

Ortsklänge : Klangkünstlerische Strategien im öffentlichen Raum

Vom Raumklang zum Ortsklang

Mitte des 20. Jahrhundert wurde im Zuge der seriellen Musik der Raum als komponierbare Größe entwickelt. Angefangen 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 Kompositionssparameter 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 Spezifik 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.“¹

Diese spezifische Arbeit mit dem Raum bringt eine *Kontextualisierung* mit sich, wie sie eher in Bereichen der Bildenden Kunst zu finden ist. Der Spielort resp. Installationsort selbst wird Teil der künstlerischen Aussage bzw. kann überhaupt zum Ausgangspunkt des künstlerischen Konzepts werden. Geht der musikalische Raumbezug über die im engeren Sinne räumlichen Eigenschaften (akustisch, architektonisch, skulptural, perspektivisch) hinaus und fassen den Raum in seiner Ortsspezifität, spreche ich von einem *Ortsklang*. Dabei geht es mir nicht um (quasi fertige) Arbeiten, die an einem speziellen Ort installiert werden, sondern um solche, die erst aus dem Ort heraus entstehen, sowohl konzeptionell wie auch in der Ausführung.

Ein Ortsklang entwickelt sich aus einer Analyse und Recherche der Situation vor Ort: Wie stellt sich der Ort akustisch, visuell und architektonisch dar? Welche Materialien und Objekte prägen den Ort? Welche Funktion hat der Ort im sozialen Leben, wie bewegen sich die Menschen an diesem Ort, welche Bedeutungen haften an ihm? Wie sieht die Wahrnehmungssituation aus, welche Begegnungen finden dort statt? Welches Gedächtnis besitzt der Ort, welche Geschichten verbinden sich mit dem Ort?

¹ Uwe Rüh: „Die Vermittlung von Klangkunst. Präsentation als Raumerfahrung“. In: Katalog *sonambiente*, S. 237, Heidelberg 2006.

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.

Mein erstes Beispiel ist die Klang-Licht-Installation „Ortsklang Marl Mitte. blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit“ von 2002 an einem kleinen Bahnhof in Deutschlands größtem Industriegebiet, dem Ruhrgebiet. Der Bahnhof „Marl Mitte“ ist überbaut mit einer Betonhalle, die keinerlei Funktion erfüllt: sie dient nicht als Wartehalle, weil die Wartenden alle unten am Bahnsteig stehen, es findet kein Fahrkartenverkauf dort statt, es gibt keine Informationsmöglichkeiten, die Halle öffnet sich wie ein Maul nach Südwesten und bietet so keinerlei Schutz vor Regen, Sonne, Wind und Schnee. Im Gegenteil: aufgrund der vergitterten Öffnungen in den Seitenwänden zieht es wie in einem Windkanal um so stärker.



„Ortsklang Marl Mitte“, Klang-Licht-Installation von Georg Klein, Deutscher Klangkunstpreis 2002.

Nicht nur die Bahnstation „Marl Mitte“, auch ihre Umgebung ist gezeichnet von einer städtischen Trostlosigkeit, wie sie Suburbans und Trabantenstädten in der Moderne eigen ist. Und im Kontrast zum ehemaligen Reichtum der Stadt (Bergbau/ Chemie), der sich eben auch in seinen Kunstschatzen im nahegelegenen Skulpturenpark zeigt, stellt sich der Niedergang um so schmerzlicher dar.

Das Klangmaterial wurde ausschließlich aus diesem Ort gewonnen, der Bahnstation selbst. Zum einen aus dem Klang der Gitterstäbe in den Seitenwänden, die hier in zwei Längen – Tonlagen – vorhanden sind (tiefer Gitterton F und mittelhoher Gitterton f' + a'), die mit 4 räumlich verteilten Lautsprechern und 2 Subwoofern in der Betonhalle den klanglichen Hintergrund bildeten. Zum anderen Graffiti-Sprüche aus den Wartehäuschen auf dem Bahnsteig, in denen die Konflikte des Ortes auf lakonische Art und Weise unverblümt zur Sprache kommen: Auseinandersetzungen zwischen Rechten und Linken, Ausländern und Deutschen, Erwachsenen und Jugendlichen, zwischen Liebeserklärung und -verzweiflung, Zukunftslosigkeit und Sonnenscheinoptimismus. „Suakraz, du bist der Beste.“ „Kranke Jugend. Leben in ihr eigenen Dreck. Schweine.“ „ Liebe Geli, liebe Vanni. Ich hoffe, ihr verzeiht mir! Ich habe euch ganz doll lieb!“ „Das Leben ist hart + ungerecht“ „Türken White power is the Best of Marl!“ „Love is a name. Sex is a game. Forget the name, and play the game“ „Schmückt mit Nazi-Köpfen die Tore eurer Stadt“ „Ich hasse euch rechten Schweine!!! - und ich hasse dich, du linkes Blach!“

