

georg klein: Unter freiem Himmel

Klangkunst im öffentlichen Raum

„Im Verlauf der Entwicklung des modernen urbanen Individualismus ist das Individuum in der Stadt verstummt. Die Straße, das Café, das Kaufhaus, die Eisenbahn, der Bus und die U-Bahn sind zu Orten des Schauens geworden, nicht mehr der Unterhaltung.“

Richard Sennett, *Fleisch und Stein*, 1997

Ich möchte Ihnen heute Abend zwei Arbeiten vorstellen, eine realisierte und eine noch nicht realisierte, die beide im öffentlichen Raum angelegt sind. Es handelt sich dabei um transitorische Räume, also Übergänge, Durchgänge, Passagen, wo ich es mit einem überwiegend zufällig vorbeifließenden Publikum zu tun habe. Solche Orte begreife ich nicht nur in ihrer stadträumlichen Funktion, sondern auch als Metapher für das gegenwärtige Leben, sich im Fluss zu befinden, mit allen Vor- und Nachteilen – Veränderungsmöglichkeit, Haltlosigkeit, Bewegungsräusch, Perspektivenwechsel, Orientierungsverlust – also mit allen Ambivalenzen, die sich darin zeigen in gesellschaftlicher wie in individueller Hinsicht. Und mit Klangkunst im urbanen Raum zu arbeiten, heisst für mich, in dem „lauten Verstummen“ der Städte einen Ort zum Sprechen zu bringen, eine Kommunikation zu initiieren in einer ortsspezifischen Klangsprache.

Eine politische Dimension hat der öffentliche Raum für mich schon allein dadurch, dass er viele Freiheitsgrade besitzt. Diese Freiheit hat sich nie von selbst ergeben, sie wurde immer erstritten und erkämpft, und sie kann immer wieder verloren gehen. Der öffentliche Raum verliert derzeit seine Freiheitsgrade, ob durch Überwachungskameras oder riesenhafte Werbung, aber auch durch einen Bedeutungsverlust angesichts der immer stärker werdenden Medienöffentlichkeit. Gerade deswegen möchte ich diese Freiheitsgrade etwas idealisiert noch einmal nennen:

- **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, -arkaden oder ganzen Einkaufsstädten mit Straßen, Plätzen und Brücken, die öffentliche Räume simulieren und in erster Linie der Kaufstimulation dienen.

Unter diesem Blickwinkel zielt die kapitalistische Ökonomie auf eine Abschaffung der freien, öffentlichen Räume, ob durch Vereinnahmung mittels Werbung oder Verdrängung durch Bebauung und Schaffung eigener „öffentlicher“ Räume. Dagegen die Freiheit dieses Raumes zu betonen und bewusst zu nutzen ist ein erster politischer Akt in einer künstlerischen Arbeit, wengleich auch noch kein konkreter, zugespitzter.

Der öffentliche Raum ist ein Möglichkeitsraum, und zwar ein sehr realer im Gegensatz zum Internet, das immer stärker als öffentliche Plattform dient, aber letztlich unsichtbar bleibt und ohne Handlungsmöglichkeit (wenn man mal von den Hackern absieht). Im Internet lassen sich zwar weltweit Kontakte herstellen, Informationen austauschen und Aktionen initiieren wie bei den gegenwärtigen Protesten der sogenannten Globalisierungsgegner. Aber ihre Aufmerksamkeit erhalten sie erst mit ihrem sicht- und hörbaren Auftreten im öffentlichen Raum, wo sie sich dann auch mit denen konfrontieren, die sie nicht im Internet erreichen (ob erklärte Gegner oder zufällige Passanten). Dabei wird der konkrete, öffentliche Raum zum Scharnier in die Medienöffentlichkeit, die als Multiplikator den öffentlichen Raum in alle Wohnzimmer hinein erweitert. Allerdings ist die Medienöffentlichkeit hier zugleich die größte Konkurrenz und ihr Zugang ist beschränkt, abhängig von den Redakteuren bzw. von den Sendern kontrolliert, verkürzt, verzerrt oder zensiert.

