „Wachstum“ aus, gesprochen von Radio-Nachrichtensprechern des Mitteldeutschen Rundfunks und des National Public Radio der USA. Deren Stimmen wurden während der Fahrt immer wieder verfremdet durch einen variablen Ringmodulator und in ein musikalisiertes Zirpen verwandelt, das im Wagon umherwirrte. Alle Kabelverbindungen waren offen an den Fenstern und der Decke verlegt und bildeten visuell eine Wucherung, die sich durch den gesamten Wagon zog. Beim Blick aus den violetten Fenstern war die Stadt in ein entsprechendes, surreales Licht getaucht – eine Ansicht, die je nach Fahrgast verstörend oder faszinierend empfunden wurde. Die ganze Stadt wurde so zum Bühnenbild meiner fahrenden Installation.



„meta.stasen“ (2007): Fahrgäste mit Lautsprechern in der „meta.stasen“-Bahn Linie 8 Hellerau-Südbahnhof

Der öffentliche Raum als Bühne - das Publikum als Performer

Nicht nur Bühnenbild sondern regelrecht zur Bühne wird der öffentliche Raum in stärker *interaktiven* Installationen. Hier gestalte ich quasi nur einen künstlerischen Rahmen, in dem das Publikum dann agiert. Wie und was passiert,

ist innerhalb dieses Rahmens offen. Niemand wird zum Mitmachen gezwungen, und jeder kann so lange bleiben, wie er will. Möglich ist damit auch, dass nichts passiert. Das Kunstwerk realisiert sich erst im Auftreten des Publikums, es existiert nicht für sich.

Ich kann Ihnen das verdeutlichen anhand meiner meiner audiovisuellen Installation TRASA warszawa-berlin von 2004.

In TRASA habe ich mit zwei Passagenräumen simultan gearbeitet, zwei U-Bahn-Zugängen an zentralen Plätzen der Städte Berlin (Alexanderplatz) und Warschau (Plac Defilad). Die beiden Passagen mit ihren Treppenhäusern wurden visuell und indirekt auch akustisch über eine Internet-Standleitung miteinander verbunden, und zwar nicht nur einen Abend lang sondern Tag und Nacht über zwei Monate hinweg, so dass die Installation in den Alltag der Leute hineinwirken konnte.

In den beiden zentral gelegenen, unterirdischen Passagenräumen wurden Videobilder des jeweiligen Stadtraums mit zufällig vorbeikommenden Passanten aufgenommen und in die jeweils andere Stadt per Internetlivestream übertragen. Das Bild aus der anderen Stadt wie auch das Vor-Ort-Bild wurden visuell verfremdet und zeitlich verzögert, und nebeneinander direkt auf eine gegenüberliegende Wand projiziert. Die Passanten des einen Stadtraums blickten so unmittelbar auf die Passanten des anderen Stadtraums – und zugleich auf sich selbst: Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung als simultaner Prozess.



„TRASA warszawa-berlin“: Eine Frau in Berlin, links, und ein Mann in Warschau, rechts, verschmelzen virtuell in der Bildmitte, so dass sie zu einer Person mit zwei Armen werden (Projektionswand in Warschau).

Der doppelte visuelle Frame, der Bildausschnitt, bewirkte, dass man aus dem Bild verschwinden und wieder auftauchen konnten. Genauso führte die visuelle Verfremdung und die Zeitverzögerung von etwa zwei Sekunden in beiden Bildern (local und remote) zu vielen, spielerischen Kommunikationsformen.

Innerhalb dieser visuellen Konstellation war mittels eines Laser-Distanz-sensors eine räumliche Strecke definiert, auf der ein begehrter Text – in Berlin das Gedicht „Glückloser Engel 2“ von Heiner Müller, in Warschau das Gedicht „Bahnhof“ von Wislawa Szymborska – hörbar wurden. Trat ein Passant an einer bestimmten Stelle in den Sensorbereich, so hörte er die diesem Ort zugeordnete Textstelle in einer sprachmusikalischen Umspielung. Der Text konnte auf diese Weise körperlich durchschritten und abhängig von den eigenen Position erfahren

werden: eine akustische Texttopografie. Während die Passanten in der Warschauer Passage den polnischen Textfluss bestimmten, steuerten die in der Berliner Passage den deutschen Textfluss. Die Steuerungsdaten wurden simultan übertragen, so dass die Texte in beiden Räumen zu hören waren.

