

## **KlangKunst als Gratwanderung zwischen künstlerischer und politischer Aussage**

### **Stefan Fricke im Gespräch mit Georg Klein**

*Stefan Fricke: Ist Georg Klein ein Klangkünstler?*

Georg Klein: Ich stelle mich immer wieder so vor. Das Wort „Klangkünstler“ ist gleichzeitig aber auch einengend, weil es den Touch hat, ich arbeite nur mit Klängen und mit sonst nichts. Daher steht auf meiner Visitenkarte: Komponist, Klangkünstler, Medienkünstler. Aber ich selbst orientiere mich nicht anhand dieser Kategorien. Ich lasse mich ja eher vom Ort oder von einem Thema leiten und daran entwickle ich dann meine Form und auch mein Material.

*Es könnte also auch mal ein zwanzigstimmiger Chor entstehen.*

Das könnte passieren, zumal ich gerne mit Stimmen arbeite. Ich habe ja eine Entwicklung vom Komponisten über Klanginstallation zu – sagen wir mal – mixed-media-Installationen gemacht. Mit Video z.B. habe ich für die eigene Dokumentation angefangen, Video-Bearbeitung gelernt und das dann künstlerisch integriert, als es für mich notwendig wurde. Das war übrigens bei der Recherche zu dem kleinen Stück „Ankündigung der Wirklichkeit“<sup>1</sup>, für das ich mir Fernsehnachrichten-Trailer auf ihre ästhetische Machart hin anschaute und spürte, dass ich rein akustisch da nicht weit genug komme. Also ich habe da eigentlich sehr wenig Scheu, über solche Grenzen hinwegzugehen bzw. mit der Verbindung solcher Sparten zu arbeiten, wenn die künstlerische Auseinandersetzung mit einem Thema es erfordert.

*Klangkunst ist ja – wir wissen es, deswegen tun sich auch alle ein bisschen schwer – von Anfang an schon ein Begriff gewesen, so wird's erzählt, der nicht allen gleichermaßen lieb ist. Der Begriff „Klangkunst“ wird mittlerweile selbst dafür verwendet, wenn das akustische Transportmedium bloß acht oder vier oder manchmal nur zwei handelsübliche Lautsprecher sind. Gibt es für dich eine Barriere, wo du sagst, das ist definitiv keine Klangkunst?*

---

<sup>1</sup> **Ankündigung der Wirklichkeit** – Stereophones Stück aus Nachrichtenmelodien internationaler Fernsehsender vor dem Irakkrieg 2003. Veröffentlicht auf CD „90s Wirklichkeit“ (DEGEM). In der Folge davon entstand die Klang-Video-Installation **Imperial News**, Rotes Rathaus Berlin (2003).

Sie lässt sich relativ leicht von der Musik abgrenzen. Für mich ist Klangkunst wirklich eine eigene Kunstform, die grundsätzlich von Musik zu unterscheiden ist. Und zwar nicht nur über das Material, also dass neben dem Klanglichen hier immer auch das Visuelle eine wichtige Komponente ist, sondern über die Installation als Form. Ich würde nur installative Klangkunst als Klangkunst bezeichnen und nicht solche Formen wie Konzertinstallation oder elektronische 6-Stunden-Epen oder radiophone Ars Acustica. Das würde den Begriff etwas entwirren.

In der Installation als Form steckt zunächst, dass es keine Interpreten, keine Musiker mehr gibt. Der Klangkünstler produziert ja seine Klänge selbst bzw. entwickelt eine Klangproduktion. Er ist zunächst einmal ein Maschinenkünstler, baut Klangmaschinen, ob akustischer oder elektronischer Art. Das ist die eine Bedingung. Die wichtigere Bedingung aber ist, dass Klangkunst eine andere Zeitlichkeit hat, also dass diese Werke keinen Anfang und kein Ende besitzen. Das erfordert eine ganz andere Zeitdramaturgie. Das sind eben keine „Stücke“ sondern eher „Zustände“. Und das halte ich für einen wesentlichen Unterschied, weil das nicht nur das kompositorische Denken verändert, sondern auch eine ganz andere Rezipientenhaltung evoziert.