Im konkreten, öffentlichen Raum gibt es eine Versammlungs- und Gestaltungsfreiheit für zeitlich begrenzte Nutzungen, ob es Demonstrationen, reclaim-the-street-Aktionen oder Kunstprojekte sind. Im Gegensatz zu Galerien und Konzertsälen stelle ich mich hier als Künstler auch einem ganz anderen Publikum, das vom Penner bis zum Banker reicht, und schon dadurch einen stärkeren Realitätskontakt herstellt. Die Reibung, die Irritation, die Konfrontation, ja bisweilen der Hass auf ein Kunstwerk tritt meiner Erfahrung nach im öffentlichen Raum sehr viel deutlicher und stärker auf als in der abgeklärten Situation der institutionalisierten Kunsträume, wo der „Tumult im Konzertsaal“ oder der „Skandal in der Ausstellung“ ein vergangenes Phänomen der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist, das hier und da in der gleichgültigen anything-goes-Atmosphäre der heutigen Kunstszene vielleicht noch einmal aufflackert.

Andererseits ist im öffentlichen Raum die Wahrnehmung, die Konzentration, das Eintauchen in ein Kunstwerk schwerer zu erreichen als in darauf zugeschnittenen, vom Alltag isolierten Räumen. Klanginstallationen haben es da besonders schwer, weil sie durch ihr Medium in einer ungünstigen Wahrnehmungssituation sind: die Umgebungsgerausche sind oft sehr laut, und die Menschen orientieren sich primär visuell, nehmen also ihre Umwelt akustisch wenig differenziert wahr. Die meisten Klanginstallationen finden ja überwiegend in geschlossenen Räumen statt und sind thematisch auch oft entsprechend ausgelegt: als meditative Klangräume oder interaktive Spielzimmer, die Wahrnehmungs- und Hörerlebnisse bieten. So schön ich manche Arbeiten finde und auch genießen kann – mir stellt sich hier dann oft die Frage: angeregte Wahrnehmung – wofür?, Interaktivität und Partizipation des Zuhörers – worin? Ich denke, da kommt es dann auf die möglichen Bezüge an, die über das l'art pour l'art hinausgehen. In meiner Arbeit versuche ich, diese Bezüge zunächst aus dem Ort, an dem ich installieren will, herauszuholen. Ich versuche dann, den Ort ästhetisch so anzureichern, dass er eine neue Erfahrung ermöglicht, sowohl auf der Wahrnehmungsebene als auch auf einer inhaltlichen Ebene; eine Erfahrung und Reflexion sowohl des Ortes als auch von mir selbst an diesem, konkreten Ort und damit der Gesellschaft, in der ich lebe.

In „*transition – berlin junction eine klangsituation*“, die im Jahr 2001 für sechs Monate in der Skulptur „Berlin Junction“ von Richard Serra vor der Philharmonie in Berlin installiert war, kam es auch zunächst auf eine Wahrnehmungsschärfung an. Denn weder die Skulptur (und insbesondere ihr Innenraum) noch eine neben ihr in den Boden eingelassene Gedenkplatte wurden vor der Einrichtung der Installation von den meisten der tagsüber vorbeiziehenden Tiergartenbesucher und Touristen wahrgenommen, genauso wenig wie von den abends herumstehenden, kunstinteressierten Konzertbesuchern.



transition – berlin junction eine klangsituation (Georg Klein, 2001, Berlin). Zwischen den Platten von Serras Skulptur waren 4 Bodengitter eingelassen, unter denen sich die Lautsprecher und Sensoren befanden.

