

.. it's your turn

Über den Umgang mit Relativität

Im ersten Symposiumsentwurf vom März stand ja noch "Wahrheit und Relativität des Ästhetischen" im Untertitel. An die Stelle der "Wahrheit" ist jetzt die "Wirklichkeit" getreten, was angesichts der langen Verabschiedung absoluter Wahrheiten durch Philosophen und Wissenschaftler der letzten hundertzwanzig Jahre verständlich ist. Mir hätte trotzdem "Wahrheit" als Gegenüber zur "Relativität" besser gefallen, auch wenn ich selbst in meinen Arbeiten sehr stark von der Wirklichkeit auszugehen versuche.

Ich stelle Ihnen drei, vier Installationen vor, die alle eine ähnliche Vorgehensweise gemeinsam haben: sie gehen aus von einem konkreten Ort, spielen im öffentlichen Raum und sind interaktiv.

A Übergänge

transition – berlin junction eine klangsituation (2001-2002)

Musik als Zeitkunst ist immer eine Kunst des Übergangs. Ob von einem Akkord zum anderen, einem Thema zum anderen, einer Tonart, einem Rhythmus, einem Pattern, einer Struktur, einem Klang zum anderen: die Gestaltung der Übergänge – und sei es die Übergangslosigkeit der harten Schnitte und Wechsel – ist ein entscheidender Punkt in der Komposition.

Die Installation „*transition – berlin junction eine klangsituation*“ bestand nur noch aus Übergängen. Es gab hier weder Anfang noch Ende, denn die Installation lief als permanenter Prozess im Sommer 2001 und 2002 jeweils für 6 Monate. Und der Ort selbst lieferte das Thema: Die Installation befand sich an einem Durchgangsplatz, einer Verkehrsinsel vor dem Haupteingang der Philharmonie in Berlin, zwischen dem fließenden Verkehr und den Passanten. Auf der Verkehrsinsel befindet sich die Skulptur „*Berlin Junction*“ von Richard Serra, in deren Zwischenraum - deren *Durchgangsraum* - ich die interaktive Installation einbauen ließ.

Die Stahlskulptur von Serra besteht aus zwei gebogenen, massiven Stahlplatten, die bedrohlich labil zueinander geneigt sind. Sie bildet einen Durchgang von etwa ein Meter fünfzig Breite und dreizehn Meter Länge. In diesen Gang hatte ich vier Lautsprecher in den Boden eingelassen, mit Gittern bedeckt, so dass man über sie hinweg laufen konnte. In die Bodengitter waren unter einer kleinen Glasscheibe je zwei Distanzsensoren angebracht, die auf die Bewegungen der durchlaufenden Passanten reagierten. Über eine komplexe Computersteuerung wirkten sich diese Bewegungen als Klangtransformationen aus und riefen menschliche Stimmen hervor, eine Männer- und eine Frauenstimme.

Bei den Sprechstimmen genügte schon ein Vorbeistreichen der Passanten an einem der Sensoren, um die Stimmen aus dem Boden dringen zu lassen. Insbesondere nachts, wenn das Skulpturinnere nur mittels eines schwachen Lichtscheins aus den Bodengittern erhellt war, kam dann neben dem Überraschenden auch etwas Beängstigendes auf. Die beunruhigende Atmosphäre, die in meiner Klangsituation mit den Stimmen aus dem Erdboden entstehen konnte, war durchaus beabsichtigt und hat ihren Bezug zur Geschichte dieses Ortes vor der Philharmonie. Dort stand vor dem Ende des zweiten Weltkriegs eine ehemals jüdische Villa, die von den Nazis als Organisationszentrale für den Euthanasiemord an etwa 200000 körperlich und geistig behinderten Menschen genutzt wurde. Das Verbrechen selbst wurde mit dem Tarnnamen „Aktion T4“ belegt, benannt nach der Adresse dieses Hauses, Tiergartenstraße 4.



Abb. 1: Skulptur „Berlin Junction“ von Richard Serra im Schnee (März 2001). Im Hintergrund die Philharmonie (links) und dem Kammermusiksaal (rechts) in Berlin.

Abb. 2: Fussspuren im Schnee zwischen den Platten der Serraskulptur, mit Bodengitter der Klanginstallation „transition“, unter denen sich die Lautsprecher und die Distanzsensoren befanden (März 2001).

Eine Gedenkplatte, die wie eine Grabesplatte nahe der Skulptur in den Boden eingelassen ist, beschreibt das Verbrechen kurz aber deutlich. Allerdings konnte ich, als ich die Konzeption für die Installation erarbeitete, beobachten, dass diese Platte zumeist unbemerkt von den Passanten blieb. So wurde der eigentliche Ausgangspunkt die Arbeit an der Wahrnehmung dieses Ortes in all seinen Bezügen. - Hier möchte ich jedoch nur auf die interaktiven und damit in gewissem Sinne „relativistischen“ Aspekte eingehen.

