

GEORG KLEIN ODER DER  
KÜNSTLER ALS ORTS-SEHER

Barbara Barthelmes

GEORG KLEIN – ARTYSTA JAKO  
WIZJONER MIEJSCA

Barbara Barthelmes



Georg Klein interveniert mit seinen klangkünstlerisch installativ ausgerichteten Arbeiten bewusst in den urban geprägten Lebensraum der Menschen, in den so genannten öffentlichen Raum. Dabei zeigt er eine Vorliebe für die Orte, die als Durch- und Übergänge, als Passagen fungieren und dementsprechend als Räume nicht besonders markant sind, keine dezidierten Grenzen haben und oftmals von Architektur und Stadtplanung vernachlässigt werden.

#### DIE IDENTITÄT ÖFFENTLICHER RÄUME

Alltagssprachlich bezeichnet die Formel öffentlicher Raum den für jedermann zugänglichen Raum im Gegensatz zur privaten Sphäre. Unter öffentlichen Räumen verstehen wir solche mit eher repräsentativer Funktion wie große Plätze vor Rathäusern und Regierungssitzen oder Orte der Erholung wie Parks und Grünflächen, aber auch dem Verkehr vorbehaltenen Stadtraum wie Straßen, Gehwege, Bahnhöfe. Im Kontext ästhetischer Eingriffe in den öffentlichen Raum jedoch verweist dieser Begriff nicht nur auf spezifische Areale der Stadtarchitektur. Es ist die Kategorie der Öffentlichkeit, wie sie sich in der Epoche der Aufklärung herausgebildet hat, die den kritischen Impuls dieser künstlerischen Praxis mitbestimmt. Historisch definierte sich Öffentlichkeit

Georg Klein, realizując swoje prace o charakterze instalacji z wykorzystaniem sztuki dźwięku, świadomie interweniuje w ukształtowaną przez warunki miejskie przestrzeń życiową człowieka, w tak zwaną przestrzeń publiczną. Ujawnia się przy tym jego zamiłowanie do miejsc pełniących rolę przejść, pasaży, które nie wyróżniają się niczym szczególnym jako przestrzenie, nie mają zdecydowanych granic i częstokroć traktowane są po macoszemu przez architektów i urbanistów.

#### TOŻSAMOŚĆ PRZESTRZENI PUBLICZNYCH

W języku codziennym określenie »przestrzeń publiczna« oznacza przestrzeń dostępną dla każdego, w odróżnieniu od sfery prywatnej. Pod pojęciem przestrzeni publicznych rozumiemy przestrzenie pełniące raczej role reprezentacyjne, jak duże place przed ratuszami i siedzibami rządów, czy miejsca wypoczynku, jak parki i skwery, a także przestrzenie miejskie zarezerwowane dla komunikacji, jak ulice, chodniki, dworce. W kontekście interwencji w przestrzeń publiczną określenie to odnosi się jednak nie tylko do specyficznych obszarów architektury miejskiej. Chodzi tu o kategorię pojęcia »publiczny«, która ukształtowała się w epoce Oświecenia i która ma wpływ na krytyczny impuls dla tego rodzaju działania artystycznego. Z historycznego

nicht allein durch ihren Gegensatz zur Privatheit. Öffentlichkeit hieß vor allem auch, dass sich ein anderes – bürgerliches – Publikum als urteilsfähiges vernünftiges Subjekt formiert. Im Kontext der bürgerlichen Revolution bildete die Öffentlichkeit dann das Medium, über das sich die Emanzipation der Gesellschaft formulieren konnte. In ihr erhob das bürgerliche Publikum an Stelle des feudalen Staates den Anspruch, alle Themen der Politik, des Rechts und der Kultur verhandeln zu können. Daher rührt die bis heute immer noch mitschwingende Konnotation von Freiheitlichkeit und Demokratie, wenn von Öffentlichkeit die Rede ist. Im Kampf um die gesellschaftliche Selbstbestimmung, um die Teilhabe an der Macht wird in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts Öffentlichkeit zu einer zentralen Kategorie. Die Kritik der bürgerlichen Öffentlichkeit setzt mit Karl Marx ein. Er sieht in ihr eine Illusion, die die Entfremdung des Menschen, die Spaltung in ein öffentliches und ein privates Wesen festschreibt und nicht überwindet. Damit tritt neben den von der Aufklärung und bürgerlicher Revolution bestimmten Diskurs über Öffentlichkeit als demokratische Instanz eine kritische Konzeption. Vor allem in der kritischen Theorie der 60er Jahre erfährt diese Kritik eine Zuspitzung dahingehend, dass die bürgerliche Öffentlichkeit nur mehr als Produkt der Verwertungsmechanismen der Kul-

punktu widzenia definicja pojęcia, o którym mowa, kształtowała się nie tylko w opozycji do pojęcia prywatności. Sfera publiczna oznaczała przede wszystkim także to, że oto tworzy się nowa publiczność – mieszczaństwo – jako podmiot obdarzony rozumem i zdolny wydawać sądy. W kontekście rewolucji mieszczańskiej sfera publiczna stała się medium, za którego pośrednictwem emancypacja społeczeństwa mogła przybierać określoną formę. Właśnie poprzez tę sferę mieszczaństwo, w następstwie państwa feudalnego, egzekwowało swoje prawo do wypowiedzenia się na wszelkie tematy z dziedziny polityki, prawa i kultury. Stąd do dziś jeszcze w kontekście sfery publicznej pojawia się konotacja swobody i demokracji. W walce o samostanowienie społeczeństwa mieszczańskiego, o jego uczestnictwo we władzy, sfera publiczna stała się w XIX w. kategorią centralną. Jednak wraz z Karolem Marksem rozpoczęła się krytyka mieszczańskiej sfery publicznej. Marks dostrzegał w niej iluzję, która zamiast przewyższać wyobcowanie człowieka, jego rozdarcie na istotę publiczną i prywatną, utrwała te zjawiska. Tym samym obok dyskursu na temat sfery publicznej jako instancji demokratycznej, którego wyznacznikiem było Oświecenie i rewolucja mieszczańska, pojawiła się koncepcja krytyczna. Zwłaszcza w teoriach z lat 60-tych krytyka ta zaostrzyła się do tego stopnia, że mieszczańską sferę publiczną