Durch die Klänge, die aus vier, kaum zu bemerkenden unterirdischen Lautsprecherschächten aus der Skulptur drangen, trat nun ein erstes, akustisches Irritationsmoment auf, das die Passanten in den Zwischenraum der Skulptur lockte. Mit dem Betreten und Durchlaufen des skulpturalen Durchgangs änderte sich dann die ansonsten statisch gehaltene Klangsituation: acht Sensoren am Boden nahmen die Bewegungen der Besucher auf, so dass durch ihre Bewegung der momentane Klang in Bewegung gebracht und dauerhaft verändert wurde, und das fortlaufend über sechs Monate hinweg. Der interaktive Veränderungsprozess war dabei so angelegt, dass es keine eindeutige Zuordnung zwischen Sensortätigkeit und Klangveränderung im Sinne eines Reiz-Reaktions-Schemas gab, sondern der Einfluss für die Besucher nicht klar nachvollziehbar war. Somit blieb die Frage im Raum stehen, wer für die Veränderung verantwortlich ist. Das Auslösen von Sprachsamples (das Gedicht „Der Radwechsel“ von Bertolt Brecht, gesprochen von Otto Sander, und das einzelne Wort „hier“, gesprochen von Angela Winkler) war dabei noch die einsehbarste Wirkung an den Sensoren, wobei auch hier die Art und Weise der fragmentierten Wiedergabe nicht unmittelbar deutlich wurde. Entsprechend war das Publikumsverhalten: viele liefen hindurch, ohne zu merken, dass sie damit schon etwas ausgelöst und verändert hatten, einige entdeckten die Interaktionsmöglichkeiten, insbesondere Kinder. Einige davon ließen sich ganz auf die Klangsituation ein, erschlossen sich die weiteren Aspekte der Arbeit oder schufen sich assoziativ ihre eigenen Bezüge, fingen an zu singen oder packten ihr Didgeridoo aus. Skater und Hundebesitzer gehörten zu den regelmäßigen Besuchern. In einer Nacht habe ich auch mal einen Fuchs entdeckt.

Um mich zu beschränken, möchte ich jetzt nur die Aspekte nennen, die meiner Meinung nach die politische Dimension der Klangsituation kennzeichnen. Da ist zum einen die Geschichte des Orts, die auf der Gedenkplatte in einer knappen, aber ausreichend deutlichen Art beschrieben ist: vor dem Ende des zweiten Weltkriegs stand hier eine ehemals jüdische Villa, in der die Nationalsozialisten die Organisationszentrale für den Euthanasiemord einrichteten. 200000 geistig und körperlich Behinderte kamen durch diese, nach eben diesem Standort Tiergartenstrasse 4 benannte „Aktion T4“ ums Leben. Von dem Haus ist nichts mehr übrig und die Gedenkplatte selbst ist so dezent in die Bodenfläche eingelassen, dass sie kaum beachtet wird. Die akustische Wahrnehmungsschärfung, die ich mit der Installation intendierte, sollte sich als erhöhte Wahrnehmung des gesamten Ortes auswirken, wobei die Sensoren sowie die Klänge und Stimmen aus dem Boden im Zwischenraum der Skulptur die Aufmerksamkeit und den Blick der Besucher nach unten lenkten. Eine Sensibilisierung, die durch die

klangräumliche Konstellation eine Richtung bekam. Denn die ohnehin bedrohlich-ambivalente Durchgangssituation zwischen den beiden schräg aufgestellten, massiven Stahlplatten wurde durch die unvermittelt auftretenden Stimmen und halbtönig gehaltenen Klänge verstärkt, so dass die körperlosen Stimmen aus dem Erdboden atmosphärisch einen Bezug herstellten zu der wie ein verschlossenes Grab wirkenden Gedenkplatte neben der Skulptur.



Besucher von der Love Parade 2001. Unweit der Skulptur war die Gedenkplatte in den Boden eingelassen. Im Foyer der Philharmonie konnten sich die Besucher sowohl die Technik in einem transparenten Schrank als auch das Textbuch zu *transition* ansehen, durch die Fenster in visuellem Kontakt zur Skulptur.

Nach meinen Recherchen war diese Verbindung zwischen Serras Skulptur und dem historischen Ort zuvor nicht gegeben. Serra selbst wie auch der Senat von Berlin wählten diesen Platz für die Skulptur nach rein ästhetischen Gesichtspunkten aus, was 1987 bei der Aufstellung der Skulptur zu Protesten der Berliner Geschichtswerkstatt führte, die an dieser Stelle schon lange für ein Dokumentationszentrum kämpfte. Als Kompromiss entstand dann die 1988 eingeweihte Gedenkplatte.