Die kompositorische Anlage der Installation gliederte sich in vier parallele Prozesse (Subpatches), die sich je nach Beteiligung des Publikums verändern konnten:

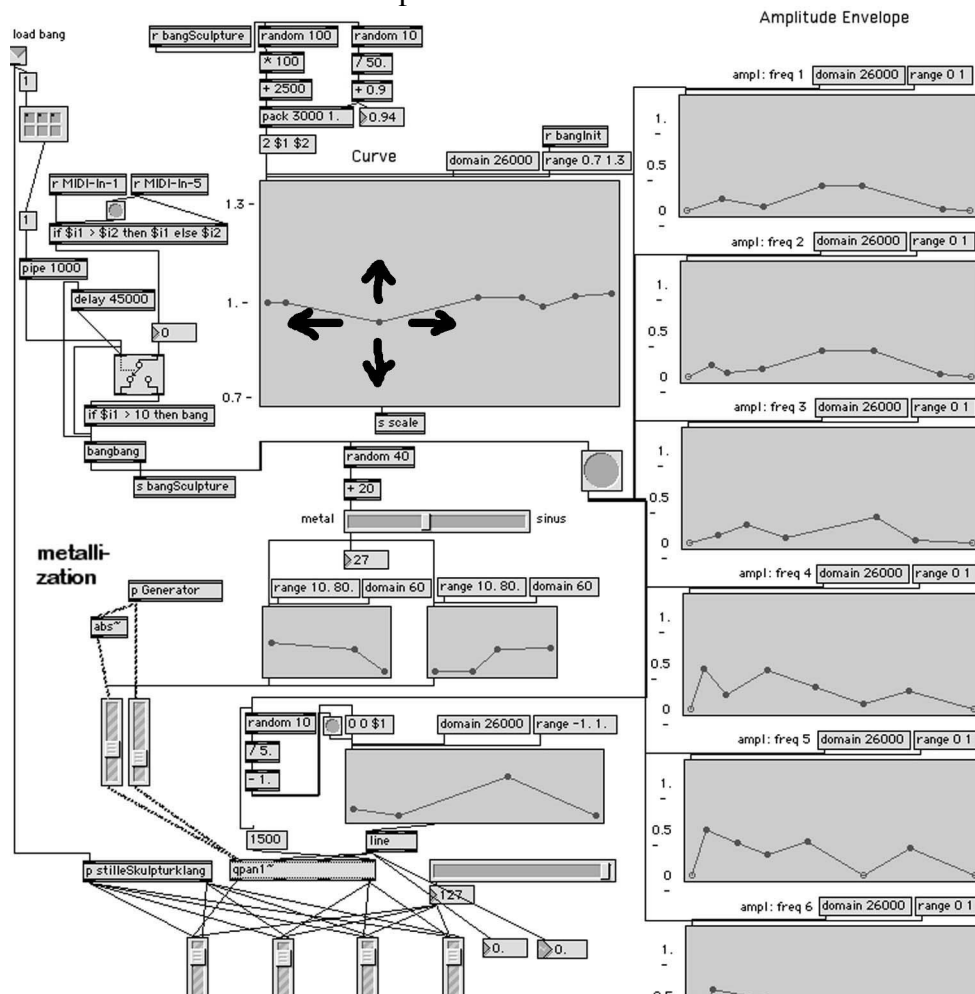
1. Subpatch „Radwechsel“, mit der interaktiven Steuerung einer Aufnahme eines Textes von Bertolt Brecht („Der Radwechsel“, gesprochen von einer männlichen Stimme, dem Schauspieler Otto Sander, Länge: 18,3 s)
2. Subpatch „Hier“, mit der interaktiven Steuerung einer Aufnahme des einzelnen Wortes „hier“ (gesprochen von einer weiblichen Stimme, der Schauspielerin Angela Winkler, in vier Versionen à 0,6 s)
3. Subpatch „Straßenklang“, der den permanenten Basisklang mit 6 Sinusgeneratoren synthetisch erzeugt und über die Interaktionen verändert, u. a. mit einer modulierenden Aufnahme der ortstypischen Verkehrsgeräusche (Länge: 15,9 s).
4. Subpatch „Skulpturklang“, der interaktiv Variationen von zeitlich begrenzten, dynamischen *Klangkurven* aus dem momentanen Basisklang erzeugt.

Ich sage Ihnen die Zeiten deshalb so genau, um zu verdeutlichen, dass das Ausgangsmaterial der Installation aus drei Aufnahmen mit einer Gesamtlänge von nur 36,6 Sekunden und sechs Sinustongeneratoren bestand. Das ganze Stück bestand also ganz wesentlich aus der *interaktiven Variation* dieses Ausgangsmaterials, das dadurch auf eine Zeitdauer von zwei mal sechs Monaten ausgedehnt wurde¹. Das Klanggeschehen in der Skulptur ist somit keine vorgefertigte Endlosschleife, sondern ein kompositorischer Prozess mittels eines Musikautomaten, eines Computers mit der Software Max/MSP.

Um kurz zwei Beispiele für die interaktive Variation zu geben: Die Form und das Material von Serras Skulptur bildete für meine Klanggestaltung einen wichtigen Bezugspunkt.

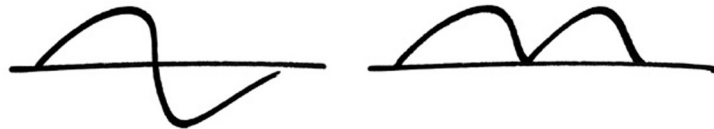
Serras *curves* tauchten als 26s lange Klangkurven wieder auf, die in zweierlei Hinsicht von den Interaktionen der Besucher abhängig waren: sie lösten sie aus, womit der im Moment herrschenden Klang aufgegriffen wurde; und sie beeinflussten die Form der dynamischen Kurve.

