

Kommst du rein? / Are you coming in?

MODI DER PARTIZIPATION BEI GEORG KLEIN / MODES OF PARTICIPATION IN THE WORK OF GEORG KLEIN

Sirenengleich süß locken die Frauenstimmen: „Komm! Eine Frage. Kommst du rein?“ Aus Lautsprechern an der weiß verputzten Betonwand einer kurzen Neubaupassage der Braunschweiger Altstadt dringt ein vielstimmiger Chor zweideutiger Angebote. Dass damit nicht die Spielhalle rechts und die Bierkneipe links im Gebäude beworben werden, legt nicht nur der rot blinkende Neonröhrenschriftzug an der Hausfassade, „Sprich mit mir“, nahe, sondern die Nachbarschaft zu einer der ältesten Straßen Deutschlands, in denen wie in der Hamburger Herbertstraße bis heute sexuelle Dienstleistungen angeboten werden. Das rote Licht der acht Hornlautsprecher und eine dazu angebrachte Metallscheibe aus dem plumpen Ornament des Tors, das unliebsame Blicke in den Betrieb der Bruchstraße verhindern soll, stellen neben der akustischen, eine visuelle Verbindung her. Doch die Klanginstallation Georg Kleins begnügte sich nicht mit der Markierung des diskreten Ortes der bis auf mediale Großgewitter gesellschaftlich am Rand verhandelten Prostitution. Im Vorfeld der Ausstellung *klangstätten | stadtklänge* von Mai bis Juni 2009, zu der die Arbeit *Sprich mit mir* entstand, führte der Künstler und seine Mitarbeiter mit einer kleinen, jedoch repräsentativen Gruppe von Freiern Interviews, die auf Knopfdruck und zufalls-gesteuert über drei Lautsprecher an einem Pfeiler der Passage abrufbar waren. Kleins Publikum sah sich unvermittelt nicht nur mit den Kunden der nahe gelegenen Gewerbezone konfrontiert, sondern erlangte darüber hinaus Zugang in intime und weitgehend tabuisierte Lebenswelten. *Sprich mit mir* bewegt sich damit wie viele Arbeiten Georg Kleins nicht nur auf der Grenze von Orten, von Klangkunst und Installation, von Realität und Fiktion, sondern fragt darüber hinaus nach der Teilhabe seines Publikums an einer vielschichtigen künstlerischen Intervention.

Grenzen überwinden, überschreiten oder gleich einreißen. Nichts scheint im zeitgenössischen Diskurs über Kunst gängiger, als definierte Marken für ungültig zu erklären.¹ Sich auf Grenzen zu bewegen, sie als Möglichkeitsraum, als produktiven, weil transitorischen Ort zu begreifen, ist dagegen wenig populär. Im Bild gesprochen: als sich der kanadische Aktivist John Runnings 1986 zum ersten Mal auf die Berliner Mauer setzte, und er sollte dies wiederholt unternehmen, ging es ihm nicht darum, von dort eine privilegierte Aussicht zu genießen, sondern das Bauwerk mit einem Vorschlaghammer zu zertrümmern.² Es bedurfte schon des Witzes eines Joseph Beuys den „Antifaschistischen Schutzwall“, Zeit seines Bestehens Inbegriff territorial-politischer wie ideologisch-geistiger Grenze, als Ort des Übergangs und der Einsicht zu begreifen, indem er 1964 vorschlug, ihn um der Proportion willen um fünf Zentimeter zu erhöhen.³

Nicht nur vor dem Hintergrund des Kalten Krieges erscheint es daher in hohem Maße eigensinnig, wenn der Philosoph und Theologe Paul Tillich seine autobiographische Rückschau aus dem Jahr 1962 „Auf der Grenze“ betitelte. Doch der Begriff der Grenze schien Tillich, wie er in der Einleitung vermerkt, weit davon entfernt als Einschränkung begriffen zu werden, vielmehr „geeignet, Symbol für meine ganze persönliche und geistige Entwicklung zu sein.“⁴ Er entwirft seinen Werdegang als Grenzgang zwischen den sozialen Klassen, zwischen Theorie und Praxis, Theologie und Philosophie, Luthertum und Sozialismus und nicht zuletzt, durch sein Exil 1933

Women's voices sweetly beckon, Siren-like: "Come on! One question. Are you coming in?" A many-voiced chorus of seductive suggestions comes from a loudspeaker mounted on a whitewashed concrete wall in a short, newly-constructed passageway in Braunschweig's old city centre. That neither the casino to the right nor the pub to the left are being advertised is made clear not only by the blinking red neon sign on the house front reading "Speak to me", but also by the proximity to one of the oldest streets in Germany in which, as in Hamburg's Herbertstraße, sex workers continue to provide their services. The red light of the eight horn loudspeakers and a metal disc taken from the gate's crude decoration, serving to block unwanted glances into the goings-on in the Bruchstraße, create a visual link in addition to the acoustic association. Georg Klein's sound installation however is not limited to marking the discreet site of prostitution, which remains, with the exception of the occasional media storm, a social fringe phenomenon. In preparation for the exhibition *klangstätten | stadtklänge [sound sites / city sounds]* from May to June 2009, for which *Speak to me* was created, Georg Klein and his colleagues conducted interviews with a small, representative group of punters. By pressing a button, these interviews could be played randomly through three loudspeakers mounted on a pillar in the passageway. Klein's audience was not only directly confronted with the clients of the nearby red light district, but at the same time was granted insights into intimate and largely taboo worlds. As is the case with many of Georg Klein's works, *Speak to me* doesn't only manoeuvre along the borders of locations, sound art and installation, reality and fiction, but goes further and inquires into the audience's participation in a multi-faceted artistic intervention.