Serra gab seiner Skulptur, ohne von der Geschichte dieses Orts zu wissen, den Titel „*Berlin Junction*“ – Berliner Verbindung/Zusammentreffen – und damit bin ich bei meinem zweiten, politischen Bezug. Ich lese seine Skulptur als Kommentar zur Situation Berlins vor dem Mauerfall, während dessen sich die beiden Hälften der Stadt, die zwei Blöcke West und Ost als zwei politische Systeme bedrohlich gegenüberstanden und sich in einem labilem Gleichgewicht aufrecht hielten, immer in Gefahr, dass sie selbstzerstörerisch ineinanderfallen könnten. Ich betonte nun mit meiner Arbeit die Möglichkeit des Durchgangs, des Übergangs, der Bewegung, die in seiner Arbeit als räumliche Situation enthalten ist, und verband sie mit einem durchgehenden, musikalischen Prozess, wie ich ihn vorhin geschildert hatte: Veränderung durch Bewegung - also das, was mental und physisch mit dem Mauerfall 1989 Realität wurde.

Das Brecht-Gedicht, das in der Installation fragmentiert und vervielfacht auftaucht, lässt sich zwar auf die politische Situation seiner Entstehungszeit beziehen, also den Aufstand vom 17. Juni 1953 (das wäre dann der dritte Gesichtspunkt in der Installation, womit sich ein 50-jähriger, historischer Bogen von 1939-89 ergibt). Wichtiger war mir jedoch die kontrapunktische Funktion: ich setzte das Gedicht zum einen als sprachliches Reflexionsmoment in den permanenten Klangfluss ein: Sprachfragmente als Widerhaken im klanglichen Abtauchen. Zum anderen spricht der Text von der Ambivalenz in Übergangsprozessen, davon, sich der Frage nach dem Woher und Wohin zu stellen, ohne eskapistisch eine Situation zu verlassen. Im Kontext der sogenannte Wende von 89 konnte meiner Meinung nach dieses ambivalente Sich-Aufhalten in einer Übergangssituation nicht ausgehalten

und produktiv genutzt werden sondern wurde vorschnell zugunsten einer kapitalistisch verzerrten Variante von Demokratie beendet.

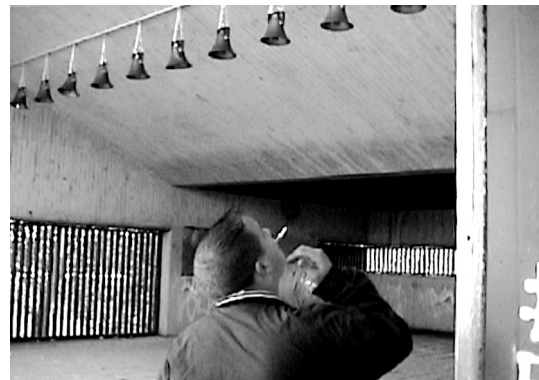
Diese etwas paradoxe Erfahrung, sich im Fluss zu befinden und zugleich stehen zu bleiben, sich „aufzuhalten“ in einer Übergangssituation, ist in „*transition*“ zum einen ein *Innehalten*, das ein Eingedenken und Erinnern zulässt, zum anderen ein *Aushalten*, und zwar von Gefühlen der Unsicherheit und Ungewissheit, zwischen Hoffnung und Bedrohung. Die Interaktivität lässt in „*transition*“ mit dem Konzept „Veränderung durch Bewegung“ und dem Bezug zum Mauerfall von 1989 eine durchaus politische Frage zu. In der Kunstdiskussion des letzten Jahrzehnts ist ja Interaktivität hinsichtlich einer aktiven Einbeziehung des Publikums oft utopisch aufgeladen worden als eine Demokratisierung des künstlerischen Prozesses. Auch in „*transition*“ wird der musikalische Prozess über die Besucher – und nur über sie – weitergebracht und verändert, doch dieser Einfluss ist durch den künstlerischen Rahmen eingeschränkt und lässt sich bei einem mehrmonatigen Lauf nicht individualisieren. So stellt sich die Frage: wie weit geht der Einfluss des Einzelnen – das soll übertragen heißen: Wie weit ist es her mit der Mitbestimmung und Verantwortung des Individuums am gesellschaftlichen Wandel? Demokratie als unvollendeter Prozess.