Der Verlauf einer Klangkurve besaß feste Anfangs- und Endpunkte, sowie eine unveränderliche Schlussphrase, die ein gleich bleibendes Charakteristikum in der variablen Klangsituation war. Dazwischen konnte sich der Verlauf abhängig von der Distanz eines vorbeistreichenden Passanten zu zwei der Sensoren verändern: z.B. mit schnellem Anstieg und langgezogenen Abfallen bis zur Schlussphrase, oder mit einem gleichmäßigen Sinken und sachtem Steigen der Tonhöhe bis zur Schlussphrase.



¹ Eine eingehende Beschreibung der Veränderungsmöglichkeiten befindet sich in meinem Aufsatz „Interactive Variation – On the Relativity of Sound and Movement“, in: Music&Ästhetics

Das Material von Serras Skulptur (rostender Corten-Stahl) bildete für die Veränderung der Klangcharakteristik den Ausgangspunkt und fand mit einem Verfahren statt, die ich *Metallisierung* nenne. Eine Schwingung, wie sie im einfachsten Fall eine Sinuskurve vollführt, besitzt einen Anteil über und einen Anteil unter der Null-Linie. Dieser untere Teil der Kurve wurde im Computer über eine einfache mathematische Betragsbildung nach oben geklappt, so dass damit die ganze Schwingung auf der Oberseite lag.



Sinuskurve, mit hochgeklappten Negativ-Anteil, was zu einer „Metallisierung“ des Klangs führt.

Durch diese mathematische Umwandlung ergaben sich eine große Vielzahl von nicht-harmonischen Obertönen, wie sie für metallische Klänge charakteristisch sind. Der Grad der Metallisierung wurde wiederum in Abhängigkeit von der Distanz der Passanten an einem der Sensoren verändert. Dadurch war zwischen reinen Sinusklässen und scharf metallisierten Klängen alles möglich.

So wie der Rost an Serras Skulptur, der seinerzeit bei den Konzertbesuchern der Philharmonie für Unmut sorgte, konnten sich auch die reinen Sinustöne als metallisierte Klänge „schmutzig“ zeigen. Dabei konnte ich dann selbst nicht genau vorhersagen, wie die Verzerrung aussehen wird, da eine kleine Frequenzänderung - ausgelöst durch einen Passanten – unter Umständen eine große Klangveränderung hervorrufen konnte. Für mich hatte dieses Verfahren auch eine metaphorische Bedeutung: das, was unten liegt, wollte ich nach oben holen.



VIDEO TRANSITION 5:13

Ich war selbst immer wieder ganz gespannt, in welchem klanglichen Zustand ich die Installation vorfand, wenn ich mal wieder vorbeikam. Wäre niemand durch die Installation durchgegangen, wäre der Klang in demselben, schwebenden Zustand geblieben. Jeder Besucher aber veränderte die Klangsituation, ob er wollte oder nicht. Das hieß auch, dass es kein von außen beobachtbares Werk gab. Sobald der Besucher eintrat, veränderte er die Situation. Das zu Beobachtende und der Beobachter sind nicht unabhängig. Der Hörer verändert durch sein Zuhören das zu Hörende.

Diese Relativität besteht auf beiden Seiten, nicht nur bei den Besuchern einer Installation sondern auch beim Produzenten. Als Künstler gestalte ich nicht mehr und nicht weniger als

einen Rahmen, in dem sich das Werk dann individuell realisiert. Veränderbarkeit zuzulassen und trotzdem eine charakteristische Atmosphäre auszubilden, ist dabei die Herausforderung. In jedem Fall kann so kein hundertprozentig vorhersehbares Klangresultat sicher gestellt werden, was zwar in konzertanter, komponierter Musik letztlich auch nicht der Fall ist, hier aber sehr viel weiter geht.

Bei *transition* war es eine sehr subtile Interaktivität, die von vielen Besuchern gar nicht wahrgenommen wurde. Kinder waren da etwas heller als die meisten Erwachsenen. Da ich kein Schild oder Hinweis auf die Installation am Ort anbrachte, liefen auch viele Leute einfach vorbei. Man musste in dem Verkehrsrauschen den leisen Klang aus der Skulptur wahrnehmen und sich anlocken lassen. Es kam auf Wahrnehmungsfähigkeit und Entdeckungslust an.

B Spiegelungen

TRASA warszawa-berlin Ein bimedialer Kontaktraum (2004)

Darauf kam es auch in TRASA an, einer eher visuell geprägten Installation. Die Passanten wurden hier jedoch regelrecht eingefangen, von einer Kamera, die die Leute frontal in einer Unterführung aufnahm.

VIDEO TRASA bis Akust. Texttopographie 3:00

In TRASA habe ich mit zwei Passagenräumen simultan gearbeitet, zwei U-Bahn-Zugängen an zentralen Plätzen der Städte Berlin (Alexanderplatz) und Warschau (Plac Defilad). Die beiden Passagen mit ihren Treppenhäusern wurden visuell und indirekt auch akustisch über eine Internet-Standleitung miteinander verbunden, und zwar nicht nur einen Abend lang sondern Tag und Nacht über zwei Monate hinweg², so dass die Installation in den Alltag der Leute hineinwirken konnte.



Abb.18: Warschau, U-Bahn Centrum, Treppenhause mit Projektionsfläche (Berlin links, Warschau rechts) und hängender Lautsprecherreihe (links oben).