Diese Sprüche wurden gesammelt, von Marler Jugendlichen auf Band gesprochen und zu einem Stimmen-Chor arrangiert, der aus 12 von der Decke herunterhängenden Hornlautsprechern ertönte. Was bisher unbeachtet an den Wänden geschrieben stand, bekam nun eine unmittelbare, akustische Präsenz für die vorbeiziehenden Passanten. Dabei entstand mittels drei zeitversetzt spielenden CD-Playern ein immer wieder neues Stimmen-Gitterton-Arrangement. In der Nacht wurde der Innenraum in einem utopischen Blau angeleuchtet, so dass die Verwandlung des Bahnhofs von weit her wahrgenommen werden konnte.

„Ortsklang Marl Mitte“: Besucher unter den 12 Hornlautsprechern. Im Hintergrund die Eisengitter.



Die Installation provozierte heftige Reaktionen in der Öffentlichkeit. Einige Lautsprecher wurden mit Steinen demoliert, einige Jugendliche wählten die Betonhalle zu ihrem nächtlichen Treffpunkt, einige schrieben Kommentare an der dafür angebrachten, weißen Plakatwand, und es erfolgte eine lange Diskussion über den „skulpturalen Schandfleck“ und die sozialen Probleme rund um den Bahnhof in der lokalen Presse während der 3-monatigen Laufzeit.

Der deutsche Ausdruck „Ortsklang“ drückt ein stärkeres Konzept von Ortsspezifität aus. Dieses Vorgehen – *space to place* - 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 - bringt und fordert ein sehr viel stärkere Durchdringung und Verflechtung mit der Wirklichkeit und ermöglicht damit auch eine andere Form der politischen Auseinandersetzung.

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 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

lassen²:

- 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“³. 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 Zurechtweisungen 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 muss⁴. 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 Kräftefeld der Gesellschaft aus, zwischen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Interessen, und gerät schnell an wunde Punkte, wenn die Kunst

² Ausführlicher erläutert in: Georg Klein „Unter freiem Himmel“, bgnm-Jahrbuch musik|politik, Pfau-Verlag 2003

³ Sabine Sanio, in: „Stadt Raum Kontroll Verlust Aneignung Interaktion“, Einleitung S. 9, Berlin 2005

⁴ 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.

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

Die Alltagsroutine zu hinterfragen ist auch zentral in meinem nächsten Beispiel, „meta.stasen“, einer interaktiven Klang-Licht-Installation in einem Tramwagen, der 10 Tage auf der Linie 8 durch Dresden fuhr. Die *meta.stasen*-Bahn fuhr im regulären Linienbetrieb mit, tauchte unerwartet auf und die Fahrgäste, die von der Arbeit kamen oder vom Einkaufen, bestiegen die Tram auf zufällige Weise.

Thema der Installation war das Wachstum. Leitungen, Straßen und Gleise sind die Blutbahnen unserer Zivilisation. Waren, Informationen und Menschen werden transportiert von einem Ort zum anderen, angetrieben von einem ökonomischen Ziel: *Wachstum*. Wie ein Zauberwort soll es alle sozialen und wirtschaftlichen Probleme der globalisierten Gesellschaft lösen. Unermüdlich soll es angetrieben werden - weltweit, permanent, unbeschränkt.



In der Installation wurden die Hörer - Arbeiter wie Konsumenten - mit der herrschenden Wachstumsideologie aus allen Lebensbereichen konfrontiert - ob gesundheitlich, wirtschaftlich oder politisch - samt aller Auswüchse und Wucherungen.

