

georg klein: Spannungsräume

Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst

[mit Bildern erweiterter Artikel aus: Positionen 54, Mühlenberg/Berlin]

Das klangkünstlerische Arbeiten mit Räumen ist für mich ein Arbeiten mit Spannungsräumen. Das heißt, dass ich mir Räume suche, die gerade nicht neutral und beliebig besetzbar sind wie Konzertsäle und Galerien, sondern eine Geschichte haben, eine bestimmte Funktion und einen spezifischen Charakter. Das können architektonisch-skulpturale Räume sein aber auch weiter ausgreifend Stadträume oder auch überregionale, nationale oder internationale Räume. Und wie der übliche Gebrauch des Begriffs *Spannungsraum* schon nahe legt: die politischen und gesellschaftlichen, aber auch psychischen und existentiellen Bezüge sind dabei nicht unwichtig.

„Eine Wissenschaft der Situationen muß betrieben werden, die der Psychologie, der Statistik, den Urbanismus und der Moral Elemente entnimmt. Diese Elemente müssen in einem völlig neuen Ziel zusammenlaufen: der bewußten Kreation von Situationen.“
Guy Debord / Internationale Situationisten

Mein Raumbegriff ist daher nicht auf Innenräume und architektonisch-formale Bezüge begrenzt, was sich auch in meiner Arbeitsweise niederschlägt: erst über eine subjektive Recherche vor Ort ergibt sich das eigentliche Thema und das Konzept der Installation, für die ich den Begriff *Klangsituation* verwende. Das bedeutet, dass ich mich einerseits auf Situationen – zumeist im öffentlichen Raum – einlasse, um die ortsspezifische Spannung zu spüren und in allen ihren möglichen Bezügen herauszuarbeiten, und andererseits diese Situation verändere, um sie in einer zugespitzten Weise künstlerisch zu verdichten. Den Raum, den Ort zum Sprechen zu bringen, könnte das allgemeine Konzept lauten, und daher arbeite ich bevorzugt mit ortsspezifischem, am jeweiligen Ort gefundenem visuellen und akustischen Material, bringe aber auch fremdes Material ein, wenn es die Kommunikation mit dem Ort und seinen Bewohnern und Besuchern verstärkt.

Die Beziehungen von Musik und Architektur sind vor allem in den dazugehörigen Theorien jedoch selten als Raumbeziehungen in diesem mehrschichtigen Sinne geschildert worden, sondern als formale Beziehungen von Zahlen, und zwar als möglichst einfache Zahlenverhältnisse. Von Eurythmia und Symmetria, Harmonie und Rhythmus, Proportionen und Frequenzverhältnissen ist die Rede bis hin zum kosmischen Bauplan und seiner Spiegelung in der himmlischen Sphärenmusik. Dies war sowohl in fast allen religiösen wie in vielen philosophischen, den platonisch-pythagoreischen Systemen beliebt und ist auch heute noch in esoterischen Welt-ist-Klang – Vorstellungen gern gesehen. Das Immaterielle der Musik versprach dabei den höchsten Grad der Vergeistigung in Harmonie. Doch Klang ist mehr als Zahl in diesem vereinfachenden Sinne. Durch die musikalische Entwicklung des Abendlands zieht sich eine fortlaufende Auseinandersetzung mit der Dissonanz und deren theoretischen Bändigung bis zur proklamierten Emanzipation durch Schönberg. Das *Aushalten von Spannung* statt der *Auflösung von Spannung* wurde zum vorherrschenden Thema (und konnte erst einmal nur durch wiederum äußerst rigide – und eben wieder auf Zahlen basierende – serielle Systeme beherrscht werden). Mit der Emanzipation des Geräuschs setzt sich materialiter diese Entwicklung fort und wird insbesondere über die formbildenden Möglichkeiten der elektronisch beeinflussten Musik weiter geführt.

Das Aushalten von Spannung war in der Architektur – etwas simpel ausgedrückt – ein Problem der Statik. Bauen hieß immer Aufbauen und war ideologisch mit utopischen Heilserwartungen verbunden. Im Städtebau offenbarten und zerbrachen diese Erwartungen in den letzten hundert Jahren am sichtbarsten. Im Bau von einzelnen Gebäuden ermöglichte erst ein dekonstruktivistischer Ansatz (und die neuesten Bautechniken) einen zugespitzten architektonischen Ausdruck und Umgang mit dem gesellschaftlichen Zustand, in einer „multikulturellen und globalisierten“ Welt Spannung – Differenz – aushalten zu müssen und

nicht auflösen zu können. Zahar Hadids Bauten oder Daniel Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin sind Beispiele dafür, wie es aussehen kann, sich dieser Auseinandersetzung – hier: der unheilbaren Brüche – zu stellen und eine Form zu finden, die das Aushalten und nicht das Verdrängen oder totalisierende Vereinheitlichen zum Ziel hat.