Abb.19: Berlin, U-Bahn Alexanderplatz, Treppenhause mit Projektionsfläche (Warschau links, Berlin rechts) und Lautsprechern an den Pfeilern (rechts und links).

In den beiden zentral gelegenen, unterirdischen Passagenräumen wurden Videobilder des jeweiligen Stadtraums mit zufällig vorbeikommenden Passanten aufgenommen und in die jeweils andere Stadt per Internetlivestream übertragen. Das Bild aus der anderen Stadt wie auch das Vor-Ort-Bild wurden visuell verfremdet und zeitlich verzögert, und nebeneinander direkt auf eine gegenüberliegende Wand projiziert. Die Passanten des einen Stadtraums blickten so unmittelbar auf die

² TRASA warszawa-berlin. Ein bimedialer Kontaktraum. 24.9.-28.11.2004. Produziert von KlangQuadrat, Büro für Klang- und Medienkunst Berlin, Goethe-Institut Warschau und der Stadt Warschau. www.trasa.de

Passanten des anderen Stadtraums – und zugleich auf sich selbst: Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung als simultaner Prozess.



Abb.20: Eine Frau in Berlin, links, und ein Mann in Warschau, rechts, verschmelzen virtuell in der Bildmitte, so dass sie zu einer Person mit zwei Armen werden (Projektionswand in Warschau).

Da vor den Projektionswänden eine Treppe hinabführte, konnten die Leute auch nach unten aus dem Bild verschwinden und wieder auftauchen. Genauso führte die visuelle Verfremdung und die Zeitverzögerung von etwa zwei Sekunden in beiden Bildern (local und remote) zu vielen, spielerischen Kommunikationsformen.

Innerhalb dieser visuellen Konstellation war mittels eines Laser-Distanzsensors eine räumliche Strecke definiert, auf der ein begehbarer Text – in Berlin das Gedicht „Glückloser Engel 2“ von Heiner Müller, in Warschau das Gedicht „Bahnhof“ von Wislawa Szymborska – hörbar wurden. Trat ein Passant an einer bestimmten Stelle in den Sensorbereich, so hörte er die diesem Ort zugeordnete Textstelle in einer sprachmusikalischen Umspielung. Der Text konnte auf diese Weise körperlich durchschritten und abhängig von den eigenen Position erfahren werden: eine akustische Texttopografie. Die Textloops wurden dabei über viele im Raum verteilte, rote Hornlautsprecher und je zwei HiFi-Boxen wiedergegeben, in sich verändernden Klangvariationen und Stimmvervielfachungen. Während die Passanten in der Warschauer Passage den polnischen Textfluss bestimmten, steuerten die in der Berliner Passage den deutschen Textfluss. Die Steuerungsdaten wurden simultan übertragen, so dass die Texte in beiden Räumen zu hören waren. Die beiden Sprachen mischten sich in einem gemeinsamen Klangraum zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen.

VIDEO TRASA bis (re)actions 2:00

Generierung des Textloops

Um die momentane Textstelle erklingen zu lassen, auf der ein Besucher stand oder sich bewegte, wurde ein Zeitfenster auf die entsprechende Stelle in der Aufnahme gelegt und dieser Ausschnitt geloopt (s. Abb.32: text window). Die Länge und Position des Zeitfensters bzw. des loops wurde dabei minimalen Schwankungen unterworfen, damit der loop nicht starr abgespielt sondern musikalisch umspielt wurde.

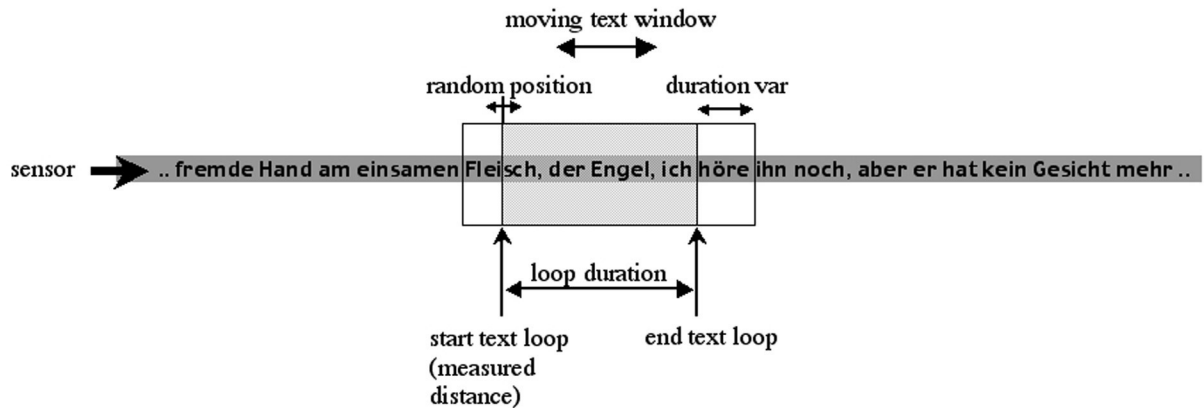


Abb. 32: Textfenster, das entsprechend der gemessenen Distanz zwischen der Position eines Besuchers und dem Lasersensor auf dem Sprachsample verschoben wurde (moving text window). Der Textloop wurde dabei in seiner Anfangsposition (random position) und seiner Dauer (duration var) leicht variiert.