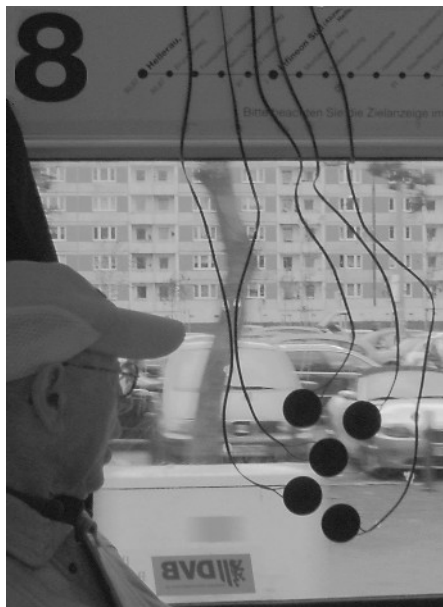
„*meta.stasen*“ Tramwagen von innen mit überwuchernden Lautsprecherkabeln, in violettes Licht getaucht.

Auf ihrem Weg mit der Tram bekamen die Fahrgäste die neuesten „Nachrichten“ aus der Welt des Wachstums zu hören, gesprochen von einem bekannten Radiosprecher des lokalen Hörfunks und von einer Sprecherin des National Public Radios der USA.

In den Texten wurde das natürliche Wachstum, das immer beschränkt verläuft, ausser es entwickelt sich krankhaft, dem global propagierten Wirtschaftswachstum gegenübergestellt, das möglichst unbeschränkt verlaufen soll. Die Sprache der wirtschaftlichen "Wachstumsmacher und -treiber" wurde konfrontiert mit der Sprache der Krebsforscher, die diese krankhafte Wucherung als eine Kommunikationsstörung von Zellen ansehen, die sich "ihre Wachstumsbefehle selbst geben".

In diese Texte drangen nun musikalische Verarbeitungprozesse ein, schärften die Wahrnehmung wie ein Kontrastmittel und machten das Thema audiovisuell erfahrbar, in Form einer raumakustischen Metastasenbildung mit 111 winzigen Lautsprechern. Die Lautsprecher klebten in kleinen Gruppen an den blaurot getönten Fensterscheiben, und von jedem führte

ein schwarzes Kabel an der Decke der Bahn nach vorn, so dass sich eine floral anmutende Wucherung ergab. Dabei konnte unvermutet eine klangliche „Metastasierung“ auftreten, durch ein Ringmodulationsverfahren, mit dem die gesprochenen Texte zu einem klangliches Zirpen mutierten, das sich mit hoher Geschwindigkeit durch den Fahrgastraum bewegte.



„meta.stasen“: Fahrgast mit einer der 13 Lautsprechergruppen

Gesteuert wurde die Textreihenfolge durch die Straßenbahn selbst, in dem die Stationsansage mit dem charakteristischen Dingdong abgegriffen wurde und als Zufallsimpuls für eine Texteinblendung diente. So ergaben sich entsprechend der 26 Stationen durch Dresden immer wieder abwechselnde Einblendungen. Dabei wurde das wohlbekanntes Dingdong-Signal selbst in seinen Frequenzen stets verändert wiedergegeben.

Über die beiden Bodenlautsprecher waren die live aufgenommenen und mit Resonanzfiltern und Delays musikalisierten Fahrgeräusche der Bahn zu hören, die die grundlegende klangliche Atmosphäre in der Bahn bilden. Zusammen mit dem violett getönten Licht entstand so ein surrealer Eindruck sowohl innen wie draussen im Blick auf die Stadt.

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 selten⁵ und wird meist von visuellen Elementen flankiert, seien es sichtbare Klangobjekte, Licht oder Video. Das Moment der Irritation ist hier das

⁵ z.B. die oft an Klangscheiden im Stadtraum platzierten Arbeiten von Sam Auinger.

wichtigste Element: den Alltag für einen Augenblick zu unterbrechen, in-nehalten und in eine andere Wahrnehmungshaltung zu kommen, ist Basis jeder akustischen Intervention⁶. 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.

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 bringen⁷. 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 verlangt⁸. 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. Und so sind auch professionelle Kunstbetrachter gezwungen, nicht mehr nur das Werk sondern die Aktionen und Reaktionen des Publikums auf das Werk zu beobachten.