In der zweiten Arbeit, die ich kurz vorstellen will, ergeben sich die politischen Bezüge sehr viel direkter als in „*transition*“, wo erst über eine gewisse Kenntnis, z.B. des Titels der Serraskulptur, der Hintergrund deutlich werden konnte. Denn weder Serras Skulptur noch meine darin gastierende Klangsituation waren erkennbar ausgewiesen. Lediglich in der Philharmonie waren in dem zur Installation erschienenen Katalog begleitende Texte zu finden und Kontexte zu erfahren.

Bei „*Ortsklang Marl Mitte. blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit.*“ habe ich mich auf die gegenwärtige Situation einer Stadt eingelassen. Marl mit seinen 90000 Einwohner liegt am nördlichen Rand des Ruhrgebiets, ist aber als Stadt gar nicht existiert, weil sie aus lauter Einzelstädten und Arbeitersiedlungen besteht. In den 60er und 70er Jahren, als Marl eine der reichsten Industriestädte in Deutschland war, wurde zwar ein Stadtzentrum geschaffen, architektonisch hochambitioniert als gebaute Stadtutopie mit demokratischem Anspruch. Aber dieses Stadtzentrum blieb unbelebt. Ein renommierter Skulpturenpark mit Museum in diesem Zentrum zeugen noch heute sichtbar im öffentlichen Raum vom ehemaligen Reichtum und von dem Konzept, Kunst, Öffentlichkeit und politische Verwaltung in Kontakt zu bringen. Inzwischen ist die Arbeitslosigkeit hoch und die Trostlosigkeit des Stadtzentrums groß.

Ich habe in Marl einen Ort gefunden, der die Situation dort in nuce wiedergibt: einen kleinen Durchgangsbahnhof mit der Bezeichnung „Marl Mitte“, dessen Betonhalle ich klangkünstlerisch verändern will. Sie liegt über den Gleisen an einer Fussgängerbrücke, die zwei Stadtteile verbindet und viel genutzt wird. Diese sich weit öffnende Halle ist völlig funktionslos; sie dient nicht als Warteraum, sie hat keinen Zugang zur Bahn (der ist nebendran in einem eigenen Treppenhaus), sie bietet keinen Schutz vor der Witterung (da die Wände durch massive Gitter unterbrochen sind, zieht es darin wie in einem Windkanal), sie bietet dafür aber vielfältige Durch- und Ausblicke durch die Gitter hindurch oder nach vorn ins Freie. In ihrer Funktionslosigkeit schon fast skulptural ist sie für mich ein idealer Assoziations- und Bezugsraum, der atmosphärisch schon viel von dem Utopieverlust und der Verlorenheit dieser Stadt wiedergibt. Diesen von den meisten Marler Einwohnern gemiedenen und als hässlich empfundenen Betonbau werde ich als Kunstwerk inszenieren im Kontrast zu dem gepflegten Skulpturenpark rund um das Rathaus auf der anderen Seite. Am Bahnhof, zu dessen Umgebung mehrere Hochhäuser aus dem sozialen Wohnungsbau, ein Busbahnhof und ein großes Einkaufszentrum,

der Marler Stern, gehören, halten sich tagsüber viele Schüler, Einkaufende und Arbeitslose auf, nachts eher Jugendgangs und vereinzelt Prostituierte. Die Gespräche, die sich bei meiner subjektiven Recherche ergaben, vermitteln mir einen Eindruck von der sozialen Situation, den vorherrschenden Konflikten in diesem Raum und der gegenwärtigen Atmosphäre der Zukunftslosigkeit, die natürlich nicht nur in Marl ein Thema ist.



Ortsklang Marl Mitte. blaus blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit. (Georg Klein, Deutscher Klangkunstpreis 2002, Marl/WDR). Fotos nach Fertigstellung der Installation im Herbst 2002.