Abb. 26 + 27: Textstrecke mit Publikum auf der Linie (---TRASA---TEKST---) in Warschau. Die roten Hornlautsprecherpaare hingen quer zur Linie während die beiden HiFi-Boxen versteckt unter der Decke direkt über der Textlinie positioniert waren. An der Seitenwand hing die Texttafel mit der Projektbeschreibung und den Gedichten in Übersetzungen in der jeweiligen Landessprache.

Die Gedichte waren nicht nur als sprachliches Klangmaterial eingesetzt sondern auch als eine Reflexion auf die reale Situation in dieser Installation. In beiden Texten werden Situationen des Zusammenkommens und doch nicht Zusammenkommens beschrieben. In beiden geht es um etwas, das fehlt. In der audiovisuellen Situation vor Ort konnten sich die Leute zwar sehen und waren zugleich weit voneinander entfernt. Sie konnten nicht miteinander sprechen und hörten dennoch die beiden Sprachen.

In den Bildern der beiden Gedichte steckt eine private Intimität, die im Gegensatz zu der anonymen, öffentlichen Situation stand, in der sie auftauchten. Tatsächlich spielten sich sehr emotionale Szenen von gelungenen und misslungenen Verabredungen zwischen Berlinern und Warschauern vor den Projektionswänden ab, zufällige Begegnungen wurden zu ausgiebigen Flirts und alle diese Kontakte waren von der „entfernten Nähe“ bestimmt, die diese Situation kennzeichnete.

Bei TRASA kam es sehr auf das Mitmachen der Leute an, wobei das verschiedene Grade erreichen konnte. Vom kurzen Winken, über das Sich-selbst-ausprobieren in dem verfremdeten und zeitverzögerten Spiegelbild bis zur kommunikativen Interaktion. Entscheidend war, dass die Passanten sich bewegten, Gesten zeigten und sich vor dieser Wand in Szene setzten. Die Einschränkungen und Verfremdungen in den Kontaktmöglichkeiten forderten dabei die kommunikative Phan-

tasie, den spielerischen Umgang mit dem Gegenüber. Tatsächlich hatte das Ganze etwas von einer öffentlichen Bühne. Die Installation existierte nicht als absolutes künstlerisches Werk sondern nur dann, wenn es entsprechende Akteure gab, die sich darauf einließen.

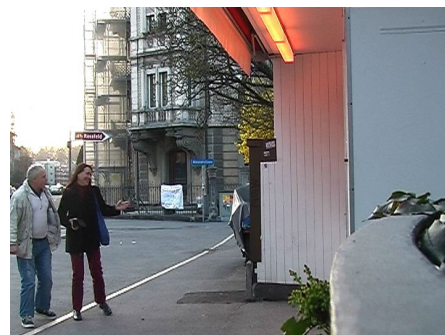
VIDEO TRASA ab (re)actions 9:00

C Absenz

pickup (2005) und takeaway (2006)

Bei *pickup* und *takeaway*, zwei Installationen, die ich zusammen mit Steffi Weismann realisiert habe, geht es weiter in Richtung Abwesenheit, allerdings in einer einfacheren, direkteren Form.

pickup spielte in einem verlassenen Kiosk in einem Berner Wohngebiet, der inzwischen als Kunstkiosk für kleine Ausstellungen fungiert. Wir ließen den Kiosk völlig leer und setzten nur eine Stimme ein, die die Passanten interaktiv ansprach, über einen Ultraschalldistanzsensor und einem kleinen Lautsprecher hinter einer Lochblende.



pick up: Kiosk im Wohnviertel, mit blauem Glascontainer. Vorderfront des Kiosks mit Schalllöchern, darüber Ultraschall-Distanzsensor und Glasscheibe. Zwei Passanten, die sich angesprochen fühlen.

Je nach dem in welchem Abstand jemand an diesem Sensor vorbeilief, kam ein Wort oder ein Satz aus dem leeren Kiosk herausgesprochen, mit einer etwas müden, alten Stimme in einem sehr langsamen Schweizerdeutsch. Der sprechende Kiosk war verzweifelt darum bemüht, Aufmerksamkeit zu gewinnen, die Passanten zum Bleiben zu bewegen. blieb tatsächlich jemand im Sensorbereich stehen, fing der Kiosk scheinbar ein Gespräch an. Dabei erzählte er von seiner Arbeit als Kunstkiosk in diesem Viertel und seinen Erfahrungen mit den Leuten. Kamen die Passanten näher, wurde auch er vertraulicher. Kamen sie ganz nah und schauten durch die Glasscheibe, sahen sie jedoch nichts weiter als den leeren Innenraum des Kiosks, kommentiert durch die müde, schweizer Altherrenstimme: "Fühlet Sie auch machmal so eine Leere in sich?" - eine Leere, die nachts in ein warmes, oranges Licht getaucht war.

VIDEO pickup 6:07

Die Installation *takeaway* hatte einen ganz ähnlichen Aufbau und spielte in einem roten Imbißwagen in Berlin auf dem diesjährigen Klangkunstfestival *sonambiente*. Der Aufstellungsort war anders als in Bern die zentralsten Stelle der Stadt: auf dem Schloßplatz zwischen Dom, dem halb abgerissenen Palast der Republik, dem ehemaligen Staatsratsgebäude der DDR und der Plastikattrappe von Schinkels Bauakademie.