- 1 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt 1962.
- 2 Georg Simmel, *Soziologie des Raumes* (1903), in: Simmel, *Schriften zur Soziologie*, hg. von H.-J. Dahme, O. Rammstedt, Frankfurt 1983, S. 221–242.

turindustrie angesehen wird. Angesichts der pluralen Aufsplitterung der Gesellschaft und der Dominanz der Massenmedien, über die sich Öffentlichkeit heute konstituiert oder in manipulatorischer Absicht formuliert, könne man nur noch den Verfall der bürgerlichen Öffentlichkeit konstatieren.<sup>1</sup>

Dieser Topos vom Verfall der bürgerlichen Öffentlichkeit spiegelt sich in der Soziologie in der These vom Zerfall des öffentlichen Raumes wieder. Bereits Georg Simmel<sup>2</sup> analysierte, dass der urbane Raum in der modernen Gesellschaft seine Funktion als Grundlage sozialer Organisation immer mehr einbüßt und zwar aufgrund immer abstrakter werdender Vergesellschaftungsformen. Heute schreibt man das Verschwinden des öffentlichen Raumes der fortschreitenden Industrialisierung aller Bereiche und der informatischen Revolution der postindustriellen Gesellschaft zu. Der öffentliche Raum habe nicht mehr die Funktion, Personen zusammenzubringen und eine Vielfalt von Aktivitäten anzuziehen, sondern degradiere zu einem Funktionselement von Bewegung: des Verkehrs von Menschen, Waren und Informationen. Die Architektur der Städte, die städtebaulichen Maßnahmen, die

- I por. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt 1962.
- II Georg Simmel, *Soziologie des Raumes* (1903), w: Simmel, *Schriften zur Soziologie*, pod red. H.-J. Dahme, O. Rammstedt, Frankfurt 1983, str. 221–242.

zaczęto postrzegać już tylko jako produkt użytecznych mechanizmów przemysłu kulturowego. Wobec pluralistycznego rozdrobnienia społeczeństwa i dominacji środków masowego przekazu, za pośrednictwem których dziś sfera publiczna konstytuuje się i które tą sferą manipulują, nie pozostaje nic innego, jak tylko skonstatować upadek mieszczańskiej sfery publicznej.<sup>1</sup> Topos upadku mieszczańskiej sfery publicznej znajduje swoje odzwierciedlenie w socjologicznej tezie o rozpadzie przestrzeni publicznej. Już Georg Simmel<sup>II</sup> przedstawił analizę, z której wynika, że w nowoczesnym społeczeństwie stopniowo zanika funkcja przestrzeni miejskiej jako podstawy organizacji społecznej ze względu na to, że formy uspołecznienia stają się coraz bardziej abstrakcyjne. Zanikanie przestrzeni publicznej tłumaczy się dziś postępującą industrializacją wszystkich dziedzin i rewolucją informatyczną postindustrialnego społeczeństwa. Simmel uważa, że przestrzeń publiczna przestaje pełnić funkcję miejsca, w którym ludzie się spotykają, które przyciąga różnorodne działania; ulega ona degradacji, a jej rola sprowadza się do funkcjonalnego elementu ruchu, czyli przestrzeni, po której przemierzają się ludzie, towary,

3 vgl. dazu Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt 1983 und Vilém Flusser, *Der städtische Raum und die neuen Technologien* (1985), in: *Flusser, Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*, Düsseldorf 1990.

heute getroffen werden, reflektiere diese Entwicklung. Es entstehen öffentliche Räume ohne Identität stiftende Orte, die Menschen in ihrem Lebensraum kulturell und sozial verankern. Die heutige urbane Wirklichkeit wird charakterisiert als eine Welt der transitorischen, provisorischen und ephemeren Gesten, in der die Identität von Orten aufgebrochen ist.<sup>3</sup>

Als Künstler und Komponist, der im öffentlichen Raum agiert, begibt sich Georg Klein nicht nur in das Fadenkreuz dieser Gesellschafts- und Kulturkritik. Er begibt sich in eine von Divergenz und Widerspruch bestimmte Situation: Er sucht den öffentlichen Raum auf, der als solcher nicht mehr existiert. Er stellt sich einem Publikum, das disparater und zufälliger nicht sein könnte. Und er hat mit Orten zu tun, deren Topografie, architektonische Gestalt und soziale Verfasstheit dem Transitorischen, der Bewegung unterstellt ist.