Im Bauen von Räumen bietet sich – wie in Libeskind's Bau zu spüren – aber auch das Gegengewicht zur Auseinandersetzung mit Spannungen und Konflikten, die ohne Regressionsmöglichkeiten ja nicht auszuhalten wären: die bergende, schützende, tragende Funktion des Raumes – die Höhle. Ein Raum, ein Haus, ein Stadtraum, der beides bietet – *Spannung zu halten und Spannung aushaltbar zu machen* –, besitzt die Balance, die gegenüber allen vereinheitlichenden und eskapistischen Tendenzen im gegenwärtigen Leben notwendig erscheint.



Skulptur *Berlin Junction* von Richard Serra vor der Philharmonie in Berlin von Hans Scharoun, mit Bodengittern der Installation *transition* im Zwischenraum (25.3. – 23.9. 2001).

Serra entschied sich für den Standort seiner Skulptur vor der Philharmonie insbesondere wegen der Korrespondenz der Kurvenschwünge* seiner Platten mit denen des Philharmoniedaches. In der Klangsituation setzte sich diese Korrespondenz ins Zeitliche gewendet fort mit den *sound curves*.

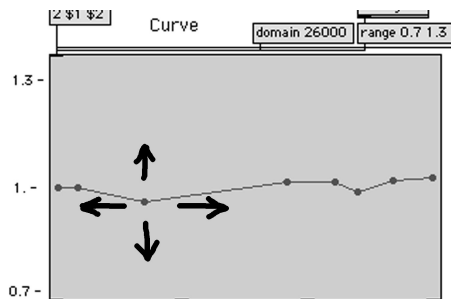
*„Die Erkenntnis, dass Scharouns Raumplanung und seine Organisation perzeptueller Erfahrung meiner eigenen vergleichbar sind, ermutigte mich, die Möglichkeit, meine Arbeit neben sein Konzertgebäude zu stellen, ernsthaft in Betracht zu ziehen. Durch seine konvexe Form erscheint das zeltartige Dach der Philharmonie als aus ineinandergreifenden Kreisbögen zusammengefügt. *Berlin Junction* antwortet und spiegelt durch seine konvexe Anlage die Syntax des Daches als auch der Fassade (...) und weist durch ihre spezifische Platzierung ausserdem auf dessen Haupteingang. Die Skulptur durchkreuzt ihren Aufstellungsort, so dass der bogenförmige Durchgang als organische Verbindungslinie den Zugang zur Philharmonie akzentuiert.“ [aus einem Brief von R. Serra].

Foto: Georg Klein

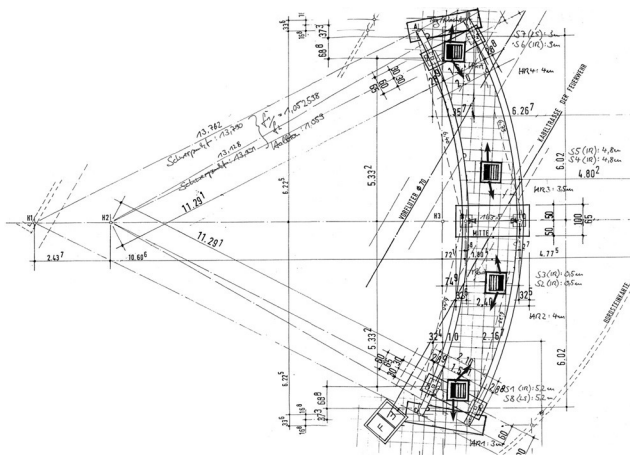
Eine Balance, die auf der anderen Seite in der widerständigen Sperrigkeit der ernstesten Musik des letzten Jahrhunderts oft zu fehlen scheint. Die Nutzung des Klangraumes als eine Erfahrung des Im-Klang-Seins kommt dem Bedürfnis nach dieser Balance entgegen, wie es nun in der Nachfolge von Cage und den Minimalisten in zunehmendem Maße die Klangkünstler/innen bieten. Allerdings schlägt hier oft das Pendel in die andere Richtung aus: Spannung und Schärfe werden vermieden. Man möchte sein Publikum, das sich selbst entscheiden kann und muss, wie lange es bleibt, nicht vorschnell verscheuchen, sondern mit einem mal mehr, mal weniger irritierenden Wahrnehmungsspiel beglücken oder mit Klangornamentik den Raum anreichern.

