

## IN TRANSIT : Akustische Kunst im öffentlichen Raum<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

### A Vom Raumklang zum Ortsklang

Mitte des 20. Jahrhundert wurde im Zuge der seriellen Musik der Raum als komponierbare Größe entwickelt. Anfängen 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 Raum-Klang 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.“<sup>3</sup>

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 Ei-

<sup>1</sup> Gefragt nach „Notwendigkeit, Sinn und Zweck der künstlerischen Gestaltung von Alltagssituationen in der heutigen Welt“ werde ich vor allem von eigenen Erfahrungen berichten. Andere Künstler werden eine andere Perspektive bieten können.

<sup>2</sup> Bernd Witte, Zu Walter Benjamins Passagen-Werk. In: Topographien der Erinnerung, hg. von Bernd Witte, Würzburg 2007.

<sup>3</sup> Uwe Rüh: „Die Vermittlung von Klangkunst. Präsentation als Raumerfahrung“. In: Katalog *sonambiente*, S. 237, Heidelberg 2006.

genschaften (akustisch, architektonisch, skulptural, perspektivisch) hinaus und fassen den Raum in seiner Ortsspezifität, spreche ich von einem *Ortsklang*<sup>4</sup>. 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 Psychogeographie 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.



„Ortsklang Marl Mitte“, Klang-Licht-Installation, bei der visuelle Graffiti sprüche am Bahnhof von Marl als akustischer Sprechchor wiedergegeben wurden, in Kombination mit zwei elektronisch verfremdeten Gittertönen und blauem Licht (Georg Klein). Deutscher Klangkunstpreis 2002.

*Space to place.* Dieses Vorgehen entspricht vom Ansatz her Verfahren, die eher aus der bildenden Kunst bekannt sind – angefangen vom *objet trouvé* über weit auseinanderliegende 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 Fluxuskünstlern der 60er Jahre gegeben hat. Der doppelt materiale Bezug zur Welt – über den Ort als Spielort und die ästhetisch-thematische Verarbeitung des Orts<sup>5</sup> - bringt und fordert ein sehr viel stärkere Durchdringung und Verflechtung mit der Wirklichkeit und ermöglicht damit auch eine andere Form der politischen Auseinandersetzung.

## B 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 semiöffentliche Räume

<sup>4</sup> s. z.B. „Ortsklang Marl Mitte“ (-->FOTO)

<sup>5</sup> Das können nicht nur Orte sein, sondern auch Wege, wie in „meta.stasen“, einer interaktiven Klang-Licht-Installation in einem Tramwagen, der 10 Tage auf der Linie 8 durch Dresden fuhr und in den die Leute an jeder Haltestelle zusteigen konnten. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik 2007.

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 lassen<sup>6</sup>:

- 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 Freiheitsgrade haben sich nie von selbst ergeben sondern wurden über Jahrhunderte erkämpft, und 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 kontrollierten Medien haben, bleibt nur die Straße, 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“<sup>7</sup>. 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 semiöffentlichen Konsum- und Einkaufsräumen.

Kritische Arbeiten stoßen dabei schnell an eine Grenze, wie man selbst in einer weltoffenen und kunsterprobten Stadt wie Berlin feststellen muss<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ausführlicher erläutert in: Georg Klein „Unter freiem Himmel“, bgnm-Jahrbuch musik|politik, Pfau-Verlag 2003

<sup>7</sup> Sabine Sanio, in: „Stadt Raum Kontroll Verlust Aneignung Interaktion“, Einleitung S. 9, Berlin 2005

<sup>8</sup> 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 anhand eines Projektvorschlags für das Einkaufszentrum ALEXA, bei dem uns die Marketing Assistentin absagte mit den Worten: „Wir können uns Ausstellungen oder Theaterperformances gut vorstellen. Wir sehen jedoch bei Ihrem Projekt nicht den

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 Kräftespiel 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 HartzIV-Empfänger bis zum Börsenmakler. Entsprechend sind die Reaktionen extrem unterschiedlich bei einem Publikum, das in seinem Alltag irritiert, gestört oder angeregt wird.