Die Gedichte waren nicht nur als sprachliches Klangmaterial eingesetzt sondern auch als eine Reflexion auf die reale Situation in dieser Installation. In beiden Texten werden Situationen des Zusammenkommens und doch nicht Zusammenkommens beschrieben. In beiden geht es um etwas, das fehlt. In der audiovisuellen Situation vor Ort konnten sich die Leute zwar sehen und waren zugleich weit voneinander entfernt. Sie konnten nicht miteinander sprechen und hörten dennoch die beiden Sprachen.

In den Bildern der beiden Gedichte steckt eine private Intimität, die im Gegensatz zu der anonymen, öffentlichen Situation stand, in der sie auftauchten. Tatsächlich spielten sich sehr emotionale Szenen von gelungenen und misslungenen Verabredungen zwischen Berlinern und Warschauern vor den Projektionswänden ab, zufällige Begegnungen wurden zu ausgiebigen Flirts und alle diese Kontakte waren von der „entfernten Nähe“ bestimmt, die diese Situation kennzeichnete.

Bei TRASA kam es sehr auf das Mitmachen der Leute an, wobei das verschiedene Grade erreichen konnte. Vom kurzen Winken, über das Sichselbst-ausprobieren in dem verfremdeten und zeitverzögerten Spiegelbild bis zur kommunikativen Interaktion. Entscheidend war, dass die Passanten sich bewegten, Gesten zeigten und sich vor dieser Wand in Szene setzten. Die Einschränkungen und Verfremdungen in den Kontaktmöglichkeiten forderten dabei die kommunikative Phantasie, den spielerischen Umgang mit dem Gegenüber. Weitere Passanten und Besucher konnten wiederum die Akteure beobachten und so wurde der öffentliche Raum zu einer Bühne. Eine Bühne zwischen zwei Städten mit mehreren Zuschauerdimensionen, wobei die Perspektiven nicht immer klar waren, also wer wie zuschaute und –hörte, sich gewollt oder ungewollt ins Bild brachte, zum solistischen oder kommunikativen Akteur wurde.

Öffentlichkeitsstrategien

Der öffentliche Raum hat seinen besonderen Reiz darin, dass ich es mit einem sehr heterogenen Publikum zu tun habe, das vom HartzIV-Empfänger bis zum Bankmanager reicht. Der öffentliche Raum ist damit gekennzeichnet durch vier Freiheitsgrade, die ich kurz so skizzieren möchte:

- 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 staatlich-institutionellen Räumen und zu pseudoöffentlichen Räumen wie Einkaufspassagen oder ganzen Einkaufsstädten, die öffentliche Räume simulieren und in erster Linie der Kaufstimulation dienen.

Diese Freiheiten zu nutzen bzw. gegenüber der Vereinnahmung durch merkantile Unternehmen zu behaupten, ist eine starke Herausforderung, die ich auch politisch verstehe. Andererseits ist die künstlerische Arbeit im öffentlichen Raum auch viel stärker eingeschränkt als in den institutionellen Kunst- und Konzerträumen. Sie müssen erst einmal die Aufmerksamkeit des Publikums gewinnen, was jede künstlerische Intervention insbesondere in einer klanglich orientierten Kunst zu einer grundsätzlichen Arbeit an der Wahrnehmung macht. Auch in der Zeitgestaltung, die ja in der installativen Kunst ohnehin schon andere Bedingungen hat als in der konzertanten, ist man im öffentlichen Raum weniger frei, da ich es mit einem zufälligen und "leicht flüchtigem" Publikum zu tun habe. Um so schöner ist es, wenn dies in Form einer Entdeckung angenommen wird, wie es z.B. in TRASA der Fall war. Ich denke, dass sich hier eine völlig andere Wahrnehmungshaltung zeigt als im herkömmlichen Kunst- und Konzertbetrieb.

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, der durch klangkünstlerische Eingriffe gestaltet wird. Grundlegend ist dabei die Arbeit an einer Raumatmosphäre, die ich sowohl visuell als auch akustisch gestalte. Ich bearbeite also eher einen Zustand und weniger einen Ablauf, auch wenn innerhalb dieses Zustands Veränderungen und Transformationen möglich sind, wofür ich für meine Installationen das Konzept der *interaktiven Variation* entwickelt habe¹. Für meine eigenen Installationen ist mir dabei wichtig, dass es ausgehend von diesem atmosphärischen Zustand eine Tiefendimension ergibt, die sich erst über die Zeit, über ein Verweilen am Ort erschließt, und für die ich zumeist textliches Material verwende.