Das Arbeiten mit dem Klangraum verstehe ich in dreifacher Hinsicht: *klangintern*, als ein Hineinkommen in die Einzelklänge und Wahrnehmen der klanglichen Feinstruktur, *klangextern*, als ein Arbeiten mit dem Raumklang, der Klangverteilung im Raum, mit der sich Tonfiguren und Klangpatterns nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich gestalten lassen, und *kontextuell*, als ein Arbeiten mit dem Bezugsraum, in dem klangmetaphorische und ortsspezifische Aspekte genauso auftreten können wie die soziale Funktion des Raumes und die Einbeziehung der verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten. Der Klangraum verbindet sich dann mit der bergenden, haltenden Funktion des architektonischen Raumes, in dem sich Spannungen zeigen und austragen lassen, die über den konkreten Raum hinausweisen. In meiner Arbeit *transition – berlin junction eine klangsituation* von 2001 habe ich mich sehr stark von den räumlich-skulpturalen Bedingungen des Ortes leiten lassen. Die räumliche Spannung von Serrras Skulptur vor der Philharmonie in Berlin ist unmittelbar körperlich

spürbar. Die Balance, in der sich die beiden massiven Platten halten müssen, ist äußerst labil angelegt. Serra, der hier Statik als Konflikt vorführt, arbeitet mit *erstarrter Bewegung* bei den beiden bedrohlich zueinander geneigten *curves*. Gerade dieses paradoxe Verhältnis spiegelte sich in einem stehenden, gleichbleibenden Klang als Basis des musikalischen Geschehens. Ein *stehender Klang* enthält denselben Widerspruch, denn ein Klang braucht Bewegung, um stehen zu können, d.h. existent zu sein. „Architektur als erstarrte Musik“, wie es Schelling ausdrückte, stellt sich hier umgedreht dar: Musik als statische Architektur. Das Spannungsverhältnis in diesem Klang resultierte jedoch nicht nur aus diesem Gedankengang sondern aus einer direkten Übersetzung des Verhältnisses der raumbestimmenden Radien der Skulptur in ein Frequenzverhältnis. Die computergenerierten Sinustöne, die den Basisklang bildeten, bestanden aus zwei Tonpaaren mit diesem unveränderlichen Frequenzverhältnis von etwa einem Halbton, und zwei weiteren, freien Tönen. Dieses ungerade Frequenzverhältnis erzeugte eine schwankende Balance im Klang, ein ähnlich ambivalentes Verhältnis von Nähe und Distanz wie zwischen Serras Platten, und in der sechsmonatigen Installationszeit konnte es in Tausenden von Erscheinungsformen hinsichtlich seiner Tonhöhe, Lautstärke, Rhythmisierung und Klangcharakteristik herausgehört werden, blieb also eine spezifische Konstante in der Veränderung.



Screenshot-Ausschnitt der Programmpartitur (Georg Klein) *sound curves*: Computergeregelter Klangkurvenverlauf (Programm: MAX/MSP) mit Fixpunkten am Anfang und Ende und variablen Tonhöhenpunkten im zeitlichen Zwischenraum. Je nachdem, wie die Passanten an einem Sensor vorbeistreifen, lösten sie einen variierten Verlauf solch einer Klangkurve von 26 Sekunden Dauer aus. Die Zusammensetzung des Klanges und seine absolute Lage im Tonraum hing wiederum vom momentanen Stand innerhalb des 6-monatigen Prozesses der Installation ab, der ebenfalls nur von den Besuchern über die Sensoren beeinflusst wurde.



Skizze: Georg Klein
 Aufsicht der Skulptur *Berlin Junction* mit vier Bodengittern im Rhythmus links-rechts-links-links und den Ausrichtungen der acht Sensoren zur Distanzmessung. Das Verhältnis der beiden Radien der Platten von Serra wurde übertragen in das Schwingungsverhältnis für den Basisklang der Klanksituation: $f_1/f_2 = 1,052598$, was einem Halbton nahekam. Der Klang wie auch die Stimmen wurden aus dem Boden in den Innenraum der Skulptur über eine vierkanalige Anlage abgestrahlt, mit der räumliche Bewegungen des Klanges realisiert wurden.

Und *Veränderung* war trotz aller Statik – oder besser gesagt: gerade wegen und durch die statische Grundkonstellation – das Thema der Installation. Der themengebende Titel (*transition* – Durchgang, Übergang) ergab sich zunächst aus der Raumsituation, der Durchgangssituation in der Skulptur wie des Platzes vor der Philharmonie, und zeigte sich darin, dass der stehende Basisklang sich nur dann veränderte und weiterentwickelte, wenn ein Besucher der Installation durch diesen skulpturalen Klangraum hindurchging. *Veränderung durch Bewegung*, aber auch das *Sich-Aufhalten in einem ambivalenten Übergangsraum, in einer zwiespältigen Situation* – dies beinhaltete angesichts des geschichtlichen Bezugs der Skulptur von 1987 (zur Zeit der erstarrten Frontstellung der beiden Berliner Stadtteile) einen politisch-ästhetischen Kommentar zum Mauerfall und der Nachwendezeit. Eine Zeit, in der die Spannung des Übergangs nicht lange genug ausgehalten werden konnte, um den Raum für gemeinsame Veränderungen in gegenseitigem Respekt zu bieten.