Overcoming, overstepping or destroying borders: nothing seems more typical in contemporary art than declaring defined marks invalid.¹ Moving along the boundaries however, using them as spaces with inherent potential, as a productive, transitory location, is less popular. To illustrate the point, when the Canadian artist John Runnings sat on the Berlin Wall for the first time in 1986 – and he was to do this repeatedly – his aim was not to enjoy a privileged view but to destroy the wall with a sledgehammer.² It required the wit of a Joseph Beuys to grasp the "Anti-Fascist Defensive Wall", in its lifetime itself the definition of a territorial-political and ideological-psychological border, as a place for crossing over and insight, with the suggestion he made in 1984 to raise the height of the Wall by five centimetres for the sake of its proportions.³

It is not only against the backdrop of the Cold War, then, that it strikes us as obstinate for the philosopher and theologian Paul Tillich to name his 1962 autobiographical work "On the Boundary". But for Tillich the term border seemed, as he mentions in his introduction, to be far removed from its meaning as a limitation, and was much more "be the fitting symbol of the whole of my personal and intellectual development."⁴ He describes his coming of age as a walk along the border between the social classes, between theory and practical application, theology and philosophy, lutheranism and socialism and, not least thanks to his exile in 1933, between the Old World and the New. The dialectic of existence, Tillich

bedingt, zwischen Alter und Neuer Welt. Die Dialektik der Existenz, so Tillich resümierend, treibt jede ihrer Möglichkeiten unruhig und bewegt durch sich selbst zu ihrer Grenze und über diese Grenze hinaus zu ihrem Begrenzenden.⁵

Damit ist für Tillich nicht nur das existenziell-biographische Agens benannt, sondern emphatisch das intellektuell-epistemische. Die Grenze, zitiert er sich aus seiner dreißig Jahre zuvor entstandenen Schrift *Religiöse Verwirklichung*, sei „der eigentlich fruchtbare Ort der Erkenntnis.“⁶ Der wesentlich durch Schelling und Nietzsche vorgeprägte Gedanke lautet: Wirkliche Einsicht und Erweiterung des Bewusstseins sind nicht aus der Mitte einer Wissenschaft oder dem Kanon einer Disziplin zu denken. Sie stellen sich nur von ihrem Rand her, an ihrer Grenze, unter einem neuen Horizont dar.⁷

Erfahrung an der Grenze von Wirklichkeit und religiöser Verwirklichung ereignen sich für Tillich als ästhetische Erfahrung, explizit als Erfahrung der Bildenden Kunst.⁸ Für Tillich waren die Künste sowohl durch Gattungen untereinander wie auch vom Leben und als Anschauung vom Begriff deutlich geschieden.⁹ Wenn sich mit der Kunstpraxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tradierte Formen zunehmend bis zur gegenseitigen Auflösung differenzieren, Übergänge von Schein und Wirklichkeit, Kunst und Leben, Kunst und Politik hergestellt werden, kann man mit Tillich die Frage stellen, wie jene Grenzen gesetzt und verhandelt werden, die ästhetische Erfahrung im emphatischen Sinn und mit ihr kritische Reflexion ermöglichen. Ohne diese Grenzen verkommt die Kunst zur schlechten Unterhaltung, wäre sie, wie es der Betrieb zumeist vermittelt, bloß Spektakel.

Grenzenloses Spektakel, dies droht heute nicht, wie es noch Guy Debord und, differenzierter, die Wahrheitsästhetik Adornos glauben machen wollten, durch unterhaltungslustige Medien, die den Rezipienten in eine passiv konsumierende Rolle drängen.¹⁰ Vielmehr das Gegenteil ist der Fall. An den neoliberalen Zeitgenossen ergeht permanent der Aufruf: „Get involved, be part of it!“ Sein Anforderungsprofil verlangt, ständig abrufbar und überall dabei zu sein. Geschichten werden nicht mehr erzählt. Man ist Teil davon. Das neue Spektakel heißt Partizipation.¹¹

Der Begriff der Partizipation ist in den vergangenen Jahren zu einem zentralen und umstrittenen Begriff künstlerischer Praxis und Theorie geworden.¹² Ging es in der Aufmerksamkeitsökonomie der Kunst schon immer darum, ein Publikum für die Zeit einer Aufführung zu binden, oder den Blick der Betrachter gezielt auf ein Objekt zu richten, geht es jetzt um mehr. Partizipation verlangt aktive Teilnahme. Die Beteiligung des Publikums wird im äußersten Fall zum Konstituens des Werks. Damit werden nicht nur das Verhältnis zwischen Betrachter respektive Zuschauer und Werk, sondern darüber hinaus die klassischen Kategorien der Produktions- und Rezeptionsästhetik außer Kraft gesetzt und neu verhandelt.

Die langkünstlerischen Arbeiten Georg Kleins haben sich längst von einem traditionellen Aufführungs- und Werkbegriff verabschiedet. Er subsumiert sie seit 2001 vielmehr unter dem Begriff des „Ortsklangs“, der, zumeist im öffentlichen Raum, eine Situation herstellt, die den Passanten beziehungsweise das Publikum mit einer raum-zeitlichen Ausnahmeerfahrung konfrontiert. Kleins Klangräume, er selbst charakterisiert sie als „Situationen“, setzen auf die Beteiligung der Rezipienten, die durch Handlungsanweisungen und Spielräume in unterschiedlichste Positionen und Haltungen – vom einfachen Zuhören bis zur aktiven Beteiligung – geraten können.