*Wie ließe sich diese andere Haltung der Zuhörer beschreiben?*

So ein Klangkunst-Zuhörer-Besucher, der kann irgendwann kommen, das heißt, das „Stück“ muss in jedem Moment funktionieren. Man kann bei einer Klanginstallation nicht darauf bauen, dass man schon vorher etwas mitbekommen hat, um dann auch die Durchführung zu verstehen, wie es vielleicht im Konzert der Fall ist. Daher kann man zu Klanginstallationen auch nie zu spät kommen, sondern man tritt in einen momentanen Klangzustand ein. Dieses „Im-Augenblick-Sein“ ist ganz entscheidend bei Klangkunst. Man könnte auch sagen: Klangkunst wird nicht aufgeführt, sondern sie ist da. Oder wie es Christopher Cox in seinem Beitrag im sonambiente-Katalog von 2006 beschrieben hat: Klang offenbare nicht *Sein in der Zeit* sondern *Sein als Zeit*<sup>2</sup>. Der Besucher tritt ein in diesen Klangfluss und macht darin seine Entdeckungen und Erfahrungen, und zwar auf eine selbständige Weise. Das halte ich für einen entscheidenden Unterschied zur Konzertsituation: die freie Wahl hinsichtlich der Zeitdauer und der Bewegung im Raum. Die Zuhörer werden nicht

<sup>2</sup> Christoph Cox: „Von Musik zum Klang – Sein als Zeit in der Klangkunst“. Katalog sonambiente 2006, Heidelberg: Kehrer 2006, S. 214-223.

durch den Konzertrahmen voreingestellt und durch die Musik geführt, sondern müssen den Weg selbst finden<sup>3</sup>. Daher geht es in der Klangkunst auch immer in einem fundamentalen Sinne um Wahrnehmung, nicht nur hörend sondern ganzheitlich auch als visuelle und körperliche Raumerfahrung. Der Zuhörer muss in ganz anderer Weise aktiv werden als im Konzert, ja in manchen Fällen wird er fast zu einer Art Performer, der sich „sein Stück“ aus diesem Klangfluss herausschneidet, es sich in dieser audiovisuellen Situation erspielt. Eine recht hohe Anforderung an die Selbständigkeit, die Entdeckungsfreude und Wahrnehmungsfähigkeit verlangt.



Foto 1 + 2: Klanginstallation **takeaway** (Georg Klein + Steffi Weismann, *sonambiente* Berlin 2006), bei der Passanten interaktiv von einem roten Imbisswagen angesprochen wurden, eingebettet in ortsspezifische Klänge und Geräusche. Foto rechts: Ansicht von innen; Foto links: Ansicht von aussen, Im Hintergrund der *Palast der Republik*, der zu jener Zeit gerade abgerissen wurde.

### *Wie lässt sich Klangkunst dann noch von bildender Kunst abgrenzen?*

Gegenüber Bildender Kunst ist es schwerer abzugrenzen, weil die Installation als Form eine adaptierte Form der Bildenden Kunst ist. Gegenüber der Musik ist es eine neue Form, während in der Bildenden Kunst, so, wie sie sich im 20. Jahrhundert entwickelt hat, also seit, sagen wir mal, Marcel Duchamp, eine Einverleibung von eigentlich allen Materialien, derer man habhaft werden kann, stattgefunden hat. Da kamen irgendwann auch Klänge mit ins Spiel. Da ist es kaum durch die Form, sondern eher auf der Materialebene zu unterscheiden bzw. vom Gewicht her, also dass es einen gleichgewichtigen Anteil an Klang geben muss, ein ausbalanciertes Verhältnis in der Wahrnehmung – und natürlich eine musikalisch-kompositorische

<sup>3</sup> s.a. Georg Klein: „Klangsituationen – Vom Umgang mit dem Hörer“. In: *Berührungen – Über das (Nicht-)Verstehen von Neuer Musik*, hrsg. von Jörn-Peter Hiekel, Mainz: Schott 2012 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Band 52).