Dennoch ist für Georg Klein im transitorischen Charakter stadträumlicher Kontexte ein Rest der freiheitlichen Dimension von Öffentlichkeit aufgehoben. Gerade dort ist der Zugang für jedermann möglich und im Gegensatz zu den von staatlicher Repräsentation oder dem Zwang zum

III por. Richard Sennett, *The Fall of Public Man – On the Social Psychology of Capitalism*, New York 1977 oraz Vilém Flusser, *Der städtische Raum und die neuen Technologien* (1985), w: *Flusser, Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*, Düsseldorf 1990.

informacje. Proces ten znajduje odbicie w architekturze miast, w podejmowanych dziś przedsięwzięciach urbanistycznych. Powstają przestrzenie publiczne pozbawione miejsc, z którymi można się utożsamiać, miejsc, w których ludzie mogliby zakorzenić się kulturowo i społecznie. Współczesna miejska rzeczywistość charakteryzowana jest jako świat tymczasowych, prowizorycznych, efemerycznych gestów, któremu wydarto tożsamość miejsc.<sup>III</sup>

Georg Klein jako artysta i kompozytor działający w przestrzeni publicznej nie tylko staje w samym centrum krytyki społecznej i kulturowej, lecz także wkracza w sytuację nacechowaną rozbieżnościami i sprzecznościami. Poszukuje on przestrzeni publicznej, która jako taka już nie istnieje. Staje przed publicznością, która nie mogłaby być już bardziej zróżnicowana i przypadkowa. I ma do czynienia z miejscami, których topografia, kształt architektoniczny i sytuacja społeczna podporządkowane są przejściowości, ruchowi.

Jednakże Georg Klein uważa, że w typowej dla przestrzeni miejskich przejściowości zachowały się resztki wolnościowego aspektu sfery publicz-

Konsum bestimmten Räumen sind sie tatsächlich zweckfrei. Für ihn stellen diese öffentlichen Räume »Metaphern für das gegenwärtige Leben« dar und zwar in einem doppelten Sinn. Sie symbolisieren den Verlust Identität stiftender Orte, das Primat des Passativen und beherbergen genau in dieser Eigenschaft gleichzeitig die Option auf Perspektivwechsel und Veränderung.

#### ORTSSPEZIFIK ALS INTERVENTION

Mit der Entscheidung sich als Klangkünstler in den öffentlichen Raum zu begeben, bewegt Georg Klein sich im Kontext einer Entwicklung der Kunst und Musik des 20. Jahrhunderts, in der der Ort bzw. das Verlassen traditioneller Vermittlungsorte von Kunst und Musik besonders bedeutsam wurde. Die verschiedenen Strömungen der historischen Avantgarden, besonders aber der Futurismus, wollten sich von Orten wie dem Museum, der Oper, dem Konzerthaus lossagen und das in Ritualen erstarrte Publikum befreien. Die dort aufgeführten musikalischen Werke und zur Schau gestellten Bilder wie die sie vermittelnden Instanzen hätten den Bezug zum wirklichen Leben verloren und erschöpften sich in endlosen Reproduktionen verkrusteter akademischer Lehren. Kunst und auch Musik müsse sich dem Leben stellen, so ihre Parole, sich in die durch Industrialisierung und Technisierung veränderte Umwelt begeben und die technischen

nej, bowiem właśnie do nich każdy ma dostęp i w przeciwieństwie do przestrzeni o charakterze reprezentacyjno-państwowym czy też nacechowanych presją konsumpcji ta sfera nie służy de facto żadnym konkretnym celom. Dla artysty przestrzenie publiczne stanowią »metafory współczesnego życia« i to w podwójnym sensie. Symbolizują one utratę miejsc, z którymi można się utożsamiać, i prymat przejściowości. Dzięki tej właściwości kryją w sobie możliwość zmiany perspektywy i dokonywania przemian.

#### SPECYFIKA MIEJSCA JAKO INTERWENCJA

Podejmując decyzję wkroczenia ze sztuką dźwięku w przestrzeń publiczną, Georg Klein wpisuje się w kontekst rozwoju sztuki i muzyki XX wieku, kiedy to szczególnego znaczenia nabrało samo miejsce przekazu sztuki i muzyki oraz opuszczenie tradycyjnych miejsc ich prezentacji. Różne historyczne nurty awangardowe, a w szczególności futurystyczny, chciały oderwać się od takich miejsc jak muzeum, opera, filharmonia i wyzwoić publiczność skostniałą w rytuałach. Wykonywane tam utwory muzyczne czy wystawiane obrazy, podobnie jak same te instytucje, zdaniem przedstawicieli tych nurtów straciły kontakt z prawdziwym życiem i wyczerpały swoje możliwości w nie kończących się reprodukcjach zaskorupiających teorii akademickich. Hasła futurystów głosiły, iż sztuka, a także muzyka, muszą stawić czoła życiu,

Errungenschaften, die Maschinen wie die Beschleunigung des Lebens als Quelle neuer Kunst und Musik annehmen. Auch wenn heute die Euphorie des frühen 20. Jahrhunderts verblasst ist, ist doch die Suche nach neuen und lebensnaheren Orten für Kunst und Musik stets mit der Kritik an der Institutionalisierung der Kunst und ihrer Rezeption verknüpft. Indem die Orte der Kunst in den Lebensraum der Menschen verlagert werden, sollen sich neue Möglichkeiten für die Teilhabe der Kunst am Alltag der Menschen eröffnen und der Mensch freieren Zugang zum ästhetischen Erleben erfahren. Ortsspezifisch oder Site Specificity wird in der Ästhetik zeitgenössischer Kunst und Musik zu einem Feld ästhetischer Praxis, in dem sich das gesellschaftliche Dispositiv, in dem Kunst erscheint, artikuliert und in dem das Verhältnis von Kunst und Musik zur Wirklichkeit, zur Umwelt bestimmt wird.