Die Ortsklänge Georg Kleins geben daher Anlass, den problematischen Begriff der Partizipation im gebotenen Rahmen zu untersuchen. Weder seine Formen, noch seine Reichweite sind geklärt. Vermag sich durch Partizipation eine (politisch aktive) soziale Gemeinschaft über die Kunsterfahrung hinaus zu konstituieren, wie der Kurator Nichols Bourriaud Ende der 1990er-Jahre postulierte?¹³ Oder betrifft sie wesentlich eine Kategorie immanenter Erfahrung zeitgenössischer Kunst, die eine aktive Rezipientenhaltung voraussetzt?¹⁴ Und nicht zuletzt, mit welchem Ziel wird der Unbeteiligte zum Beteiligten, das Publikum zur Partizipation aufgerufen?¹⁵

concludes, forces each of its possibilities, restless and agitated, through itself to its own borders, and past these borders and beyond to that which limits it.⁵

For Tillich this identifies not only the existential-biographical agent, but also, emphatically, the intellectual-epistemic. Citing his own work *Religious Realization*, published 30 years before, he writes that the border is "the actual, fertile place of understanding".⁶ The thought, fundamentally inspired by Schelling and Nietzsche, is that true insight and expansion of consciousness cannot be achieved from the centre of a science or the canon of a discipline. They can only be reached from the edges of the same, from the borders, under a new horizon.⁷

Experiences on the edge of reality and religious realisation are for Tillich aesthetic experiences, explicitly the experience of visual art.⁸ For Tillich, the arts were both clearly separated from one another in categories and separated from life and, as assumptions, from the concept.⁹ If the practise of Art in the second half of the 20th century involved the increasing differentiation of traditional forms to the point of mutual disintegration and the creation of intersections between appearance and reality, art and life, art and politics, we can join Tillich in asking how those borders are defined and treated which make possible aesthetic experience in an emphatic sense, and with it critical reflection. Without these borders art degenerates to the level of bad entertainment: it would become, as the market often presents it, pure spectacle.

Unlimited spectacle – the threat today is not posed by entertaining media thrusting the recipient into the role of passive consumer, as Guy Debord and, in a more differentiated manner, Adorno with his aesthetics of truth would have had us believe.¹⁰ The reverse is rather the case. The neo-liberal contemporary is constantly urged to "Get involved, be part of it!" His profile requires him to be permanently available and everywhere at once. Stories are no longer told – now you're part of one. The new spectacle is called participation.¹¹

The term "participation" has in recent years become a central and controversial concept in the practise and theory of Art.¹² The economy of attention in Art was always about holding an audience for the duration of a performance or focussing an observer's gaze on a specific object, but now it's about more than that. Participation requires active involvement. In its most extreme forms the participation of the audience becomes a constituent part of the work. This means that not only the relationship between observer or audience and the work, but beyond that the classical categories of aesthetics of production and of reception are suspended and must be re-negotiated.

Georg Klein's acoustic pieces have long since taken their leave of traditional concepts of performance and work. Since 2001 he has instead subsumed them in the term "Ortsklang" [site sound], in which – usually in public spaces – a situation is created which confronts passers-by – the audience – with an exceptional experience. Klein's sound spaces, which he himself refers to as "situations", rely on the participation of recipients who, guided by directions and spaces to interact, progress from simple listeners to active participants in various roles and positions.

Georg Klein's site sounds provide an opportunity to investigate the term "participation" in an appropriate context. Neither the form nor the range has been clarified. Does participation constitute a (politically active) social collective above and beyond the experience of art, as the curator Nichols Bourriaud suggested at the end of the 1990s?¹³ Or does it fundamentally concern a category of immanent experience in contemporary art which presupposes an active role of the recipient?¹⁴ And last but not least, to what end is the non-participant made participant and the audience called to become involved?¹⁵

Übersicht verspricht die folgende Überlegung: Wenn man davon ausgeht, dass ein starker Begriff der Partizipation sowohl die Rolle des Rezipienten als auch die des Produzenten sowie den traditionellen Werkbegriff negiert, ist davon auszugehen, dass sich formal Modi der Partizipation an den drei genannten Positionen wiederfinden. Erstens: die Partizipation an der Position des Künstlerproduzenten wäre dann als Mitbestimmung oder Kollaboration definiert. Zweitens: die Partizipation zeigt sich anstelle des Kunstwerks als Mitwirkung, Teilnahme und Interaktion. Und drittens findet sich die Partizipation an der Position des Betrachters oder Zuschauers als Teilhabe und Rezeption wieder. Die Kollaboration unterscheidet sich von der Partizipation als Interaktion insofern, als hier die Rahmenbedingungen des künstlerischen Prozesses vorgegeben sein können, doch im Gegensatz zur Interaktion jederzeit verhandelbar und von allen Beteiligten neu zu definieren sind, wobei in beiden Fällen Verlauf und Resultat des Produktionsprozesses offen sind und nicht vorherbestimmt sein müssen. Schematisch dargestellt:

The following thought provides some general perspective on the matter: if we assume that a strong use of the term “participation” negates the roles of both recipient and producer as well as the traditional concept of the work (opus), then it follows that formal modes of participation will be found in those three positions mentioned. Firstly: the participation in the position of the producer of the art would then be defined as co-determination or collaboration. Secondly: participation in place of the work would be contribution, involvement and interaction. And thirdly, participation in the role of the observer or audience becomes involvement and reception. Collaboration is distinct from participation as interaction in that the framework of the artistic process could be pre-specified, but in contrast to interaction could be at any time open for re-negotiation and for re-definition by all participants, whereby in both cases the course and results of the production process are open and need not be pre-determined. Displayed in a schematic:

MODI DER PARTIZIPATION MODES OF PARTICIPATION			
Partizipation 1 (Position des Produzenten) Participation 1 (Position of the producer)	Mitbestimmung Co-determination	Kollaboration Collaboration	Aktive Bestimmung und Veränderung der Parameter aller am Arbeits-/Schöpfungsprozess Beteiligten Active determination and alteration of the parameters by all participants in the work/creative process
Partizipation 2 (Position des Kunstwerks) Participation 2 (Position of the work of art)	Mitwirkung Teilhabe Contribution Involvement	Interaktion Interaction	Aktive Beteiligung am Zustandekommen des Kunstwerks. Aktionsrahmen und Ablauf weitgehend durch den Künstler/Spielleiter vorgegeben Active participation in the production of the work of art. The scope and progress of the work largely provided by the artist/director
Partizipation 3 (Position des Rezipienten) Participation 3 (Position of the recipient)	Teilhabe Involvement	Rezeption Reception	Aktiver Nach- und Mitvollzug des Kunstwerks durch den Betrachter, Zuschauer, Leser und Hörer. Lektüre und Kunsterleben als emphatisch kritischer Akt Active comprehension and reconstruction of the work of art by the observer, audience, reader and listener. Reading as experience of art as an emphatically critical act

Diese Einteilung partizipativer Praxis hat den Vorzug, bisherige Differenzierungen zu klären und in ein neues Licht zu stellen. Gesetzt, dass sich in der zeitgenössischen Kunst Partizipation an jede der drei Positionen, Produktion, Rezeption und Werk, setzt, bewahrt sie an jeder dieser Positionen jeweils Momente der negierten Modi – sie ist immer schon Handlung und kritische Reflexion derselben. Es erscheint daher unerheblich, ob die Reichweite der Partizipation lediglich auf aktiv handelnde Interventionen beschränkt sein soll, wie dies von Lars Blunck vorgeschlagen wurde,¹⁶ oder weiterreichend die Reflexion auf mögliche Handlungsspielräume betrifft, die ein künstlerisches Display eröffnet, wie es eine Mehrzahl der theoretischen Arbeiten zur Partizipation nahelegen.¹⁷

Die Qualität des Partizipatorischen in Georg Kleins Arbeiten hängt nicht am Grad körperlich-praktischer Inanspruchnahme des Publikums, auch wenn die Besucher eingeladen sind, durch ihre Bewegungen interaktiv Klangsituationen zu schaffen, wie in *transition – berlin junction* (2001), oder vor laufender Kamera zu agieren, wie in *TRASA warszawa-berlin* (2004). Und das gilt ebenso für Arbeiten, in denen zum Beispiel dazu aufgerufen wird, Fotos von Plakaten eines nigerianischen Flüchtlings im Stadtraum zu machen, um diese weiterzuverbreiten, wie in *tracing Godwin* (2014), oder wie bei *turmlaute*. 2:

This division of the participatory process has the advantage of clarifying existing differentiations and presenting them in a new light. Assuming that in contemporary art participation is placed at each of these three positions, production, reception and work, then it retains in each of these positions moments of the negated modes – it is always plot and the critical reflection thereof. It therefore seems irrelevant whether the range of the participation should be simply restricted to active interventions, as proposed by Lars Blunck,¹⁶ or, more far-reaching, should be concerned with the reflection of possible realms of activity, which would open an artistic display as suggested by the majority of theoretical works on participation.¹⁷

The quality of the participatory in Georg Klein's works does not depend on the degree of physical-practical claims placed on the audience, even when the audience is invited to create interactive sound situations with its movements, as in *transition – berlin junction* (2001), or to appear before the camera as in *TRASA warszawa-berlin* (2004). And the same is also true of those works in which, for example, people are requested to take photos of posters of a Nigerian refugee in urban spaces in order to further distribute the images, as in *tracing*

Wachturm (2007) im Auftrag einer Institution europäische Grenzen zu überwachen.

So hing die Frage nach der Partizipation in *Sprich mit mir* nicht daran, ob und wie oft ein Zuhörer den Knopf zum Steuern der Interviewausschnitte am Lautsprecherpfeiler drückte. Nicht umsonst war ihre Wiedergabe zufalls-gesteuert. Der Nutzer konnte lediglich aus einem Stimmengewirr heraus Einzelstimmen abrufen, um einer einzelnen für durchschnittlich eine Minute in Ruhe zuzuhören. Eine höhere Relevanz besitzt dagegen die Kollaboration der Interviewpartner. Nicht nur, dass ohne sie die Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Ihre Berichte und Erzählungen prägen als Kontrapunkt zu den anonym lockenden Frauenstimmen aus der Lautsprecherwand und der unmittelbaren Umgebung ein für den Ort ungewöhnlich persönliches und intimes Verhältnis. Ihre Stimmen ziehen deutliche Grenzen zwischen Werbung und Beworbenem, zwischen öffentlichem und privatem Raum und nicht zuletzt zwischen Kunst, Kommerz und Wirklichkeit. Wendet sich der Zuhörer nicht ab, wird er zum Mitwisser, ja Komplizen, der sich zum Berichteten wie zur Frage nach gesellschaftlicher und politischer Akzeptanz der Prostitution erneut in ein kritisch-reflektiertes Verhältnis zu setzen hat.¹⁸ Dieser Vorgang zeigt sich insoweit wieder als Form der Partizipation, als er die Kollaboration der Interviews in Stellvertretung des Interviewten wie des Interviewers mitvollzieht und sich damit auch an die Position des Künstlers setzt. Das Display von *Sprich mit mir* fordert den Betrachter-Zuhörer nicht umsonst auf, etwas von sich preiszugeben, um auf sich zurückgeworfen Partizipation als deren Reflexion zu realisieren.