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* 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). Das künstlerische Potential ist noch offen. Und diese Entwick-

⁶ In konzeptioneller Reinform bei den visuell markierten Hörpunkten von Akio Suzuki zu finden, die das Hören alltäglicher Situationen schärfen.

⁷ 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.

⁸ 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

lung 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.

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 hinein-hole, es halte und wieder entlasse. Fragen, die auch im Konzertsaal auftauchen und innermusikalisch sich am Spannungsbegriff entzünden, der sich an der Zeit orientiert. Bei Installationen spreche ich dagegen von einem *Spannungsraum*, der durch klangkünstlerische Eingriffe gestaltet wird und in dem ein Zeitbegriff existiert, der sich von dem der Konzertmusik fundamental unterscheidet⁹.

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 integrierte¹⁰.

Hintergrund ist ein Testlauf vom November 2006 in Texas, wo auf Initiative des Gouverneurs Rick Perry an einem kurzen Teilstück des US-mexikanischen Grenzzauns Webcams aufgestellt wurden, deren Bilder weltweit von jedermann abrufbar waren. Entsprechend des texanischen Vorbildes wurde die *European Border Watch Organisation (EUBW)* gegründet und ihre Rekrutierungszentrale in dem Berliner Grenzwachturm eingerichtet. EU-Bürger konnten sich hier als Web-Patrols registrieren lassen, um via Internet an der umfassenden Überwachung der EU-Aussengrenzen aktiv teilzunehmen. Im Erdgeschoss fand die Registrierung statt – blaue EU-Flaggen am Eingang erzeugten hier eine „offizielle“ Atmosphäre – , im ersten Stock befand sich der visuelle Showroom der EUBW mit einer Sol-

⁹ s.a. Georg Klein: „Spannungsräume. Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst.“ Positionen Nr. 54, Mühlenbeck 2003.

Georg Klein: „Klangsituationen – Vom Umgang mit dem Hörer“. In: Zeitschrift des Instituts für Neue Musik u. Musikerziehg. (INMM Darmstadt), Band 52: "Berührungen - Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik", Schott-Verlag 2012

¹⁰ *turmlaute.2: watch tower – Klang | Video | Installation | Organisation | Interaktion* (MaerzMusik 2007) mit der „offiziellen“ Website www.europeanborderwatch.org, auf die es bis heute Reaktionen und „Anmeldungen“ gibt. Projektbeschreibung s. www.georgklein.de

datenliege und einem alten Telefon, im zweiten der akustische Controlroom, in dem interaktive Überwachungstechnik aufgebaut war.



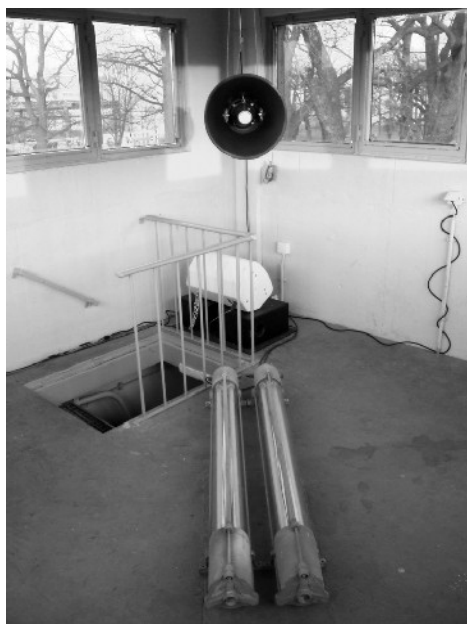
„turmlaute.2: Wachturm“: Aussenansicht und Eingang mit EU-Flaggen

Der dunkle Showroom im ersten Stock besaß nur schmale Schießscharten als Fensteröffnungen, von denen sechs in Bildschirmfenster umgewandelt wurden. Auf ihnen waren Webcam-Bilder von vorgeblichen Grenzverläufen zu sehen - Wüste, Meer, Wald: der Grenzfluß Bug zwischen Polen und der Ukraine, ein Blick in die Karpaten, ein Nachtbild an der Grenze zu Moldawien, ein Meeresstrand zwischen den Kanarischen Inseln und Nordwestafrika und ein Webcam-Bild der US-Mexikanischen Grenze – das einzig reale Grenzbild – vorgeblich von der Partnerorgansiation *Texas Border Watch*.