Betrachtet man die Orte, die Georg Klein für seine Interventionen im öffentlichen Raum gefunden hat, so vermittelt sich das Transitorische durch den emotionalen Gehalt dieser Räume, durch die ihnen eigene Atmosphäre, in der sich formale und akustische Eigenschaften mit Topografischem und aktuellem Zeitgeschehen

muszą wkroczyć w otaczający je świat, odmieniony przez industrializację i technicyzację, oraz przyjmując, że źródłem nowej sztuki i muzyki będą zdobycze techniczne, maszyny oraz coraz szybsze tempo życia. Nawet jeśli przybladła już dziś euforia początków XX wieku, to jednak poszukiwanie nowych, bliższych życiu miejsc dla sztuki i muzyki nadal wiąże się z krytyką instytucjonalizacji samej sztuki i jej percepcji. Wraz z przeniesieniem miejsc tworzenia sztuki w przestrzeń życiową człowieka powinny otworzyć się nowe możliwości uczestniczenia sztuki w jego codzienności i swobodniejszy dostęp człowieka do przeżyć estetycznych. W estetyce sztuki i muzyki współczesnej specyfika miejsca, tzw. site specificity, staje się polem praktycznego działania estetycznego, gdzie formułuje się dyspozytyw społeczny, gdzie pojawia się sztuka i gdzie określony zostaje stosunek sztuki i muzyki do rzeczywistości, do otoczenia.

Przejściowy charakter miejsc, które Georg Klein wybierał dla swoich interwencji w przestrzeni publicznej, ujawnia się poprzez emocje, jakie kryją się w tych przestrzeniach, poprzez ich specyficzną atmosferę, w której elementy formalne i akustyczne mieszają się z cechami topogra-

mischen. In *transition – berlin junction. eine klangsituation* (Berlin 2001) ist es eine kleine Verkehrsinsel in der Nähe des Haupteingangs der Philharmonie. Charakteristisch ist der wenig prägnante Eingangsbereich vor der Philharmonie, an dem die Taxis an- und abfahren und die großen Doppeldecker-Linienbusse ihre Endhaltestelle in unmittelbarer Nähe ansteuern. Auf dieser Verkehrsinsel steht Richard Serras Skulptur *berlin junction*, die für Georg Klein Ausgangspunkt zu dieser Arbeit war. Im Kontrast zu der schwingenden Architektur der Philharmonie und des Musikinstrumentenmuseums auf der einen Seite und dem bunkerartigen Gebilde des Kunstgewerbemuseums auf der anderen Seite repräsentiert dieser Ort das architektonisch Nicht-Artikulierte. Mauer und Mauerfall schwingen als historische Dimensionen dieses Areal mit. Früher befand sich das so genannte Lenné-Dreieck in nächster Nähe, zu Mauerzeiten eine Art Niemandsland zwischen West- und Ostberlin. Richard Serras Skulptur, ebenfalls noch zu Mauerzeiten entstanden, wurde als Sinnbild für diesen brüchigen aber spannungsreichen geopolitischen Zustand konzipiert: Zwei leicht geschwungene übermannshohe Stahlplatten, deren Standfestigkeit und Statik man nicht traut, sind parallel zueinander in einem Abstand auf-

ficznymi i aktualnymi zdarzeniami. W *transition – berlin junction, eine klangsituation* (Berlin 2001) takim miejscem była wysepka uliczna w pobliżu głównego wejścia do Filharmonii. Charakterystyczne jest niepozorne otoczenie tego wejścia, gdzie podjeżdżają i odjeżdżają taksówki i gdzie wielkie piętrowe autobusy toczą się w kierunku pobliskiej pętli. Na tej wysepce stoi kompozycja plastyczna Richarda Serry *berlin junction*, którą Georg Klein przyjął za punkt wyjścia dla swojej pracy. W zestawieniu z rozkołysaną architekturą Filharmonii i Muzeum Instrumentów Muzycznych z jednej strony oraz z bunkrowatym gmachem Muzeum Rzemiosła Artystycznego z drugiej, miejsce to nie posiada określonego wyrazu architektonicznego. Historycznym tłem tego obszaru jest Mur Berliński i jego upadek. Ten tak zwany »Trójkąt Lennego« znajdował się kiedyś w jego bezpośredniej bliskości i stanowił wówczas swego rodzaju ziemię niczyją między Berlinem Wschodnim i Zachodnim. Rzeźba Richarda Serry, która również powstała jeszcze za czasów Muru, miała symbolizować ową kruchą i obfitującą w napięcia sytuację polityczną. Kompozycja składa się z dwóch lekko wygiętych płyt stalowych, wyższych od człowieka, których stabilność i statyka nie budzą zaufania. Są one ustawione równoległe w takiej odległości od siebie, że



gestellt, der das Durchqueren dieses Zwischenraums nicht nur ermöglicht, sondern auch erwünscht. Im Jahre »Zwei« nach dem Mauerfall und im Spannungsfeld von Euphorie und Widerstand gegen eine schnelle Wiedervereinigung, gewinnen sie neue Konnotationen hinzu: Die Frage nach den kulturellen und sozialen Folgen des Übergangs von zwei staatlichen Gebilden in eines. Auch in seiner Arbeit *Ortsklang Marl Mitte. blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit* (Marl 2002) sucht sich Georg Klein zielsicher einen Ort aus, der die Tristesse dieser in den 70er Jahren mit großen Hoffungen und »moderner« aus Spannbeton gefertigter Architektur aufmöblierten Ruhrgebietsstadt widerspiegelt. Der Bahnhof »Marl Mitte« besteht aus einem Bahnsteig und Gleisen, über die eine Fußgängerbrücke führt. An diese ist eine hallenartige, aus Beton gegossene Architektur angegliedert, die ohne funktionale Anbindung an den Ort des Bahnhofs dasteht. Ihr auffälligstes Merkmal ist die nach