Dieser Aufruf ist mal leiser, mal lauter in den meisten Arbeiten Georg Kleins zu vernehmen, oft in Transiträumen, Grenzräumen, Passagen. Meist ist es eine diskrete akustische oder visuelle Irritation im öffentlichen Raum, die zum Innehalten, zum Hören und Sehen, zur Spurensuche und Teilhabe einlädt. Die Dialektik des Partizipativen zeigt sich bereits in der frühen Installation *Ortsklang Marl Mitte. Blaues Blach – Viel Kunst. Wenig Arbeit* (2002), die nicht nur den Gattungstitel, sondern auch die Ausgangsstruktur nachfolgender klankünstlerischer Arbeiten Kleins vorgibt. Nach Recherchen in der durch den Nachkriegswiederaufbau geprägten Ruhrgebietsstadt Marl stieß Georg Klein auf den S-Bahnhof Marl Mitte, Station einer eingleisigen Eisenbahnlinie, die das Verwaltungs- und Einkaufszentrum der Stadt von Neubauwohngebieten im Süden trennt. Der Bahnhof bestand lediglich aus einem auf einer Fußgängerbrücke über die Gleise errichteten kantig-monumentalen, theaterportalähnlichen Sichtbetonbau, dessen Funktion völlig unersichtlich war, denn der Treppenabgang zum Bahnsteig führte an ihm vorbei und kaum jemand hätte hier vor Wind und Wetter Schutz gesucht. Wohl auch daher inzwischen abgerissen, konnte man ihm dennoch eine plastisch-künstlerische Qualität nicht absprechen, zumal er in seinem a-topischen Charakter von der Marler Jugend entdeckt, über und über mit Graffiti überschrieben war – für Georg Klein der ideale Ort für einen partizipatorisch-akustisch-skulpturalen Loop. Zwölf Lautsprecher unter der Decke des Bahnhofsgebäudes gaben den Basisklang der Installation wieder, transformierte Klangeffekte der in der Architektur eingebauten Metallstangen unterschiedlicher Länge. Daneben hängte er an Ketten zwölf Hornlautsprecher in den Eingangsbereich. Über drei CD-Player in einem asynchronen Loop wurden dort die vor Ort gefundenen und von Marler Jugendlichen eingesprochenen Graffiti hörbar gemacht. Sprüche und Tags über Lust und Leid, politische Ansichten und Lebenseinstellungen kamen mit aller Wucht und Diskretion zu akustischer Präsenz, 24 Stunden täglich, wochenlang. Der Ort hatte sich verändert. Als Zeichen dafür ließ ihn Klein über Nacht in blauem Licht erstrahlen. Seiner akustisch-immersiven Form konnte sich keiner mehr entziehen. Partizipation war hier verordnet. Doch wer zuhören und zusehen wollte, dem war auch ein tieferer Einblick in die Seelenlage derer gewährt, die hier mehr oder wenig freiwillig Zeugnis abgelegt und den Raum durch

Godwin (2011) or are invited to monitor European borders at the behest of an organisation in *tower sound.2 : Watch Tower* (2007).

So the issue of participation in *Speak to me* was not dependent on if or how often a visitor pressed the button to activate the interview snippets at the listening posts. The playbacks were not randomised for nothing. The user could only play individual voices from a cacophony of speakers, to then listen to a single voice in peace for a minute on average. Highly relevant on the other hand is the collaboration with the interview partner. Not only that without them there would have been no work of art: their accounts and stories form a counterpoint to the anonymous, seductive women's voices coming from the wall of loudspeakers, and the immediate environment of an unusually personal and intimate relationship, given the location. Their voices draw clear borders between advertising and the advertised, between public and private space and not least between art, commerce and reality. A visitor who does not turn away becomes an accessory, maybe even an accomplice, who must again position him- or herself in a critical-reflective relationship to what is being reported as well as to the issue of the social and political acceptability of prostitution.¹⁸ This process reveals itself again as a form of participation in that it re-enacts the collaboration of the interview situation with itself as a proxy for both interviewer and interviewee, and takes the position of the artist. The display of *Speak to me* does not challenge the visitor-listener in vain to reveal a little of him- or herself in order to grasp participation, thrown back on themselves, as its own reflection.

This demand is present – at times quieter, sometimes louder – in most of Georg Klein's work, often heard in transitional spaces, border spaces and passages. It is usually a discreet acoustic or visual irritant in public spaces which invites us to pause, to listen and look, to follow the clues and to participate. The dialectics of the participatory were already evident in his early installation *Ortsklang Marl Mitte. Blaues Blach – Viel Kunst. Wenig Arbeit [Site Sound Marl Middtown. Blue brat – Much art. Little work]*, 2002), which not only provided the name for the medium but also the initial structure for Klein's subsequent sound art works. While researching in Marl, a town in the Ruhr region which had been strongly defined by post-War reconstruction, Georg Klein discovered the commuter railway station Marl Mitte on a single-track railway which separates the town's administrative and commercial centre from the newly-constructed districts in the south. The station consisted of nothing but an angular monumental exposed concrete building which looked something like a theatre entrance, constructed on a pedestrian bridge over the tracks. The purpose of this building was absolutely unclear, because the steps to the station platform went past it, and no one would seriously have sought shelter under it from the rain or wind. Even though it has since been torn down, probably for exactly that reason, the building couldn't be denied a certain sculptural, artistic quality, also because its bizarre character had been discovered by the young people of Marl, and it had consequently been covered in graffiti from top to bottom – for Georg Klein this was the ideal location for a participatory-acoustic-sculptural loop. Six loudspeakers under the railway station's roof provided the base sound for the installation: transformed sound effects produced by metal bars of varying lengths set into the architecture. Next to this he suspended twelve horn loudspeakers from chains in the entrance area. Over three CD players playing in an asynchronous loop, the graffiti found there were read aloud and made audible by the youth of Marl. Slogans and tags about lust and suffering, attitudes to politics and life were manifested acoustically with full impact and discretion,