Durcharbeitung. Das besteht eben für mich vor allem in der Klangkunst so und nicht im Rest der Bildenden Kunst, auch wenn da mal ein Tönchen oder dort mal ein sound track vorkommt.

*Man könnte Klangkunst allenfalls insofern abgrenzen von der Bildenden Kunst, als – vielleicht doch kein gedanklicher Rein-Raum -, du eine bestehende Situation, irgendwo einen Brunnen meinetwegen, veränderst, indem du einen Lautsprecher hineinhängst. Das wäre ein sehr einfaches Setting, sagt aber noch nichts darüber, was das für Klänge sind. Auf jeden Fall definiert das hineingetragene Klingende natürlich alles, was diesen Raum ansonsten definiert, um. Das kann das angestammte Sozialkunstfeld „Bildende Kunst“ so allein nicht, oder sie bedient sich auch des Lautsprechers, geht dann aber oft viel ärmlicher oder spärlicher mit den Klängen um, weil ihre Protagonisten meist nicht klanggeschult, sounderprobt sind. Und damit kommen wir natürlich eben in recht tolle, wirklich im besten Sinne, tolle Schwierigkeiten.*

Es gibt natürlich jede Menge Überschneidungen, also die Verfransungen der Ränder, die sind natürlich da. Klangkunst ist ja selbst ein Zwischenbereich. Man kann nicht sagen, dass Klangkunst hervorgehoben eine eigene Kunstgattung ist, sondern eine Mischform. Und wir werden immer auch Ausnahmen finden, die ganz extrem in eine andere Richtung weisen. Man findet ja auch Klangkünstler mit den verschiedensten Werdegängen, und vielleicht lässt sich Klangkunst über den Künstlertypus definieren: Der Klangkünstler arbeitet idealerweise auf beiden Materialebenen und formt sowohl das Akustische wie das Visuelle, überlässt nicht wie in der Oper das Bühnenbild und die Regie anderen Spezialisten.

*Nun bitte ein Definitionsversuch: Was ist Klangkunst?*

Klangkunst besteht für mich aus zwei gleichwertigen Teilen, nämlich Klang und Kunst. Und Kunst verstehe ich da als Bildende Kunst, also nicht als die Kunst, mit Klängen umzugehen. Das tun ja alle Komponisten. Daher schreibe ich Klangkunst auch gerne mit großem K in der Mitte. Klangkünstler bearbeiten sowohl die klangliche wie auch die visuelle Seite, in Form einer Installation. Sie erzeugen eine innere Beziehung, eine starke Verzahnung dieser beiden Seiten, mit einer „inneren Notwendigkeit“, wie es einmal Kandinsky formulierte. Dieser Text „Über

Bühnenkomposition“<sup>4</sup> von 1912 ist ja für mich einer der Gründungstexte der Klangkunst. Er diente als Erläuterung zu seinem geplanten Stück „Der gelbe Klang“, und Kandinsky forderte darin nicht weniger als eine neue Verbindung der Künste, eine Verbindung von „Klang, Farbe, Wort und Bewegung“ aus einer „inneren Notwendigkeit“ heraus.

Klangkünstler produzieren damit so etwas wie ein Gesamtkunstwerk, vor allem dann, wenn der Raum bzw. der Ort als dritte Komponente in die Konzeption mit hineinkommt. Das ist nicht das bekannte Gesamtkunstwerk als Großform, sondern die kleine Ausführung mit einer geradezu individuellen Erfahrungsdimension; aber dennoch das Gestalten dieser drei Komponenten zu einem Ganzen. Das Ineinandergehen dieser drei Aspekte, das Zusammenspiel in der Wahrnehmung, von Hören und Sehen mit der freien Bewegung in Raum und Zeit, das ist das Entscheidende bei Klangkunst. Daher ist Klangkunst eigentlich keine Unterkategorie der Musik mehr, weil der visuelle Anteil darin essentiell ist und nicht abgeschnitten werden kann. Klangkünstler nutzen künstlerische Strategien aus beiden Bereichen, der Musik wie der Bildenden Kunst. Betrachtet man nur das Klangliche in der Klangkunst, wird man oft enttäuscht. Die Komplexität solcher „KlangKunst“ offenbart sich nur in der Kombination, der Verbindung mit visuellen und räumlichen Elementen, mit situativen und thematischen Aspekten.