przejście między nimi jest nie tylko możliwe, ale także pożądane. W drugim roku po upadku Muru, na tle sprzecznych reakcji – od euforii do sprzeciwu – na szybko przebiegający proces zjednoczenia, rzeźba zyskała nowe konotacje, związane z pytaniem o kulturowe i społeczne skutki przejścia od dwóch tworów państwowych do jednego. Tworząc swoją kolejną pracę *Ortsklang Marl Mitte. blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit* (Marl 2002), Georg Klein również niezawodnie trafia na miejsce odzwierciedlające przygnębiającą atmosferę miasta Marl w Zagłębiu Ruhry, któremu w latach 70-tych podarowano wielkie nadzieje i »nowoczesną« architekturę z betonu sprężonego. Dworzec »Marl Mitte« składa się z jednego peronu i torów, nad którymi prowadzi kładka dla pieszych. Przylega do niej obiekt architektoniczny w formie hali odlanej z betonu, nie nawiązującej funkcjonalnie w żaden sposób do miejsca, jakim jest dworzec. Cechą najbardziej rzucającą się w oczy jest wysunięte zadaszenie i ściany podziurawione sztabami krat. Budynek jest zapuszczony, zniszczony, pomazany przez graffitiarzy, jak to się często przytrafia betonowym budowlom, które mają już swoje lata.

#### KONSTRUKCJA SYTUACJI DŹWIĘKOWYCH

Aby szczególnie charakter jakiegoś miejsca mógł zaistnieć także w percepcji publiczności, Georg Klein tworzy sytuacje dźwiękowe. Przeżycia este-

vorne aufgeschwungene Überdachung und die mit Gitterstäben durchlöchernte Rückwand. Schäbig und ramponiert und mit Graffiti übersät ist sie, wie das so oft mit aus Beton gegossenen Architekturen geschieht, die in die Jahre gekommen sind.

#### KONSTRUKTION VON KLANGSITUATIONEN

Damit ein besonderer Ort auch als solcher vom Publikum erlebt und wahrgenommen werden kann, schafft Georg Klein Klangsituationen. Die ästhetische Erfahrung eines Ortes wird anhand der haptischen Qualitäten einer Mauer, der Dichte und Ausdehnung einer Fläche, der emotionalen Wirkung einer Farbe, anhand des Klangs, der durch den Körper hindurch geht sowie dessen physikalischer Ausdehnung erlebt und wahrgenommen. In diesen Situationen werden die dem Ort inhärenten Eigenschaften und unmittelbaren Wirkungen, wie sie der Künstler zuvor erforscht hat, mit den Mitteln der Kunst verdichtet, damit sie direkt auf den Besucher zurückwirken. Die Konstruktion von Klangsituationen erfordert andere und neue kreative Verfahren vom Künstler und Komponisten.

Um solche Orte, die diese Reibung zwischen Verlust und Option auf eine Zukunft ausdrücken,

IV Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin 1984.

V Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, w: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, tom III, Frankfurt 1972.

tyczne związane z jakimś miejscem odbierane są i doświadczane poprzez haptyczne cechy muru, gęstość i rozciągłość płaszczyzny, emocjonalne oddziaływanie koloru, poprzez dźwięk przenikający przez ciało oraz jego fizyczne rozprzestrzenianie się. W tych sytuacjach artysta potęguje przeanalizowane wcześniej inherentne cechy danego miejsca i jego bezpośrednio oddziaływanie przy pomocy środków artystycznych, aby oddziaływały one na powrót bezpośrednio na odbiorcę. Konstrukcja sytuacji dźwiękowych wymaga od artysty i kompozytora innej, nowej techniki tworzenia.

Chcąc znaleźć miejsca, które wyrażają antagonizm pomiędzy utratą czegoś a patrzeniem w przyszłość, artysta dźwięku musi stosować technikę obserwacji, którą można rozwinąć jedynie w wielkim mieście. W tym celu kształtuje on w sobie postawę »flâneura« – niespiesznego spacerowicza<sup>IV</sup> –, który przechadzając się to tu, to tam, chłonie atmosferę różnych miejsc. Walter Benjamin<sup>V</sup> określa go wręcz romantycznie jako »kapłana w służbie *genii loci*«, który jak nikt inny potrafi ująć specyfikę danego miejsca w jego aspekcie estetycznym ale i powszednim. »Przechadzanie się czy błąkanie się bez celu« pojawia się po II wojnie światowej w terminologii między-

4 Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin 1984.

5 Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt 1972.