## C Öffentlichkeitsstrategien

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. 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 Stadtraum 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 selten<sup>9</sup> und wird meist von visuellen Elementen flankiert, seien es sichtbare Klangobjekte, Licht oder Video. Das Moment der Irritation ist hier das wichtigste Element: den Alltag für einen Augenblick zu unterbrechen, innezuhalten und in eine andere Wahrnehmungshaltung zu kommen, ist Basis jeder akustischen Intervention<sup>10</sup>. 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.

---

positiven Wert für uns und unsere Kunden.“ S.a. Georg Klein: “dazwischenkommen – Klangkünstlerische Interventionen im öffentlichen Raum”, Vortrag bei den 19. Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik 2005, unter [www.georgklein.de](http://www.georgklein.de)

<sup>9</sup> z.B. die oft an Klangscheiden im Stadtraum platzierten Arbeiten von Sam Auinger.

<sup>10</sup> In konzeptioneller Reinform bei den visuell markierten Hörpunkten von Akio Suzuki zu finden, die das Hören alltäglicher Situationen schärfen.

**Interaktive Installationen** beziehen die Körperbewegungen des Rezipienten mit ein in die Klanggenerierung, 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 bringen<sup>11</sup>. 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 verlangt<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>.

**Partizipative Projekte** finden sich in der installativen Klangkunst bisher kaum, dafür um so mehr im medialen Raum des Internets oder anderer Kommunikationsmedien. In der Netzstruktur eines *open broadcast systems*<sup>14</sup> 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 (s. YouTube)<sup>15</sup>. 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 ist<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Interaktive, musikalische Verfahren wie *Interaktive Variation* und *Akustische Texttopographie* sind in 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.

<sup>12</sup> 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, s. [www.georgklein.de](http://www.georgklein.de)

<sup>13</sup> Das ist dann auch Pech für alle professionellen Kunstbetrachter, denen nur übrig bleibt, die Wirkungen und Reaktionen eines Zufallspublikums zu beobachten.

<sup>14</sup> Inke Arns „Netzkulturen“, S.9, Hamburg 2002. Ein frühes Beispiel sind die Arbeiten von Max Neuhaus, wie z.B. „Public Supply“ von 1966.

<sup>15</sup> s.z.B. die t-u-b-e Plug Software von Jörg Stelkens, die musikalische Online-Performances ermöglicht. [www.t-u-b-e.de](http://www.t-u-b-e.de)

<sup>16</sup> z.B. die Lichtmuster-Installation „Blinkenlights“ des ChaosComputerClubs an der Fensterfassade des Haus des Lehrers (2004), Berlin Alexanderplatz, bei dem Passanten per SMS/Website die Patterngenerierung beeinflussen konnten.

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*, der durch klankünstlerische Eingriffe gestaltet wird und in dem ein Zeitbegriff existiert, der sich von dem der Konzertmusik fundamental unterscheidet<sup>17</sup>.



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

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 den 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<sup>18</sup>.

## D 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 phy-

<sup>17</sup> s.a. Georg Klein: „Spannungsräume. Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst.“ Positionen Nr. 54, Mühlenbeck 2003.

<sup>18</sup> *turmlaute.2: watch tower – Klang | Video | Installation | Organisation | Interaktion* (MaerzMusik 2007) mit der „offiziellen“ Website [www.europeanborderwatch.org](http://www.europeanborderwatch.org), auf die es bis heute Reaktionen und „Anmeldungen“ gibt. Projektbeschreibung s. [www.georgklein.de](http://www.georgklein.de)

sisch-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 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 Sinne<sup>19</sup>. 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"<sup>20</sup> 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, aber auch in der offenen Form: in der Prozesshaftigkeit und transformatorischen Potentialität, in einem so raumfüllenden wie flüchtigen, akustischen (oder auch audiovisuellen) Medium. Etwas schlichter gesprochen, ist es ein permanenter Übergang von einem Klang in einen anderen mit einem. *To be in transition* – das Leben als Übergangsraum, in dem man immer wieder verloren gehen kann – und sich dabei neu wiedergewinnen kann.

<sup>19</sup> 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*, S.28. In: Textbuch zur interaktiven Installation *transition – berlin junction. eine klangsituation*, von Georg Klein, Pfau-Verlag 2001.

<sup>20</sup> C.Neubaur, a.a.O., S.29