Foto 3: **Der gelbe Klang<sup>2</sup>** – Einer der beiden klangkünstlerisch umgestalteten Tiefgaragenausgänge im Schlosspark Karlsruhe, die in einem dafür entwickelten Kandinsky-Gelb gestrichen wurden. Mit 6-Kanal Audio und 3-Kanal-Lichtsteuerung (Sound Art Ausstellung am ZKM Karlsruhe, 2012)

<sup>4</sup> In: Almanach *Der blaue Reiter*. München 1912. Meine Installation „**Der gelbe Klang<sup>2</sup>**“ zur Ausstellung „**Sound Art – Klang als Medium der Kunst**“, ZKM Karlsruhe 2012, ist eine Hommage an Kandinsky und seinen Text, in dem er Musik, Bild, Theater und Ballett durch abstrakte Materialbegriffe ersetzt und dabei auffallend oft klangliche Metaphern benutzt. Quasi eine Vorahnung der Klangkunst.

*Was kann der Klang, was sichtbare Materialien nicht können?*

Zuerst einmal ist Klang raumfüllend und raumbildend. Er breitet sich aus, während das Visuelle - außer diffuses Licht - fokussiert werden muss. Dem Klang kann man sich nicht entziehen, weghören ist wesentlich schwieriger als wegsehen, das heißt aber auch, dass Klang direkter eindringt oder eingeht und den gegenwärtigen Zustand des Zuhörers verändert. Klang bestimmt ganz entscheidend die Atmosphäre eines Raums oder eines Ortes – oder wie du das sagtest: er definiert ihn um. Er kann relativ unabhängig vom Standort wahrgenommen werden, im Gegensatz zur immer bestehenden Perspektive des Visuellen. Man ist im Klang, und im Klang ist Bewegung möglich, so wie Klang selbst immer Bewegung ist.<sup>5</sup>

Gegenüber sichtbaren, objekthaften, statischen Materialien kommt dann noch die Zeitlichkeit hinzu. Auch wenn die Klangkunst in jedem Augenblick funktionieren muss, genügt nicht ein Augenblick, um Klang wahrzunehmen, sondern eine Zeitspanne der stillen Konzentration, was einer Andacht nahekommmt. Klangliche Prozesse fordern diese Wahrnehmung ein. Das trifft zwar beim intensiven Betrachten eines Bildes genauso zu, ist aber nicht Bedingung, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Klangkunst ist keine Espressokunst, wie sie so oft in Kunstaustellungen zu finden ist: Nach drei Sekunden ist das Werk erfasst und man geht weiter zum nächsten. Klangkunst ist immer Raum- und Zeiterfahrung. Klang besitzt damit auch eine – obwohl er im Alltag weitaus schlechter wahrgenommen wird – stärkere Präsenz als das Visuelle, das ausgeblendet werden kann. Darin liegt auch eine widerständige Kraft: Ein schräges Bild lässt sich leicht in jeder Chefetage aufhängen. Ein schräger Klang kaum.