ihre Graffiti für sich reklamiert und damit die Fragen nach dem öffentlichen Raum in Gang gesetzt hatten. Der partizipative Loop wurde durch Georg Klein vorläufig dadurch geschlossen, dass er die Werbetafel an der Wand lediglich mit dem Titel seiner Arbeit versah, die Restfläche jedoch für weitere Tags und Graffiti freihielt, eine Einladung, von der auch reichlich Gebrauch gemacht wurde. Doch selbst wer hier nichts hinterließ, musste sich aufgefordert fühlen, sich, seine Gefühle, seine Anschauungen zu dem Ort, der Arbeit und ihrer Problematik in ein Verhältnis zu setzen.

Dass die aufgezeigte Dialektik der Partizipation auch und gerade dort freigesetzt werden kann, wo Partizipation als unmittelbare Teilnahme unterbrochen und verweigert wird, zeigt sich in Kleins *Ramallah Tours*, 2009. Der Ortsklang setzte sich an die umkämpfte Staatsgrenze zwischen Israel und Palästina. Georg Klein war durch die Umm El-Fahem Art Gallery, eine Nonprofit-Einrichtung zur Förderung zeitgenössischer Kunst und des arabisch-israelischen Dialogs, im Rahmen der Ausstellung „29 km“¹⁹ für eine Installation im öffentlichen Raum eingeladen worden. Die 50 000-Einwohner Gemeinde Umm El-Fahem liegt in Israel, gut 120 Kilometer nördlich von Jerusalem direkt an der abgeschotteten Grenze zum Westjordanland.

Klein arbeitete hier wie bei *turmlaute.2: Wachturm* 2007 in Berlin mit einer vorgetäuschten Institution, der Reiseagentur „Ramallah Tours“, die suggerierte, dass ein weitgehend ungehinderter öffentlicher Verkehr zwischen den verfeindeten Staatsgebilden möglich wäre. Seine mobile Installation bestand aus einer bis heute abrufbaren Website,²⁰ auf der professionell organisiert Touren von fünf israelischen Städten aus nach Ramallah, dem Sitz der palästinensischen Autonomiebehörde, zum Schein zu buchen waren. Doch Klein nutzte nicht nur das virtuell-interaktive Potenzial des Internets. Als reale Manifestation der Reiseagentur ließ er einen VW-Minibus dergestalt umbauen, dass er mit den Aufschriften der vorgetäuschten Firma wie „Ramallah Tours, save and easy“, in Hebräisch, Arabisch und Englisch, den im Westjordanland gebrauchten gelb-orangen Sammeltaxis zum Verwechseln ähnlich sah.

In Geschäftsstraßen abgestellt drang aus seinem Inneren eine dreißig Minuten lange Soundcollage aus unterschiedlichen Radiomitschnitten, unter ihnen Obamas Kairoer Grundsatzrede zum israelisch-palästinensischen Konflikt ebenso wie Volkes Stimme, politische Kommentare sowie Lieder und Gesänge. Das merkwürdige und singuläre Objekt wurde damit ebenso in einen künstlerischen wie in einen weiteren sozialen und politischen Kontext verortet. Der potenzielle Kunde stand nun der Möglichkeit gegenüber, sich als genießendes und kritisches Wesen, wenn nicht gar als politisches Subjekt zu begreifen, das die gegebene Situation zu seinen eigenen Hintergrunderfahrungen und Standpunkten ins Verhältnis setzt. Dazu war es entscheidend, dass der Passant ebenso wenig Zugang ins Innere des Kleinbusses bekam, wie es dem interessierten User unmöglich war, über die Website, die ein dereinst prosperierendes Westjordanland und freien Grenzverkehr versprach, real eine Tour zu buchen. Ein Reflexionsprozess über die eigene im Verhältnis zur politischen Situation wäre sonst wohl nicht in Gang gekommen. Durch die enttäuschte Partizipation bekam die utopische Narration Georg Kleins Realität.

24 hours a day, all week long. The site had changed. To signify this Klein had the building illuminated with blue light during the night. Nobody could escape it in its acoustic-immersive form. Here, participation was mandatory. But anyone who wanted to listen and to watch was rewarded with a deeper glimpse into the mood and condition of those who had more or less voluntarily borne witness and reclaimed the space with their graffiti, and in doing so initiated a discussion about public space. The participatory loop was provisionally closed by Georg Klein when he hung a billboard on the wall with just the title of the work, leaving the rest free for further graffiti and tags – an offer which was made full use of. But even someone who left no mark here must have felt the pressure to look at the relationship between his or her self, feelings, and opinions about the site, the work and the issues it addressed.