Hier strömten jeden Tag tausende Touristen vorbei und der Imbiß versuchte unermüdlich, sie zum Innehalten zu bewegen. Dabei machte er Brumm- und Zischgeräusche und ein Flaschenklingeln war immer wieder zu hören, als ob sich im Wagen etwas bewegt hätte. Die Brummtöne hatten wir mit einem Gummiball erzeugt, den ich an den Blechwänden entlangstrich, und damit so etwas die “Eigenschwingung des Wagens” anregte.

Wie beim Berner Kiosk gab es auch hier vier Entfernungszonen, so dass die Passanten auf verschiedene Weise angesprochen werden konnten – diesmal berlinerisch:

- ≡ weit entfernt / Gehweg: kurze Rufe (“Hallo Sie!”, “Momentchen”)
- ≡ etwas näher: Heranlocken (“Ja, kommen Se ran”, “Nice day, nich?”, “Is allet umsonst hier”, “Hier sind Se richtig”, aber auch durch Pfeifen, Kichern und andere Laute: “brrrd”)
- ≡ am Imbiß unterm Vordach: einzelne Sätze und Geschichten; Radio
- ≡ ganz nah an der Scheibe/am Sensor: Laute und einzelne Worte/Sätze



Im Gegensatz zum Berner Kiosk hatten wir es bei dem Berliner Imbißwagen mit einem Objekt zu tun, das eine sehr individuelle Geschichte hat. Denn die Besitzerin des Wagens, den wir zufällig in einer Kreuzberger Nebenstraße gefunden hatten, stand damit die letzten zwei Jahre am ehem. Staatsratsgebäude der DDR und versorgte dort die Bauarbeiter. Nachdem das Gebäude zur European School of Management and Technology umgebaut war, wurde sie arbeitslos, fand bisher keine neue Baustelle, so dass sie uns den Wagen für unser Projekt vermieten konnte. Wir führten dann mehrere Interviews mit ihr zu ihrer Lebensgeschichte, und stellten einige kurze Texte zusammen, in denen die Situation vor Ort und ihr Lebensschicksal mit einfließen. Sie lebte in Ostberlin als Filialleiterin eines großen Schuhgeschäfts, das nach dem Mauerfall von einer Westkette übernommen wurde und nach ein paar Jahren abgewickelt wurde. Das erste Mal arbeitslos und nach einigen Jobs versuchte sie sich mit dem Imbisswagen selbständig zu machen. Die Kränkungen, die sie als Ost-Frau in den Jahren nach dem

Mauerfall durchmachte, waren in den Interviews noch sehr präsent.

Wir engagierten sie als Sprecherin für die Aufnahmen, da sie genau die Stimme hatte, um die Leute auf der Straße in einer berlinerisch-forschen Art anzusprechen und stellten den Wagen in Sichtweite zum ehem. Staatsratsgebäude auf – ihrem letzten Arbeitsplatz – und neben dem Palast der Republik, der zu dieser Zeit gerade langsam abgerissen wurde.

Kamen also die Passanten näher an den Wagen heran, konnten sie etwas über die Geschichte der abwesenden Besitzerin (Tina Volkhardt) erfahren, in einer Umgebung, die von den Resten des Staatssozialismus der DDR geprägt war. Dabei floss jedoch auch die aktuellen Situation mit ein, sich an dieser Stelle auf einem internationalen Klangkunstfestival zu präsentieren, transformiert in einen interaktiven Kunstautomaten, der sie als anwesende Person nicht mehr benötigt. Hier einige Textauszüge:

„Links sehn se det Palastjerippe, rechts die Schinkelattrappe und hinter mir das „ehemalige Staatsratsgebäude der DDR. - Na, wo Honecker auf'm Balkon stand. Danach wurde gross umgebaut. Zwei Jahre lang stand ich da auf der Baustelle. (...) - Ist ja heute ne schicke Managerschule. European School of Management and Technology. Wir brauchen Manager ohne Ende wahrscheinlich.“

„Als Kunstautomat arbeite ich sehr rationell. Ich komme ganz ohne Personal aus. Einmal aufgestellt und ich laufe durch, 24 Stunden am Tag, 6 Wochen lang.“

„Ja, hier können se interaktiv sein. Stellen se sich mal direkt vor mich hin. – Gut. – Gehen se einen Schritt zurück. – Hör'n se? – Und wieder nach vorne. Jetzt hat sich was verändert, nich? – Das bleibt so bis der nächste kommt. – Na ja, viel verändern können se nich.“

„Ja, ja, internationales Festival für Hören und Sehen. Hier sind se richtig. Klangkunst vom Feinsten. Wenn Se Unter den Linden runterjehen, kommen Se zur zentralen Ausstellung, in der „Akademie der Künste“. - Na ja, da am Brandenburger Tor hätte ich mich ja nie aufstellen können. Imbißbuden will da keener mehr. Sushi-Bars und jede Menge Starbucks-Kaffees. - Dabei lieben die Herren in Nadelstreifen ja den schnellen Imbiß. Wat Reelles auf die Hand und - einfach runterschlingen. Das befriedigt uralte Instinkte. Kann ich Ihnen im Moment nicht bieten.“