*Was kann das Sichtbare, was Klänge nicht vermögen?*

Das Sichtbare kann schneller und konkreter erfasst werden. Die Schnitffrequenz in Musikvideoclips ist inzwischen atemberaubend und offensichtlich trotzdem nicht überfordernd. Sichtbare Objekte haben eine körperliche Präsenz, treten einem ganz anders gegenüber als unkörperliche Klänge. Das Sichtbare verbindet sich leichter mit Konkreta, mit einem Kontext, schafft leichter Assoziationen in alle Felder des

---

<sup>5</sup> Vgl. Georg Klein, „Klang - Tod - Bewegung. Eine vielleicht etwas zu existentielle Betrachtung“. Vortrag vom 15.12.2001, Freie Universität Berlin. Erschienen in: Tagungsband „Klang und Bewegung“, SFB „Kulturen des Performativen“, Berlin, 2003.

menschlichen Lebens, was beim Klang so nur über die Sprache möglich ist. Reiner Klang hat wie sprachlose Musik eine starke Abstraktionstendenz, so dass bis auf einen emotionalen Gehalt Bezüge zur Welt verloren gehen, auch wenn konkrete Geräusche verwendet werden. Im Visuellen ist es daher auch viel leichter möglich, eine kritische oder politische Haltung zu formulieren. Das Fokussieren ist eine Stärke des Visuellen, die offenbar auch leichter zu erlernen ist als im Akustischen. Fokussiertes Hören bedarf gezielter Übung.

*Wie würdest du deine eigene Kunst beschreiben?*

Ich versuche, künstlerische Situationen zu kreieren, das heißt, eigentlich verändere ich sie nur. Ich suche mir Situationen, Orte – bevorzugt im öffentlichen Raum -, die ich mit künstlerischen Mitteln bearbeite, transformiere, verdichte. Die Materialien und die Formen, die ich dafür anwende, können sehr unterschiedlich sein, ob Klang, Objekte, Licht, Songs, Video, Text, ob performative, installative oder konzertante Formen, ob interaktive, partizipative oder andere Strategien, das Publikum zu integrieren. Da ich von der Komposition herkomme, ist mir der klangliche Part sehr wichtig, muss aber nicht im Zentrum stehen. Wichtiger sind mir die Zusammenhänge, die sich aus dem situativen Werk ergeben: psychosoziale, emotionale, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge. Wichtig ist mir auch mein Umgang mit dem Publikum. Ob kontemplativ, interaktiv oder über einen Fake täuschend, auch hier sind die Möglichkeiten vielfältig. Dabei entstehen Möglichkeitsräume, Kommunikationsräume. So weiten sich meine Projekte inzwischen ins Internet aus, über das man neben der lokalen Wirkung auch eine globale Wirkung entfalten kann, wobei ich das als Reichweite verstehe und nicht als Quantität.

*Wann und wie hast du dich entschieden, solche Klangkunst zu machen?*

Das war gar keine bewusste Entscheidung. Es hat sich entwickelt, und zwar über den Ort, für den ich dann meine allererste Installation überhaupt gemacht habe: „transition“<sup>6</sup> in der Skulptur „berlin junction“ von Richard Serra vor der Philharmonie in Berlin. Da stand ursprünglich eine Idee im Raum, ein Stück für einen Saxophon-

<sup>6</sup> **transition - berlin junction eine klangsituation** Interaktive Installation in Richard Serras Skulptur *berlin junction* vor der Philharmonie in Berlin. Mit einem Text von Bertolt Brecht. Sprecher/in: Angela Winkler, Otto Sander (2001) (Installationszeit: 2001-2002).