Mein Klangmaterial gewinne ich ausschließlich aus diesem Ort, der Bahnhofstation selbst. Dabei möchte ich mit zwei akustischen Materialebenen arbeiten. Einmal mit dem Klang der Gitterstäbe, die hier in zwei Längen und damit zwei Tonhöhen vorhanden sind. Der impulsiv angeschlagene Klang ist gongähnlich, enthält also eine reichhaltige, nichtharmonische Obertonstruktur. Ich habe Aufnahmen davon gemacht, die ich zur Zeit elektronisch bearbeite und die einen klanglichen Hintergrund bilden sollen zu der zweiten Ebene, einem Textmaterial, das ich in den Wartehäuschen auf dem Bahnsteig gesammelt habe: Graffiti, Inschriften, Sprüche mit Wünschen, Beschimpfungen, Obzönitäten, Liebeserklärungen und rassistischen Äußerungen – überwiegend von und für Jugendliche.

Ich habe versucht, diese Texte zu entziffern, in denen die Auseinandersetzungen zwischen Rechten und Linken, zwischen Ausländern und Deutschen, zwischen Erwachsenen und Jugendlichen, zwischen Liebeserklärung und –verzweiflung, zwischen Zukunftslosigkeit und Sonnenscheinoptimismus auf eine lakonisch-simple Art öffentlich zur Sprache kommen, ohne dass sie groß wahrgenommen werden. Z.B. „Das Leben ist hart + ungerecht“ „~~Türken~~White power is the Best of Marl!“ „Love is a name. Sex is a game. Forget the name, and play the game“ „Genau! Gib ihr eine Chance. Ohne dich ist sie total aufgeschmissen. N.P.“ „Ich liebe

dich Mufti und hoffe dass du mich niemals verläßt! Deine Ina!“ „Ich hasse euch rechten Schweine!!!“–„und ich hasse dich, du linkes Blach!“ „Ruhrpotkanaken“ „Pëch ir zuch is wech“ „Es lebe Adolf Hitler“ „Auch wenn du das nicht sehen willst“ oder auch so ein fast poetischer Politspruch wie „Schmückt mit Naziköpfen die Tore eurer Stadt“.

Letztes Wochenende habe ich gerade Sprachaufnahmen mit Jugendlichen in Marl gemacht, die ich in der Bahnhofsgegend angesprochen hatte und für das Projekt gewinnen konnte. Die gesprochenen Texte werde ich in der Betonhalle über Lautsprecher wiedergeben, so dass sie eine zweite – akustische – Repräsentationsform bekommen. Die Lautsprecher werden dabei in ihrer Form ähnlich zu den am Bahnsteig üblichen Hornlautsprechern sein, nur dass sie in einer Reihe aufgehängt wie Glocken nach unten hängen und statt Zugdurchsagen nun Graffitiprüche von sich geben werden. So eine Lautsprecherzeile bildet aus der Distanz einen Klangvorhang, und erst beim direkten Daruntertreten unter einen der Lautsprecher werden die Einzelstimmen herauszuhören sein. Die ganze Collage aus Gittertönen und Stimmen soll für drei Monate Tag und Nacht über drei CD-Player abgespielt werden, deren Tonspuren sich durch die unterschiedlichen Spieldauern immer wieder neu überlagern. Visuell ergänzt und zugespitzt wird diese Situation durch ein Blechschild, das an der hinteren Wand angebracht wird, mit der Aufschrift: „Viel Kunst. Wenig Arbeit.“, weiß auf schwarzem Grund.