In der Klangsituation wurde die Veränderung als Interaktion realisiert: Acht am Boden verteilte Sensoren nahmen Bewegungen der Passanten auf, und diese Bewegungen waren ausschlaggebend für mögliche Klangtransformationen. Eine der Transformationen, die *sound curves*, stellte eine akustische Fortsetzung der architektonischen Kurvenschwünge des Philharmoniedaches und der Serraskulptur dar. Ähnlich den mit verändertem Sonnenstand wechselnden Verlauf der Schattenlinien in der Skulptur zeigten sich auch die Klangkurven in immer wieder neu variiertes Form, ohne ihre Charakteristik zu verlieren. Aber nicht nur die räumlichen Bedingungen des Ortes beeinflussten die Klangsituation, auch das Material der Skulptur, angerosteter Cortenstahl, wurde in den Klangcharakter des Basisklages einbezogen. Die Sinustöne wurden über eine einfache mathematische Funktion mehr oder weniger „metallisiert“, je nach dem, wie sich die Besucher an den Sensoren verhielten. So konnte der Klangcharakter sehr scharf und fast schmerzhaft werden, aber auch ruhig mit nur spärlichen Störungen durchsetzt. – Störungen und Irritationen, wie sie besonders auch durch das fragmentarische Auftreten von Stimmen in die Klangsituation hineinkamen, mit dem Wort „hier“ und einem Text von Bertolt Brecht, der von einer ambivalenten Übergangssituation spricht, womit das Thema über die existentiellen Aspekte auf einen weiteren historischen Bezug dieses Ortes gelenkt wurde. Gerade diese körperlosen Stimmen verdichteten so den Raum in seiner bedrohlich-ambivalenten Atmosphäre auf eine metaphorisch-reflexive Weise. [näheres dazu im Begleitbuch *transition*, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 2001].



Passanten an den Sensoren der Interaktion im Zwischenraum der Skulptur *Berlin Junction*.

Unter den Bodengittern befanden sich sowohl die Lautsprecher als auch die Sensoren. Da es keinen schriftlichen Hinweis zur Installation am Ort selbst gab, kam es nach der ersten akustischen Irritation auf die Entdeckungslust der Besucher an, ob sie sich auf den musikalischen Prozess bewußt einließen oder sie ihn im Durchgehen nur zufällig veränderten.

Foto: Georg Klein

Die vier Abdeckgitter der Lautsprecherschächte, die für die Installation hergestellt wurden, passten sich in das Raster der Bodenplatten in und um der Skulptur ein, und ihr Material – schnell rostender Stahl – korrespondierte mit dem Oberflächenmaterial der Skulptur. Die Sensoren waren unter dem kleinen, verglasten Ausschnitt angebracht, die Lautsprecher unter dem geschlossenen Teil der Abdeckung, während unter dem Gitterteil eine schräg aufgestellte, matte Glasplatte den Schall nach oben lenkte. Unter der Glasplatte erzeugte eine Leuchtstoffröhre in der Nacht einen schwachen Lichtschein, der wie die Klänge und Stimmen aus dem Boden drang. Foto: Georg Klein



Wie in *transition* sind es derzeit vor allem Übergangsräume, Passagen, ortlose Orte des Fließens, die mich interessieren und von denen der urbane Raum aber auch der Landschaftsraum zunehmend bestimmt wird. Mein Raumbegriff ist daher nicht auf Innenräume bzw. architektonisch-formale Bezüge eingeschränkt, sondern erweitert sich im Sinne eines *sozialen Raums* (als Stadtraum wie in der Klang-Licht-Installation *Ortsklang Marl*

Mitte. blaues blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit.), der sich auch auf einen internationalen Raum beziehen kann (wie in der geplanten Klang-Video-Installation *Trasa W-Z* zwischen Berlin und Warschau). Spannungsräume sind konfliktbehaftete Orte, in denen sich die gesellschaftlichen Bedingungen des modernen Lebens zeigen, und zwar in einer konkreten, ortsspezifischen Form mit einer direkten Anbindung an die Alltags-Wirklichkeit. Die Arbeit mit Klängen – und ich setze dabei sehr gerne Texte und Sprachklänge ein – wird an diesen stummen, rast- und ruhelosen Orten zu einer Arbeit an der Wahrnehmung dieser Konflikte, an deren Reflexion und deren Kommunikation.

„Die Sprache ist das Haus, in dem der Mensch wohnt.“
Jean Luc Godard