Spieler zu schreiben, der in dieser Skulptur steht, weil es ein außergewöhnlicher Raum mit einer sehr eigenen Atmosphäre ist, der auch eine ganz eigene Echostruktur hat. Ich habe dann aber festgestellt, dass diese Idee nicht funktioniert, weil der einzige, der sich wirklich hört, der Saxophonist selbst ist, und alle anderen stehen nur außen drum herum. Das führte mich dazu, das Publikum in die Skulptur zu führen, sie quasi in ein Instrument zu führen und sie dort die Klänge zwar nicht machen, aber doch beeinflussen zu lassen. So wurde das Ganze eine interaktive Installation mit einem offenen Prozess, einem klanglichen Fluss, der durch die Bewegung der Besucher verändert wurde. Das ist mein erstes Konzept für eine Klanginstallation. Über die Beschäftigung mit der Skulptur - ich habe mich dann näher mit Serras Arbeit auseinandergesetzt, was Material und Formensprache angeht, und habe akustische Korrespondenzen entwickelt -, kam es zur Auseinandersetzung mit dem Ort, wo diese Skulptur steht, mit der historischen Schicht aus der NS-Zeit und dem Bezug von Serras Skulptur zu Berlin als geteilter Stadt. Daraus hat sich dann relativ schnell ein allgemeines, klangkünstlerisches Konzept<sup>7</sup> entwickelt, das für mich leitend wurde für die nächsten Arbeiten, nämlich den Ort nicht nur in formaler Hinsicht wahrzunehmen, sondern auch in seinem gesellschaftlichen Kontext.



Foto 4+5: **transition – berlin junction**, links: Installationsarbeiten in der Skulptur von Richard Serra (mit GK), rechts: fertig eingesetzte Bodengitter mit verborgenen Lautsprechern und Distanzsensoren, im Hintergrund der Eingang der Philharmonie Berlin.

*In „transition“ hast du doch nur klanglich gearbeitet und nicht visuell.*

<sup>7</sup> Siehe Georg Klein, „...verdichtete Situationen produzieren“ Textbeitrag in: Neue Zeitschrift für Musik, 2003, Heft 1 („Klangkunst“).



Das stimmt nur zum Teil: Das Visuelle, also das Arbeiten mit Visuellem war darin indirekt vorhanden in den akustischen Material- und Formbezügen zur Skulptur<sup>8</sup>. Da Serras Skulptur ja visuell schon sehr stark ist, den Raum formt, hat es sich für mich verboten, da visuell noch etwas dazuzusetzen, außer dem Nötigsten. Ich habe mich da hineingepasst.

Trotzdem ist meine Arbeit dann eine Arbeit für Hören und Sehen, da sie ja nicht ohne den von Serra gestalteten Raum wahrgenommen werden kann und ich auf das Zusammenspiel von Klanglichem und Visuellem hingearbeitet hatte. Erst mit der zweiten Arbeit, die Installation in Marl, „Ortsklang Marl-Mitte“ (2002), habe ich - noch recht vorsichtig - sichtbar visuell gearbeitet, nämlich die Lautsprecher als sichtbare Objekte eingesetzt, zusammen mit einem bläulich scheinenden Licht, das dann in der Nacht zu sehen war.



Foto 6+7+8: Klang-Licht-Installation **Ortsklang Marl Mitte** (Deutscher Klangkunstpreis 2002)

Aber die eigentliche Entdeckung in dieser Zeit war für mich - und das hat mich ganz entscheidend aus dem Konzertsaal getrieben -, dass ich über den konkreten Ort

<sup>8</sup> Siehe Georg Klein, *“From the sound installation to the sound situation. On my work ‘transition - berlin junction eine klangsituation’* “. Organised Sound 8/2. Cambridge, 2003.

auch einen Kontext vorfinde, mit dem ich arbeiten kann, soziale und politische Bezüge herstellen kann, und ich insgesamt mehr im Leben stehe, als es in den Kunst- und Kulturinstitutionen möglich ist. Mir kam die ernste Musikszene zu eng und wirklichkeitsfern vor, und ich suchte diese Verbindung zum Leben jenseits dieser Kunsträume und damit auch die Verwicklungen, Widerstände und Konflikte, in die ich damit gerate und mit denen ich nun arbeite<sup>9</sup>. Und nicht zuletzt findet sich so auch ein ganz anderes Publikum ein, das viel heterogener ist als das Neue-Musik-Publikum.

*Bist du zum Komponieren auch wieder zurückgekehrt?*

Ich habe es nie ganz verlassen. Abgesehen davon, dass ich immer wieder Stücke für den Konzertrahmen mache - z.B. die Konzertperformance „DADAYama“ zusammen mit Tetsuo Furudate im TESLA in Berlin -, sehe ich auch meine Installationsarbeit als Komposition - im Sinne von „componere“ / „zusammenlegen“. Nur dass ich nicht nur Klänge, sondern dazu auch andere Materialien in- und übereinanderlege, sie kombiniere, sie verdichte.