Die Videobilder wurden unterbrochen von einem Trailer der EUBW, mit Logo und Demonstration der hauseigenen Überwachungssoftware WEP 2.0, die es vorgeblich ermöglicht, via Satellit direkt in einen Grenzabschnitt der europäischen Außengrenzen hineinzuzoomen, unter Angabe der genauen Koordinaten. Hinter den Schießschartendeckeln waren kleine Lautsprecher angebracht, aus denen elektronische Click-, Ein- und Ausschaltgeräusche zu hören waren, im Raum verteilt aus sechs Richtungen.



„turmlaute.2: Wachturm“: Schießscharten mit eingebauten Flachbildschirmen. Videozoom auf eine Küste der Kanarischen Inseln, mit Koordinatenangaben.



„turmlaute.2: Wachturm“: 2. Stock mit Hornlautsprecher, benlampen am Boden und Subwoofer hinten. Rechts oben: Lasersensor, der den Verkehrsfluss auf der Straße überwachte, rechts unten: Videokamera, die auf Parkbesucher reagierte.

Im akustischen Controlroom im zweiten Stock wurde ein stehendes akustisches Feld erzeugt. Der Klang hatte seine Basis aus einer Aufnahme der Eigenschwingung des Betonturms. Der permanente Klang entsprach der Permanenz der Überwachung und veränderte sich als *Drone* nur langsam über die Installationszeit im Sinne einer „interaktiven Variation“. Das Feld wurde von aussen über einen Lasersensor und eine Überwachungskamera modifiziert, die auf „Störfälle“ – also Bewegungen von unbeteiligten Passanten oder des Autoverkehrs in der Umgebung des Turms – reagierten.

Der Drone baute sich aus ungeradzahligen Obertönen des Fis-Basistons auf, so dass sich eine Rechteckschwingung ergab: eine akustische Chiffre des Turms. Die Klangcharakteristik wurde damit elektrisch-generatorenhaft und konnte durch die über einen Subwoofer abgestrahlten Tiefen sehr voluminös werden, aber aufgrund einer ständigen Veränderung in den Teiltönen nie statisch. Zumindest bis die Videokamera einen Passanten registrierte: dann blieb der Klang einen Weile in seinem momentanen Zustand stehen – abwartend, beobachtend.

Durchschritt ein Passant die mittlere Überwachungszone, tauchte zusätzlich eine Stimme aus dem zentral in Kopfhöhe hängenden Hornlautsprecher auf. Die Satzketten stammten aus einem Interview mit einem Grenzsoldaten, der in diesem Turm zu DDR-Zeiten seinen Wehrdienst abgeleistet hat und nach über 18 Jahren erzählte, wie sie gearbeitet haben und welche besonderen Vorkommnisse sie hatten („...ja, eindeutig“, „...also was wir gemacht hatten, das waren solche Drähte, das waren Selbstschussanlagen, aber das waren keine tödlichen..“, „aber irgendwie ist die Frau wohl, - die hats nicht geschafft“, „Füchse und Hasen, also, das waren viele Selbstauslöser, sehr viele“).

Der zweite Stock besaß durchgehende Fenster, die mit einer grüntransparenten Folie überzogen worden waren. Dadurch erschienen innen alle Farben verändert, die eigene Gesichtsfarbe wurde bleich-grün, und alle Kontraste wurden seltsam abgeschwächt. Zugleich wurde der Blick nach draussen ins Grün wie bei militärischen Nachtsichtgeräten gefärbt.



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

Die ganze *Öffentlichkeitsarbeit* wurde Teil des Kunstwerks. Über eine seriös anmutende Website www.europeanborderwatch.org sowie elektronische und schriftliche Einladungen wurden die EU-Bürger aufgefordert, aktiv die Überwachung der europäischen Aussengrenzen zu übernehmen: *Be a web patrol. Save your border*. Dazu wurde eine Einladung an die Presse und übers Internet verschickt zur Eröffnung der Berliner Registrierungszentrale der EUBW durch *George Klein (Executive Manager der EUBW)*. Die Reaktionen per Antwort-Mail oder über das Feedback-Formular der Website wurden gesammelt und in ein Kommentarbuch eingeklebt, das im Turm auslag. Auf die vielen empörten bis entsetzten Kommentare wurde geantwortet; bei Registrierungen als Web-Patrol über die Website wurde ein Registrierungscode zugesandt mit der Mitteilung, dass sie demnächst eine Nachricht zum Start der „ersten europaweiten Grenzüberwachung durch EU-Bürger“ erhalten.