The idea that the demonstrated dialectic of participation can also and in particular be unleashed in those places where participation as an immediate involvement is interrupted and denied could be seen in Klein's *Ramallah Tours* (2009). The site sound was located on the conflicted state border between Israel and Palestine. Georg Klein was invited to create an installation in public space by the Umm El-Fahem Art Gallery, a non-profit institution for the promotion of contemporary art and Arab-Israeli dialogue, as a part of the exhibition “29 km”.¹⁹ Umm El-Fahem is in Israel, roughly 120 kilometres north of Jerusalem, directly on the sealed border to the West Bank.

As in *tower sound.2: Watch Tower* in Berlin 2007, Klein here worked with a fictional institution, in this case the travel agency “Ramallah Tours”, which suggested that largely unhindered public transport between the antagonistic states was possible. His mobile installation consisted of a website, still online,²⁰ on which professionally organised tours from five Israeli cities could apparently be booked into Ramallah, the seat of the Palestinian National Authority. But Klein did not only use the virtual-interactive potential of the Internet: as a real manifestation of the travel agency he redesigned a Volkswagen minibus to resemble the yellow-orange shared taxis common in the West Bank, this one however with the fake logo of the company, “Ramallah Tours, safe & easy” in Hebraic, Arabic and English.

The vehicle was deposited on commercial streets, and from inside it came a thirty-minute cloud of sound consisting of radio excerpts, Obama's keynote Cairo address on the Israeli-Palestinian conflict as well as statements by ordinary people, political commentaries and songs. The weird and unique object was thus located in an artistic context, as well as in a further social and political context. The potential customer now had the opportunity to appreciate him- or herself as an actively enjoying, critical being, maybe even as a political subject, who could now relate the given situation to his or her own experiences and attitudes. It was crucial that it was as impossible for the pedestrian to have access to the interior of the minibus as it was for the interested Internet user to actually book a real tour via the website, which promised free border traffic in and out of an apparently prosperous West Bank. A process of reflection on one's own situation in relation to the political situation would otherwise not have been possible. Georg Klein's Utopian narrative achieved reality through the frustrated participation.

1. Symptomatisch dafür stehen die von Catherine David kuratierte Documenta X wie auch deren Nachfolger XI und XIII. Es galt, so David 2000, eine „Plattform“ herzustellen, auf der „theoretische Ideen mit der Praxis gekreuzt werden.“ *Plattform I, Documenta XI: Democracy Unrealized*, Begleitheft, Kassel/Berlin 2001, o.S., und die Berlin Biennale 7, 2012, vgl. Artur Żmijewski / Joanna Warsza (Hg.), *Forget Fear*, Ausst.-Kat. Berlin Biennale 7, 27. April–1. Juli 2012, Köln 2012.

2. Vgl. den Nachruf auf John Runnings im *Spiegel* Mai 2004. <http://www.spiegel.de/panorama/vater-der-mauerspechte-friedensaktivist-john-runnings-tot-a-301444.html> (aufgerufen am 7.7.2014).

3. Joseph Beuys notiert in seinem zum „Festival der Neuen Kunst“ in Aachen veröffentlichten Lebenslauf: „Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!)“, zitiert nach Götz Adriani / Winfried Konnertz / Katrin Thomas, *Joseph Beuys* (1973), Köln 1994, S. 61.

4. Vgl. Paul Tillich, „Auf der Grenze“ (1962), in: *Begegnungen. Paul Tillich über sich selbst und andere*. Gesammelte Werke, Bd. XII, hg. von Renate Albrecht, Stuttgart 1971, S. 13–57, hier S. 13.

5. Ebd., S. 57.

6. Ebd., S. 13, vgl. Paul Tillich, *Religiöse Verwirklichung*, Berlin 1930, zur Problematik der existenziellen und epistemischen Grenzsituation insbesondere des Protestantismus ebd., S. 11–14.

7. Ein Jahrzehnt zuvor hatte Karl Jaspers mit den Erfahrungen von Kampf, Tod, Schuld und Zufall den Begriff der existenziellen Grenzsituation etabliert, vgl. ders., *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin 1919, S. 256 ff.

8. Vgl. u. a. Tillich 1930 (wie Anm. 6), S. 65–66, und Tillich 1971 (wie Anm. 4), S. 19–22.

9. Vgl. Tillich 1930 (wie Anm. 6), S. 66.

10. Vgl. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978 (zuerst Paris 1967), Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970.

11. Diese Einschätzung findet sich wieder bei Diedrich Diederichsen, „Realitätsbezüge in der Bildenden Kunst. Subjektkritik, Repräsentationskritik und Statistenkunst“, in: Dick Linck / Michael Lüthy / Brigitte Obermayer / Martin Vöhler (Hg.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin 2010, S. 13–28, bes. S. 14 f. und Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London / New York 2012, bes. S. 277.

12. Den Diskurs bestimmten vor allem die Titel von Nicholas Bourriaud, *Esthétique relationelle*, Paris 1998,

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, Bishop 2012 (wie Anm. 11). Eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Positionen findet sich bei Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, bes. S. 58–91.

13. Vgl. Bourriaud 1998 (wie Anm. 12).

14. Dies betrifft eine Traditionslinie der Theoriebildung von Bert Brecht über Antonin Artaud bis hinzu Rancière 2009 (wie Anm. 12) und Alexander García Düttmann, *Teilnahme. Bewusstsein des Scheins*, Konstanz 2011, und wird in unterschiedlichen Ausprägungen in den kunsttheoretischen Diskurs integriert; siehe Melitta Kliege, *Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*, München 1999, Lars Blunck, *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003, Irit Rogoff, „Looking Away. Participations in Visual Culture“, in: Gavin Butt (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, MA / Oxford, UK, Victoria 2005, S. 117–134, und neuerdings Rebentisch 2013 (wie Anm. 12).