6 Guy Debord, *Definitionen*, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg 1995, S. 51.

7 Robert Smithson, *Der Künstler als Orts-Seher. Ein dintorphischer Essay ...*, in: Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln 2000.

zu finden, muss der Klangkünstler eine Technik des Beobachtens entwickeln, die nur die Großstadt hervorbringen konnte. Er macht sich die Haltung des Flaneurs<sup>4</sup> zu eigen, der sich von Ort zu Ort treiben lässt und die Atmosphäre der Orte in sich aufnimmt. Walter Benjamin<sup>5</sup> beschreibt den Flaneur schwärmerisch sogar als einen »Priester des Genius loci«, der wie kein anderer die Spezifik eines Ortes in seiner ästhetischen wie in seiner alltäglichen Dimension erfasst. Das »Umherschweifen oder Herumstreuen« findet sich nach dem 2. Weltkrieg in der Terminologie der internationalen Situationisten als dezidiert künstlerische und politische Strategie wieder. Für Guy Debord stellt das Umherschweifen eine »... den Bedingungen der städtischen Gesellschaft verbundene experimentelle Verhaltensweise: [eine] Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen« dar.<sup>6</sup> Und Robert Smithson, einer der Exponenten der Land-Art sprach vom Künstler als einem Orts-Seher, dessen Begabung darin liegt, die strukturellen und anthropologischen Qualitäten eines Ortes zu erfassen.<sup>7</sup>

VI Guy Debord, *Definitiones w: I. S. Internationale Situationniste*, No. 1, Juin 1958, przedruk w: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg 1995, S. 51.

VII Robert Smithson, *The Artist as Site-Seer or A Dintorphic Essay*, w spuściźnie, ok. 1966, pierwsza publikacja *Der Künstler als Orts-Seher. Ein dintorphischer Essay*, w: Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, red. Eva Schmidt i Kai Vöckler, Köln 2000.

narodówki sytuacionistów jako strategia wybitnie artystyczna i polityczna. Guy Debord uważa przechadzenie się za »...zachowanie eksperymentalne, związane z warunkami społeczeństwa miejskiego, technikę pospiesznego przechodzenia przez różnorodne okolice«<sup>VI</sup>. Zaś Robert Smithson, jeden z przedstawicieli land artu mówił o artyście jako wizjonerze miejsca, którego uzdolnienie polega na tym, że potrafi on zarejestrować strukturalne i antropologiczne cechy jakiegoś miejsca.<sup>VII</sup>

Działanie kompozytorskie, wybór i opracowanie materiału muzycznego oraz kształtowanie formy uzależnione są pod względem funkcjonalnym od współrzędnych danego miejsca w przestrzeni publicznej. I tu Georg Klein rozwinął swój własny język artystyczny. Z ogromną wrażliwością wprowadza on materiał dźwiękowy z zastanej sytuacji, koncentrując swoją uwagę na semantycznym potencjale dźwięku, a przede wszystkim na mowie i jej brzmieniu. W *transition* materiał wyjściowy tworzą cztery »głosy« – sample odgłosów ulicy, nagrane w bezpośrednim otoczeniu rzeźby, stojące, generowane przez komputer dźwięki

Die kompositorische Tätigkeit, die Auswahl und Bearbeitung des musikalischen Materials wie die Gestaltung von Form wird funktional an den Koordinaten des Ortes im öffentlichen Raum ausgerichtet. Bereits hier entwickelt Georg Klein ein ganz eigenes Vokabular. Mit großer Sensibilität zieht er das Klang-Material aus der vorhandenen Situation, wobei sein Augenmerk auf dem semantischen Potenzial von Klang und vor allem von Sprache und Sprachklang liegt. In *transition* bilden vier »Stimmen« sein Ausgangsmaterial: Samples von Verkehrsrauschen, aufgenommen aus der direkten Umgebung, stehende, computergenerierte Sinustöne, deren Intervallverhältnis den räumlichen Abstand der Stahlplatten der Skulptur in Klang übersetzt und die zudem in Anlehnung an die Patina der Skulptur metallisch eingefärbt wurden sowie das Gedicht *Radwechsel* von Bertolt Brecht, das sich inhaltlich auf die Übergangssituation bezieht und das Wörtchen »hier«, das den Ort selbst markiert. Im Projekt *Ortsklang Marl Mitte* ist das Klangmaterial noch mehr in Richtung Sprache gewichtet. Klein greift die Graffiti an den Wänden der Betonhalle und im Zugang zum Bahnsteig auf und lässt die Sprüche und Sätze von Jugendlichen, die aus der Gegend stammen, auf Band



harmoniczne, w których stosunki interwałów przekładają na dźwięk przestrzenną odległość między stalowymi płytami kompozycji i które ponadto mają metaliczną barwę w nawiązaniu do patyny pokrywającej rzeźbę, wreszcie wiersz *Radwechsel* Bertolta Brechta, którego treść odnosi się do przejściowego charakteru sytuacji, oraz słówko »hier« – »tutaj« – które akcentuje samo miejsce.

W projekcie *Ortsklang Marl Mitte* punkt ciężkości materiału dźwiękowego przesunął się jeszcze bardziej w kierunku dźwięków mowy. Klein wykorzystuje graffiti namalowane na ścianach betonowej hali i przejścia prowadzącego do dworca i nagrywa na magnetofon umieszczone tam hasła i sentencje w wykonaniu okolicznej młodzieży. Do tego dochodzi dźwięk, jaki powstaje przy uderzaniu w pręty krat umocowane w ścianie budynku. Podobnie w projekcie *TRASA warszawa-berlin* teksty – dwa wiersze, jeden Heinerja Müllera, drugi Władysława Szymborskiej – wraz z dźwiękami z bezpośredniego otoczenia tworzą materiał, na którym opiera się konstrukcja akustycznej strony instalacji.

Jednak dla stworzenia sytuacji estetycznej decydująca jest forma, jaką artysta nada materiałowi dźwiękowemu. Podobnie jak w przypadku

sprechen. Hinzu tritt der Klang, der entsteht, wenn man an die dort vorhandenen Gitterstäbe schlägt. Auch in *TRASA warszawa-berlin* bildet Textmaterial – es handelt sich um zwei Gedichte, eines von Heiner Müller, das andere von Władysława Szymborska – zusammen mit den Klängen aus der unmittelbaren Umgebung das Klangmaterial, aus dem sich die akustische Seite der Installation aufbaut.