„Ich hab das gar nicht richtig für voll genommen. Das geht doch gar nicht. Da war doch Grenze! Wo ich das dann so langsam, irgendwo das realisieren konnte, was da abgeht, ja, da hab ich angefangen zu heulen. Da hab' ich gesagt: ach, du scheisse, was wird das jetzt. Das geht nicht! Da hatte ich Angst um meine Existenz, dass ich arbeitslos werde, gleich von Anfang an. Ich war auch die Einzige, die nicht rübergegangen ist. Ich hab mir auch nicht meine hundert Mark geholt. - Nein, nein, nein, nein, nein. - Von der Sache her, hatte ich alles, was ich brauchte. Ach und das schlimmste, was ich fand: wo die den interviewt haben, den mit seinem komischen Anorak und seiner komischen Trevirahose, und keen Zahn im Maul und der sagte: „Jetzt können mer mal ne Banane essen“ – ooch, ich dachte, ich werd' verrückt, ich werd' verrückt, ich werd' verrückt. – Is' Wahnsinn, echt Wahnsinn.“

Die kleinen Erzählungen wurden jedoch nicht vollautomatisch abgespielt, sondern nur, wenn die Leute sich vor dem Sensor bewegten. Kamen sie sehr nah, hörten die Geschichten auf und es kamen nur noch Laute und einzelne Sätze zum Vorschein:

„Aaach“, „Na“, „Stop“, „Viel machen können se nich“ „Haben Sie auch manchmal das Gefühl, dass Sie gar nicht richtig da sind?“ „Na, na, Pfofen weg von der Scheibe“, „Klangkunst vom Feinsten“, „Ah, jetzt erkenn' ich Sie“, etc.





Dazwischen konnte von Tina der Satz kommen: “Ick mach mal det Radio an.”, auf den hin ein Musiksender mit seinem gerade gegenwärtigen Programm live zu hören war, in den sich aber ein anderer Live-Mitschnitt hineinmischte, aus der Pressekonferenz von SED-Politbüro-Mitglied Günter Schabowski vom 9. November 1989, die den endgültigen Mauerfall auslöste.

Mit der Maueröffnung fängt für Tina die Geschichte ihres Verschwindens an, aus ihrem Beruf, aus ihrer Umgebung, aus der Gesellschaft. Sie ist jetzt über 50 Jahre alt und wohnt abseits in einem kleinen Schrebergartenhäuschen ausserhalb Berlins, ohne Krankenversicherung und ohne Sozialversicherung.



VIDEO takeaway 14:06

Sie dürfen sich durch so eine geraffte Dokumentation nicht täuschen lassen. Tatsächlich wurde der Kunstimbiss von den vorbeiströmenden Passanten oft ignoriert. Sie wollten nicht belästigt werden, im Gegensatz zum Berner Kiosk, wo die Einheimischen mit sehr viel mehr Neugierde auf die Installation reagierten. Wir hatten den Imbiss in seinem Originalzustand belassen und Sensor, Lautsprecher und Scheibe ganz unauffällig eingebaut, um nicht sofort als Kunst erkennbar zu sein. Entsprechend kamen dann auch Leute, die etwas kaufen wollten. Wenn sich allerdings jemand mit dem Imbiss beschäftigte, hatte das einen großen Mitläufereffekt und ganze Trauben von Leuten gesellten sich um das sprechende und klingende Objekt. Der Alltag während der 6-wöchigen Laufzeit war jedoch davon geprägt, kaum bemerkt zu werden. Eine Situation, in der sich die moderne Kunst und Musik relativ häufig befindet und in die wir uns mit diesem Wagen explizit hineinstellten - und entsprechend doppelbödig wurden dann auch einige von Tinas Sprüchen: "Is' allet umsonst hier".



Wie Sie sehen, waren *pickup* und *takeaway* mit einer recht einfachen – nämlich die Texte nur abrufenden Interaktivität ausgestattet, auch wenn dies dann wieder in seiner Variabilität recht kompliziert zu realisieren ist. Mit der Dialektsprache liess sich sehr gut das Banale mit dem Hintergründigen verbinden und das ganze Objekt bekam damit seinen Charakter und sein Eigenleben. Die Besucher bekommen jedoch meist nur einen Teil davon mit, da es viel zu viel Zeit braucht, um alle Sequenzen zu erfahren. Aber so partiell, so flüchtig ist das auch angelegt – man braucht nicht alles mitzubekommen, sondern nur ein, zwei Häppchen als *takeaway*. Professionelle Beobachter und Kritiker müssen allerdings sehr viel mehr Zeit aufbringen, wenn sie eine solche Installation in allen ihren Facetten erfassen wollen, da es ja – wie insbesondere bei TRASA – auf das Verhalten der Passanten ankommt. Und da kann lange dauern bis sich dann plötzlich eine wundervolle Szene abspielt.

Das absolute Kunstwerk, das für sich steht und als solches wahrgenommen werden kann, gibt es in den audiovisuellen Arbeiten, die ich hier vorgestellt habe, nicht. Ich spreche daher auch weniger von Werken sondern von Situationen, die ich bearbeite, verdichte, und in denen der Zuhörer oder Zuschauer zum Akteur wird - ja, werden muss, sonst passiert nichts. Die mal interaktiven, mal nicht interaktiven Konstellationen, die ich in öffentlichen Räumen produziere, gelingen oder scheitern mit dem Verhalten der zufällig vorbeikommenden Besucher. Das Kunstwerk realisiert sich erst im Auftreten der Rezipienten.