Im *Video-Showroom* der Installation trat *George Klein* als Guide der EUBW auf und erklärte den Besuchern das Sat-Webcam-System und die Ziele der Organisation mit der Aufforderung, sich einmal auf die Liege zu legen und in dieser Übersicht über alle EU-Außengrenzen sich für ein Überwachungsgebiet zu entscheiden. Nachdem die Besucher dann noch im zweiten Stock, dem akustischen *Controlroom* waren, wurde ihnen unten im Erdgeschoss das Kommentarbuch empfohlen. Einige Leute wollten sich registrieren, die meisten jedoch waren skeptisch und so kam es zu vielen, zum Teil langen und heftigen Diskussionen während des vierwöchigen Laufs des Projekts.

Schluss: Übergangsräume

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 physisch-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.

So sind klangkünstlerisch verdichtete, öffentliche Räume nicht nur in sogenannten Übergangsräumen (Passagen, Unterführungen etc.) *untergebracht*, sondern sie lassen Übergangsräume *entstehen*, in einem psychoanalytischen Sinne¹¹. 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"¹² 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 situativen Prozesshaftigkeit und transformatorischen Potentialität, mit der ein so raumfüllendes wie flüchtiges Medium, das akustische (oder auch audiovisuelle) Medium, im öffentlichen Raum eingesetzt werden kann. *To be in transition* - das Leben als Übergangsraum, in dem man immer wieder verloren gehen kann - und sich dabei neu wiedergewinnen kann.

Bibliographie:

Klein, G. 2003. *Unter freiem Himmel*. In: C. Brüstle, M. Rebstock, H. Schulze (eds.). *Berlin Society of New Music Yearbook: Music | Politics*. Saarbrücken: Pfau, 2003.

Klein, G. 2003. *Spannungsräume. Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst [Areas of Tension. Several Thoughts on the Concept of Space in Sound Art]*. In G. Nauck (ed.) *Positionen No. 54*. Mühlenbeck: Positionen, 2003.

Klein, G. 2003. *From the sound installation to the sound situation. On my work transition – berlin junction. eine klangsituation*. Organised Sound 8/2, 2003.

Klein, G. 2005. *dazwischenkommen – Klangkünstlerische Interventionen im öffentlichen Raum*. 19th Dresdner Tage für zeitgenössische Musik [Dresden Contemporary Music Days] 2005. <http://www.georgklein.de/coma-deutsch/PresseTexte/EinzelTexte/GK-dazwischenkommen/GK-dazwischenkom-Frameset.html>

Klein, G. 2006, *Interactive Variation - On the relativity of sound and movement in 'transition' and 'TRASA'*. In C. Mahnkopf. *Electronics in New Music*. Heidelberg: Wolke, 2006

Neubaur, C. 2002. *Winnicott – Das Leben, ein Übergangsraum [Winnicott – Life, a Transitional Space]*. In: G. Klein (ed.). *transition – berlin junction. eine klangsituation [transition – berlin junction. a sound situation]*. Saarbrücken: Pfau, 2002.

Rüth, U. 2006. *Die Vermittlung von Klangkunst. Präsentation als Raumerfahrung [The Communication of Sound Art. Presentation as Spatial Experience]*. In G. Weckwerth, M. Osterwold (eds.). *Catalogue sonambiente*. Heidelberg: Kehrer, 2006.

Sanio, S. 2006. *Stadt Raum Kontroll Verlust Aneignung Interaktion [City Space Control Loss Appropriation Interaction]*. Berlin: Kunsthochschule Weißensee, 2006.

Der Aufsatz „Ortsklänge“ basiert auf dem Artikel „IN TRANSIT“ (Positionen 72) und wurde für die englische Veröffentlichung in Organised Sound 14/1 (2009) um drei Beispiele erweitert

¹¹ 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.

¹² C.Neubaur, a.a.O., S.29