Für die Entstehung einer ästhetischen Situation entscheidend ist aber, wie dieses Klangmaterial in Form gebracht wird. Auch hier geht es – wie bei der Organisation des Klangmaterials – nicht um eine in eine Partitur gebannte abstrakte Vorstellung. Die Form richtet sich ebenfalls am Ort, an der Raum-Form der architektonischen Situation und am Hörer aus. Eines der Werkzeuge des Klangkünstlers vor Ort ist der Lautsprecher. Diese sind nicht nur Mittel zum Zweck, dienen nicht nur der Abstrahlung von Klang. Mittels Lautsprecher können Klangräume geschaffen werden, Räume mit Klang ausgekleidet oder punktuell akzentuiert werden. Lautsprecheranordnungen sind es, die Klangwege markieren, die die Situation für den Hörer öffnen. In *transition*

organizacji tego materiału nie chodzi tu o abstrakcyjną koncepcję, wtłoczoną w ramy partytury. Forma dostosowuje się także do otoczenia, do przestrzennej formy sytuacji architektonicznej i do słuchacza. Jednym z instrumentów artysty w danym miejscu jest głośnik. Głośniki to nie tylko środek prowadzący do celu, służą one nie tylko do emisji dźwięku. Za pomocą głośników można tworzyć dźwiękowe przestrzenie, można wyścielać przestrzenie dźwiękiem lub rozkładać w nich punktowo akcenty. To za sprawą głośników wyznaczane są dźwiękowe ścieżki, za sprawą głośników dana sytuacja otwiera się przed słuchaczem. W *transition* Georg Klein wkomponował cztery głośniki między dwie stalowe płyty rzeźby. Ponadto umieścił w przejściu między nimi w określonych miejscach czujniki. Kiedy odbiorca przechodził obok czujników, ruchy jego ciała wyzwalały, bądź też modulowały i urozmaicały dźwięk. Dla *transition* Klein sporządził partyturę, w której wprowadzicie zostały zapisane rozmaite możliwości modulacji dźwięku, ale sprawą otwartą pozostawiono, który wariant w jakiej chwili zostanie uruchomiony. Także dla odbiorcy był to niekontrolowany samoistny pro-

implantiert Georg Klein vier Lautsprecher zwischen die beiden Stahlplatten der Skulptur. Zusätzlich bringt er in diesem Durchgang an bestimmten Punkten Sensoren an. Passiert ein Besucher die Sensoren, so lösen seine Körperbewegungen Klang aus oder modulieren und variieren bereits Erklingendes. Im Fall von *transition* hat Klein eine Partitur erstellt, in der zwar verschiedene Möglichkeiten der Klangmodulation festgelegt sind. Wann aber welche Variante abgerufen wird, bleibt offen und ist ebenso für den Besucher eine nicht kontrollierbare klangliche Eigenentwicklung. Klein hat sozusagen eine offene, mobile Form entwickelt, die ihre Dynamik durch die Akteure, die Besucher gewinnt, die diese Klänge über die Sensoren auslösen. Form wird nicht nur als Architektonik der Klänge, als psychoakustischer Raum generiert. Charakteristisch an einer Situation ist ihre ephemere Form, ihr Status als nicht dauerhaftes Gebilde, als Durchgangs-Moment. Und dieses Moment wird struktu-

ces dźwiękowy. Klein opracował niejako otwartą, ruchomą formę, która zyskuje dynamikę poprzez aktorów – odbiorców – którzy za pośrednictwem czujników wyzwalają owe dźwięki. Forma generowana jest nie tylko jako architektonika dźwięków, jako przestrzeń psychoakustyczna. Charakterystyczna dla danej sytuacji jest jej efemeryczna forma, jej status tworu nietrwałego, przejściowej chwili. Chwila ta podlega strukturyzacji poprzez gesty i działania osób uczestniczących w powstawaniu tej konstrukcji, poprzez artystę, ale także poprzez widzów i słuchaczy, którzy stają się aktorami i twórcami tego procesu.

#### PRZESTRZEŃ PUBLICZNA JAKO SCENA

Sytuacje dźwiękowe Georga Kleina w przestrzeni publicznej mają w sobie coś z teatru. Są one teatralne w tym sensie, że sytuacja skłania widza lub słuchacza, by zamiast jak dotąd zastygać w bezruchu przed jakimś obiektem lub tkwić nieruchomo w fotelu, słuchając muzyki w czyimś







riert durch Gesten und Handlungen der an der Konstruktion Beteiligten, durch den Künstler, aber auch durch die Zuschauer und Zuhörer, die zu Akteuren und Gestaltern eines Verlaufs werden.