Ich bin gespannt, wie diese akustische und visuelle Ansprache von den vorbeiziehenden Passanten aufgenommen wird. Um ein wenig davon sichtbar mitzubekommen, habe ich eine Plakatwand angemietet, die sich am rechten Rand befindet und die ich bis auf den Titel völlig leer lassen möchte, als eine stumme Aufforderung, dort einen Kommentar zu hinterlassen. In der Nacht wird die Betonschräge des Daches mit blauem Licht angestrahlt, so dass der Bahnhof mit einem utopischen Blau in die Ferne leuchtet und die Raumverwandlung weithin wahrnehmbar wird. Eine Inszenierung des Bahnhofs als Skulptur. [Zusatz vom Dezember 2002: Nach drei Monaten Laufzeit kann ich von einigen Reaktionen berichten: In der Lokalpresse wurde die Installation sehr heftig diskutiert, z.T. als Neubewertung dieses hässlichen Ortes, z.T. wurde sie angegriffen als Geldverschwendung und mit der Frage, ob man es sich gefallen lassen müsse, sich am Bahnhof Obszönitäten anhören zu müssen. Die hängenden Lautsprecher wurden mit Steinen stark demoliert, hielten aber durch und dokumentieren so eine Art von Rezeption. Die Plakatwand wurde als allgemeine Kommentierungsmöglichkeit genutzt, so dass sich die Fläche mit Sprüchen füllte, überwiegend ähnlich zu denen in den Wartehäuschen (z.B. „Nie wieder Deutschland“, „Winkler, ich liebe dich!“, „...zu viel harmonisch“, „Rote Augen. Trockener Mund.“). Bei der Eröffnung wurde die kunstinteressierte Marler Oberschicht an diesen „Unort“ geführt, der nach den bisherigen Plänen möglichst bald abgerissen werden soll, um die Situation zu verändern. Bei einem Podiumsgespräch einige Wochen später, wurde von einem möglichen Erhalt gesprochen. Die Jugendlichen, mit denen ich die Sprachaufnahmen machte, fanden das Projekt sehr „cool“, weil es „ihr“ Ort war und „ihre“ Sprüche, die darin eingesetzt wurden. Abends waren viele Jugendliche an der Betonhalle anzutreffen, wobei dann laufende Mopedmotoren die Klangsituation lautstark aufmischen konnten.]

Soweit diese beiden Beispiele. Mit dem Gang in öffentliche Räume suche ich mir kunstexterne Reibungsflächen, wobei ich ähnlich vorgehe, wie es die Internationalen Situationisten in den 50er Jahren als Psychogeografie beschrieben haben. Ich nähere mich erst einer Situation an, streune herum, um die Eigenschaften des Milieus, seine sozialen, emotionalen und ästhetischen Qualitäten zu entdecken, und versuche dann, diese Situation künstlerisch zu verdichten, den veränderten Ort auf die Bewohner und Besucher zurückwirken zu lassen. Die ästhetische Inszenierung dieser Alltagsorte fordert eine veränderte Wahrnehmung, lockt ein heterogenes Publikum an, das ohne eine Kunsterwartungshaltung auf Kunst trifft. Dass dabei neben der Konfrontation mit der Wirklichkeit auch Begegnung und Kommunikation entsteht, habe ich bei *transition* erfahren können – und ich denke, das ist eine der besonderen Eigenschaften von Klanginstallationen im öffentlichen Raum (ich nenne sie ja *Klangsituationen*), nämlich in dem klanglich-visuellen Prozess, durch den sich das Kunstwerk in jedem Moment neu realisiert, simultan wahrnehmen und kommunizieren zu können, mit Fremden, die sich gerade zufällig am selben Ort zur selben Zeit befinden. Das Prozesshafte der Klangkunst schafft eine besondere Präsenz, die einen „Aufenthalt“ fordert innerhalb unserer schnelllebigen Welt und eine Begegnung ermöglicht, mit dem Ort, mit Anderen, mit sich selbst.

Das Politische sehe ich in diesen Arbeiten zunächst einmal im Umgang mit bzw. in der Sichtbarmachung von gesellschaftlicher Wirklichkeit im gegenwärtigen Alltag, wobei die politischen Bezüge mal mehr, mal weniger offensichtlich sind. Das hängt eben auch von jedem Besucher selbst ab, seinem Erfahrungs- und Wissensstand und seiner Neugierde. Ich als Produzent einer solchen Klangsituation versuche, durch eine Sondierungsphase überhaupt erst einmal einen Blick für die Konflikte zu entwickeln, die sich an einem bestimmten Ort mehr oder weniger sichtbar zeigen, um sie dann in dieser konkreten Situation mit klangkünstlerischen Mitteln widerzuspiegeln oder auch zu forcieren. (Und ein Konfliktbegriff scheint mir in der gegenwärtigen Klangkunst-Diskussion völlig zu fehlen). Als gelungen würde ich einen solchen sinnlich-reflexiven Prozess bezeichnen, wenn daraus eine geistige Unruhe entstünde, als Impuls für eine Veränderung der Verhältnisse. Aber das ist eine sehr weitgehende Hoffnung und die Beurteilung bleibt meinem Publikum überlassen.

Fotos/Videostills: Georg Klein