Als Produzent solch relativer Kunst habe ich es mit einem Möglichkeitsraum zu tun, in dem die Besucher sich bewegen können. Welchen Rahmen, welche Grenzen ich dabei setze – räumlich - sinnlich wie thematisch - und welche Bewegungen darin möglich sind - körperlich wie mental - , sind die entscheidenden Fragen in der Konzeption (und oftmals die Schwierigkeiten in der Realisation). Dabei spielt die individuelle Wahrnehmung, angeregt durch Ir-

ritation und Entdeckung, genauso wie die situative Ortsbezogenheit eine große Rolle - in einem formalen Sinne wie auch in einem gesellschaftlich-politischen Sinne.

Viele Besucher haben Schwierigkeiten, mit so einer interaktiven Situation umzugehen. Viele haben auch gar keine Geduld dafür, weil sie in ihrem Alltag nicht unterbrochen werden wollen oder nicht mundgerecht wie in einer Aufführung bekommen, was es zu hören und zu sehen gibt. Diejenigen, die darin ihre Entdeckungen machen können, sind mein Publikum, ein Publikum, das sich in dieser "Relativität" bewegen kann und unter Umständen dabei auf den Kern der Sache trifft. Wer das ist, ist übrigens völlig unabhängig von der sozialen Schicht und der Kenntnis in Kunstdingen.

Wenn Sie nun meine neueste Installation hier im Mousonturm³ sehen und -hören, werden Sie bemerken, dass sie weder interaktiv ist noch im öffentlichen Raum spielt. Ich gehe hier anders vor. Über die Einladung, hier eine Arbeit zu präsentieren, bin ich auf diesen Turm als Spielort gestoßen, was mich auf den Weg brachte, mich allgemeiner mit Türmen zu beschäftigen und der Frage, warum wir Türme bauen. Die Klasse von Türmen, die mich am meisten interessiert, sind nun die Herrschaftstürme, die seit einigen tausend Jahren nicht nur Symbole der Macht sind sondern sie auch real ausüben: als Kerker oder Hungerturm nach innen, als Wachturm nach aussen und in seiner heutigen Erscheinungsform als Bankturm. Wobei ich hier das Innen- und Aussenverhältnis für mich noch klären muss. Denn Beherrschung geht immer mit Selbstbeherrschung einher. Der Wachturm wird jedenfalls interaktiv nach aussen wirken, während der Hungerturm isolierend auf das Innere gerichtet ist.

Sie können hier im Mousonturm den ersten Teil der Trilogie sehen, den ich Ende September an seinem eigentlichen Spielort installieren möchte, einer Turmruine in dem mittelalterlichen Bergstädtchen Olevano Romano in Italien.



Nicht ganz zufällig habe ich mich dort die letzten zwei Monate mit Dantes Ugolino-Geschichte beschäftigt, eine der eindringlichsten Erzählungen eines Hungertods in einem Turm - übrigens politisch motiviert: Graf Ugolino, selbst kein zimmerlicher Herrscher, wurde Ende des 13. Jahrhunderts in Pisa mit samt seinen Söhnen und Enkeln auf diese Weise von Erzbischof Ruggieri aus dem Weg geräumt. Selbst für mittelalterliche Verhältnisse war dieser grausame Tod ein Schock und entsprechend trifft Dante in seiner Göttlichen Komödie auf Ugolino und Ruggieri im Eise der tiefsten Höllenschicht. Diesem Text stelle ich einen anderen Text gegenüber, der vom *freiwilligen* Hungern handelt: Kafkas Hungerkünstler. Die extreme Selbstbeherrschung, die der Protagonist in seinem Hungern betreibt und als Kunst ausgibt, geht mit seinem Verschwinden und Vergessen einher. Auch hier wird die Kunst gar nicht mehr bemerkt. Bevor er stirbt kann er dem Aufseher, der ihn zufällig in seinem Käfig aufstöbert, noch in allerletzter Minute mit dünner Stimme sein Geheimnis ins Ohr flüstern.

³ turmlaute.1: Starvation Tower | Hungerturm. Audio-Video-Installation im Mousonturm Frankfurt/M. vom 24.8. – 9.9.2006, sowie in der Turmruine in Olevano Romano vom 20. – 24.9. 2006.

In der Installation sehen Sie die Sängerin Anna Clementi, wie sie den von mir in einem ganz unmodernen Stil vertonten Dante-Text singt, mit festgelegten Kopfbewegungen und eingerahmt von ihren eigenen, nahezu unbewegten Köpfen im Profil, die den Kafka-Text lesen. Nach Beendigung des Klagegesangs wiederholt sich das Lied stumm in erstarrten Einzelbildern – und die Starrheit ist nicht nur ein Kennzeichen des Todes sondern auch der Türme. Währenddessen lösen sich die gesprochenen Texte durch immer stärkere Filterung in Zischgeräusche auf und verschwinden in den Wänden des Raums, wo man sich sehr nahe an die fünf dort aufgehängten Lautsprecher stellen muss, um noch etwas mitzubekommen.



Nicht unwichtig war mir bei dieser Arbeit, dass Sie sehen können, wie die Sängerin sich stellvertretend in die Geschichte hineinbegeben muss, um so etwas überhaupt singen zu können, und was mit ihr während dieses Prozesses passiert. Der loop dauert etwas mehr als 16 Minuten und an einer Stelle springt er an den Anfang des Liedes, wo Sie so etwas wie einen Vorher-Nachher-Vergleich anstellen können. - Zeit, Sie jetzt damit alleine zu lassen. It's your turn.