Aber ich möchte beim Publikum bleiben. Das Verhältnis zum Publikum wurde schon einmal, in den 60ern, thematisiert - und radikal angegangen: Experimentelle Konzertformen, theatrale Publikumsbeschimpfungen und aktionistische Performances brachen die konventionelle Publikumshaltung auf, verbrauchten sich jedoch auch in ihrer Schockwirkung. M.E. fand der Ernste-Musik-Betrieb schnell wieder in seine Konvention zurück, während sich in der Bildenden Kunst mit der Zeit neue Formen eines Publikumsbezugs in *Interaktion*, *Intervention* und *Partizipation* entwickelten. Diese Formen finden sich auch in der Klangkunst wieder. Alle drei Formen - Intervention, Interaktion und Partizipation - sind prozesshaft angelegt, gehen also nicht von einem fertigen Werk aus sondern von einer *Situation*.

Während bei der *akustischen Intervention* das Moment der Irritation entscheidend ist, durch eine Klangfärbung eines Orts beispielsweise wie bei Max Neuhaus Installation am Times Square in New York, werden bei *interaktiven Installationen* die körperlichen Bewegungen der Leute in die Klanggenerierung einbezogen. *Partizipative, klangkünstlerische Projekte* im öffentlichen Raum sind noch sehr selten. Aber ich denke, durch die zunehmende Verbreitung miniaturisierter Computer wie in Form von iPhones werden hier neue künstlerische Möglichkeiten geschaffen.

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

¹ Georg Klein „Interactive Variation - On the relativity of sound and movement in *transition* and *TRASA*“. In: "Electronics in New Music", Wolke-Verlag, 2006.

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 ehem. DDR-Grenzwachturm war als Registrationszentrum der EUBW ausgegeben worden, die die neue, an Google-Earth angelehnte Überwachungstechnik demonstrierte und zugleich in die – mörderische - Überwachungsgeschichte dieses Orts integrierte.



Projekt „*turmlaute.2: Wachturm*“ (2007). Links: Besucherin im oberen Stockwerk des grün scheinenden Wachturms („Acoustic Control Room“), die sich von „George Klein – Executive Manager EUBW“, die interaktive Überwachungstechnik erklären lässt. Rechts: Zuhörer vor dem mittig aufgehängten Hornlautsprecher, aus dem interaktiv die Stimme des Grenzsoldaten kam, der aus seinem Überwachungsalltag erzählt.

Wie Sie im Dokumentationsvideo sehen können, ergaben sich sehr viele Reaktionen von den Besuchern, von Zustimmung über leise Zweifel bis zu wütenden Protesten, so dass sich zahlreiche Diskussionen anschlossen. Dass wir uns zum Schluss als Kunstprojekt zu erkennen gaben, wurde zum Glück von den meisten mit lachender Erleichterung aufgenommen. Allerdings wollten wir nicht alle aufklären, so dass bei dem einen oder anderen ein großer Irritationsrest blieb und zu einer weitergehenden Beschäftigung führte, wie im Fall zweier Studenten, die bereits eine Gegendemo planten, bevor sie herausbekamen, dass es sich um ein Kunstprojekt handelte. Das Spiel mit einer Wirklichkeit, das nicht auf den ersten Blick als Kunst erkennbar ist, erzeugt meiner Meinung nach eine viel größere und ernsthaftere Bewegung im Kopf des Besuchers, der geradezu herausgefordert werden, sich dazu zu verhalten. Im Internet läuft das Projekt virtuell weiter, inzwischen auch mit einer französischen Fassung (s. www.europeanborderwatch.org), so dass immer wieder Kommentare und Registrierungen bei mir eintreffen.

Eine solche Fake-Strategie funktioniert natürlich nur außerhalb der offiziellen Kunst- oder Konzerträume, wobei ich es auch für ein Musiktheater durchaus reizvoll finde, sich einmal über diese Möglichkeiten Gedanken zu machen.

Spielen Sie mit dem Publikum statt für das Publikum.