15. Mit diesen Fragen sind indirekt auch die Lager in der Diskussion um die Partizipation benannt: Verstehen die einen Partizipation wesentlich als politischen Handlungsbegriff, wird von den anderen Partizipation als Begriff der Rezeption und vermittelt auch der Produktion angesehen. Die Frage nach der spezifischen Qualität partizipatorischer Gemeinschaft wird dabei gerne unterschlagen, vgl. dazu Rebentisch 2013 (wie Anm. 12), S. 65, und Max Glauner / Marinella Senatore, „Public Secrets“, in: *Kunstforum International*, Bd. 225, 2014, S. 228–230.

16. Blunck 2003 (wie Anm. 14)

17. Siehe Lehmann 1999 (wie Anm. 12), Rogoff 2005 (wie Anm. 14), Bishop 2012 (wie Anm. 11) und Rebentisch 2013 (wie Anm. 12).

18. Klein nennt keine Namen und vermeidet in seiner Auswahl Angaben zu Berufstätigkeiten und sonstigen sozialen Klassifikationen.

19. Die Ausstellung lief vom 20. Mai bis 25. Oktober 2009.

20. Siehe online: <http://www.ramallah-tours.info/> (aufgerufen am 7.7.2014).

1. Symptomatic for this are Documenta X, curated by Catherine David and the following XI and XIII. The aim, according to David in 2000, was to establish a “platform where theoretical ideas could intersect with the practical.” *Plattform I, Documenta XI: Democracy Unrealized*, Begleitheft, Kassel/Berlin 2001 and Berlin Biennale 7, 2012, see Artur Żmijewski / Joanna Warsza (Hg.), *Forget Fear*, Exhib. Cat. Berlin Biennale 7, April–July 2012, Köln 2012.

2. See John Runnings' obituary in the May 2004 edition of *Der Spiegel*. <http://www.spiegel.de/panorama/vater-der-mauerspechte-friedensaktivist-john-runnings-tot-a-301444.html> (retrieved 07.07.2014).

3. Joseph Beuys made a note in his curriculum vitae, published for the “Festival of New Art” in Aachen: “Beuys recommends raising the Berlin Wall by 5 cm (better proportions)”. Quoted in Götz Adriani / Winfried Konnertz / Katrin Thomas, *Joseph Beuys* (1973), Cologne 1994.

4. Cf. Paul Tillich, “Auf der Grenze” (1962), in: *Begegnungen. Paul Tillich über sich selbst und andere*. Gesammelte Werke Bd. XII, ed. Renate Albrecht, Stuttgart 1971, pp. 13–57, here p. 13.

5. Ibid., p. 57.

6. Ibid., p. 13, cf. Paul Tillich, *Religiöse Verwirklichung*, Berlin 1930, on the issue of existential and epistemic borderline situations, in particular in Protestantism, ibid. pp. 11–14.

7. A decade before, Karl Jaspers had established the term existential borderline situation for experiences with combat, death, guilt and chance, cf. id., *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin 1919, p. 256 ff.

8. Cf. i.e. Tillich 1930 (see note 6), pp. 65–66 and 1971 (see note 4), pp. 19–22.

9. Cf. Tillich 1930 (see note 6), p. 66.

10. Cf. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967), Paris 1978, Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970.

11. This assessment can also be found in Diedrich Diederichsen, “Realitätsbezüge in der Bildenden Kunst. Subjektkritik, Repräsentationskritik und Statistenkunst”, in: Dick Linck / Michael Lüthy / Brigitte Obermayer / Martin Vöhler (eds.), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Berlin 2010, pp. 13–28, esp. p. 14 f., and Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London / New York 2012, esp. p. 277.

12. The discourse is determined primarily by the following works: Nicholas Bourriaud, *Esthétique relationelle*, Paris 1998, Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/

Main 1999, Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, Bishop 2012 (see note 11). A critical treatment of these positions can be found in Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, esp. pp. 58–91.

13. Cf. Bourriaud 1998 (see note 12).

14. This applies to a tradition of establishing theories running from Bertolt Brecht through Antonin Artaud up to Jacques Rancière 2009 (see note 12), and Alexander García Düttmann, *Teilnahme. Bewusstsein des Scheins*, Konstanz 2011, and is integrated in the art-theoretical discourse in various forms; see Melitta Kliege, *Funktionen des Betrachters. Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*, Munich 1999, Lars Blunck, *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003, Irit Rogoff, “Looking Away. Participations in Visual Culture”, in: Gavin Butt (ed.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, MA / Oxford, UK, Victoria 2005, pp. 117–134 and recently Rebentisch 2013 (see note 12).

15. These questions also indirectly identify the different camps in the discussion about participation: if one party sees participation as a primarily political term for action, then the other side understands participation to be a term describing reception and, in a mediated sense, production. The issue of the specific quality of a participatory collective tends to be ignored, Rebentisch 2013 (see note 12), p. 65, and Max Glauner, Marinella Senatore, “Public Secrets”, in: *Kunstforum International*, Vol. 225, 2014, pp. 228–230.

16. Blunck 2003 (see note 14).

17. See Lehmann 1999 (see note 12), Rogoff 2005 (see note 14), Bishop 2012 (see note 11), and Rebentisch 2013 (see note 12).

18. Klein mentions no names and avoids referencing profession or other social classifications in his selection.

19. The exhibition was shown from May 20th to October 25th in 2009.

20. See online: <http://www.ramallah-tours.info/> (retrieved 7.7.2014).