#### ÖFFENTLICHER RAUM ALS BÜHNE

Georg Kleins Klangsituationen im öffentlichen Raum ist ein theatrales Moment eigen. Theatral in dem Sinn, dass der Betrachter oder Zuhörer durch die Situation veranlasst wird, nicht mehr regungslos vor dem Objekt zu verharren oder im Sessel fixiert der von Interpreten dargebotenen Musik zu lauschen, sondern sich zu verhalten, sich zu bewegen, zu handeln. Dieses theatrale Moment bezieht sich auch auf die Rolle des Künstlers. Seine Tätigkeit gleicht mehr der eines Regisseurs, der eine spezifische Umgebung für eine Handlung inszeniert. Sie umfasst die Feld- und Archivforschung (z. B. über die Geschichte und vormalige Funktion des Ortes), kann das Vermessen der räumlichen Ausdehnung des Ortes, seiner geografischen und akustischen Dimension beinhalten. Wie auf einer Bühne lässt er durch

wykonaniu, samemu zacząć działać, ruszać się, coś robić. Ta teatralność odnosi się także do roli artysty. Przypomina on w swej pracy raczej reżysera, który aranżuje jakieś specyficzne otoczenie dla potrzeb inscenizacji. Jego działania obejmują analizę pola i badania archiwalne (np. na temat historii miejsca i funkcji, jakie ono kiedyś pełniło), mogą polegać na pomiarach przestrzennej rozciągłości miejsca, analizowaniu jego specyfiki geograficznej i akustycznej. Podobnie jak na scenie poprzez aranżację obiektów, poprzez odpowiednią instalację źródeł dźwięku – umocowanych w sposób widoczny bądź niewidoczny – artysta stwarza jakąś sytuację. Do repertuaru artysty dźwięku należy też podkreślanie lub maskowanie elementów dźwiękowych i wizualnych istniejących w danym miejscu poprzez akcentowanie punktów węzłowych na obrzeżach przestrzeni lub instalowanie filtrów, co powoduje transformację dźwięków przenikających z akustycznego otoczenia. Tak więc, podobnie jak reżyser i scenograf, artysta tworzący instalację umieszcza słuchacza w dostownym zna-

das Arrangement von Objekten, durch das Installieren von Klangquellen – ob sichtbar oder nicht – eine Situation entstehen. Auch das Betonen wie das Verdecken vorhandener klanglicher und visueller Momente des Ortes, indem Schnittstellen an den Raumgrenzen markiert oder Filter installiert werden, die das Eindringen der akustischen Umwelt transformieren, gehört zum Repertoire des Klangkünstlers. So setzt der Installationskünstler, dem Regisseur und Bühnenbildner vergleichbar, den Hörer in wörtlichem Sinn »in Szene«. Dass ihm das gelingt, zeigten die heftigen Reaktionen auf die Installation *Ortsklang Marl Mitte. blaues blach*. Unabhängig davon, ob sie positiv oder negativ ausfielen, zeigten sie, dass Klein die Trostlosigkeit und Verlorenheit, die dieser Ort stellvertretend für den Zustand und die Befindlichkeit der Stadt Marl repräsentiert, in eine Erlebnisform gebracht hatte. Dies bewirkte, dass sich die Besucher und die zufällig vorbeikommenden Passanten als Akteure dieser Situation begriffen, die sie gleichzeitig wie ein Spiegel reflektierte. Es erscheint daher nur konse-

czeniu tego słowa »na scenie«. O tym, że czyni to z powodzeniem, świadczą żywe reakcje na instalację *Ortsklang Marl Mitte. blaues blach*. Niezależnie od tego, czy wydźwięk tych reakcji był pozytywny czy negatywny, pokazują one, że Kleinowi udało się nadać odpowiednią formę poczuciu beznadziejności i zagubienia, które miejsce to uosabia, ilustrując zastępczo stan i kondycję miasta Marl. W efekcie osoby, które znalazły się tam zarówno przypadkowo jak i nieprzypadkowo, poczuły się aktorami tej sytuacji, w której jednocześnie mogły przeglądać się jak w lustrze. Georg Klein wydaje się być w tym względzie konsekwentny, bowiem w swojej najnowszej pracy *TRASA* świadomie stosuje on element lustra, tym razem w formie obrazów wideo, które wyświetla na ścianach w przejściach dla pieszych w Berlinie i Warszawie, pokazując w czasie rzeczywistym berlińczyków warszawiakom i odwrotnie. Ludzie pojawiają się w tym miejscu tylko na chwilę jak na scenie, którą sami tworzą. To oni przechodząc przez dane miejsce, inicjują przestrzeń wyznaczoną akustycznie przez tekst, oni także widzom

quent, wenn Georg Klein in seiner jüngsten Arbeit *TRASA* das Element des Spiegels bewusst einsetzt und zwar in Form von Videobildern, die er an die Wände in diesen Durchgangsräumen in Berlin und Warschau projiziert und die in Echtzeit den Berlinern die Warschauer zeigen und umgekehrt. Für flüchtige Momente erscheinen die Menschen an diesem Ort wie auf einer Bühne, die sie selbst generieren. Sie sind es, die durch das Durchqueren des Ortes einen akustisch durch Text markierten Raum initiieren und sie sind es auch, die den Betrachtern in Berlin und Warschau als die handelnden Protagonisten erscheinen.

Dem Verschwinden der Orte, dem Zerfall der öffentlichen Räume setzt Georg Klein seine ästhetische Strategie der Wiedergewinnung oder Rekonstruktion von Ort und öffentlichem Raum entgegen. Für einen begrenzten Zeitraum verleiht er den von ihm ausgewählten Räumen mittels klanglicher Intervention Geschichte und Authentizität, auf die sich die Menschen vor Ort, wenn sie verweilen, beziehen können.



w Berlinie i Warszawie jawią się jako występujący na scenie bohaterowie przedstawienia. Zanikaniu miejsc, rozpadowi przestrzeni publicznych Georg Klein przeciwstawia swą estetyczną strategię odzyskiwania lub rekonstrukcji miejsca i przestrzeni publicznej. Przez pewien określony czas za pośrednictwem interwencji dźwiękowej nadaje on wybranym przez siebie przestrzeniom historię i autentyczność, do której ludzie mogą się odnieść, jeśli zatrzymają się na chwilę w danym miejscu.