???Was ist DADAYama???

DADAYama ist  
vom Bahnhof nur durch ein'n Doppelsalto erreichbar  
Hic salto mortale!  
DADAYama bringt  
das Blut in Wallung  
sowie die Volksseele zum Kochen  
im Melting pot  
- teils Stierkampf-Arena - teils  
Nationalversammlung - teils  
Rot-Front-Meeting  
½ Blech ½ Eisen  
versilbert  
gleich Mehrwert dividiert durch:

∞ + Null komma Nichts  
Tout-le-monde-mondän - die Halbwelt  
auf EIFFELtürmen - in den Tiefen des  
Lasters bei Sekt - bei Kaviar und Opium  
of the ... by the ... for the people

Jede Stadt hat ihre  
DADA-kulmi-Nation!  
In DADAYAMA kulminieren  
alle HEILstätten - SODOM - LOURDES -  
POTSDAM - MOSKAU  
Revolutionen - Terror -  
Unzucht und Heimweh!  
Darum:  
Jeder keinmal  
in  
DADAYama  
-DADAYAMA Napoli e  
Mori-

Foto 9+10+11: Konzertperformance **DADAYama** (Georg Klein + Tetsuo Furudate, 2006) mit den *maulwerkern* (Foto 8: Ariane Jessulat mit Miniaturmikrofon für Mundraumfeedbacks, Foto 9: Gedicht

<sup>9</sup> Siehe Georg Klein, „--dazwischenkommen-- Klangkünstlerische Interventionen im öffentlichen Raum“. Vortrag auf den 19. Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik, 2005. Als PDF unter: [www.georgklein.de](http://www.georgklein.de)

*DADAyama* von Walter Mehring, Foto 10: Steffi Weismann mit Schriftzeichen-Dirigat des Gedichts *Hibiya* von Hagiwara Kyojiro)

### *Wie verlief deine musikalische Ausbildung?*

Ich hatte als Kind Geigenunterricht, brachte mir dann früh selber Klavier und Komposition bei. Ich wollte eigentlich schon immer komponieren und sobald ich irgendwie ein Instrument kennenlernte, versuchte ich, Musik dafür zu schreiben: von der Blockflöte bis zur Orgel, alle möglichen Instrumente. Aber das hat erst mal nicht weitergeführt und ist auch nicht weiter beachtet worden. Ich habe eigentlich sehr lange gebraucht, bis ich überhaupt mit einem ersten Stück rausgekommen bin, das war mit 32, eine Musik zu dem Dokumentarfilm „amor fati“. Die Jahre davor nahm ich Unterricht in Klavier, Geige, Tonsatz, Gehörbildung. Ich wollte mal Tonmeister werden und zog deswegen 1987 von München nach Berlin, zusammen mit Reinhold Friedl, einem Schulfreund, der ja dann seinen Weg mit dem Ensemble Zeitkratzer machte. Durch eine psychische Krise, die eine mehrjährige, psychoanalytische Behandlung nach sich zog, kam ich aber davon ab. Ich wollte mich dann um ganz andere Sachen kümmern, schloss mein technisches Studium als Toningenieur gerade noch ab und begann schon währenddessen ein religionsphilosophisches und musikethnologisches Studium. Als das Komponieren wieder einsetzte, erst mal ganz pur ohne Live-Elektronik oder Computer, um Abstand von aller Technik zu bekommen, war es ein Zufall, dass ich die Regisseurin Sophie Kotanyi kennenlernte, die Tochter von Attila Kotanyi aus Ungarn, einem Mitglied der Internationalen Situationisten im Paris der sechziger Jahre. Sie lud mich ein, zu ihrem familienbiographischen Dokumentarfilm über ihr Exil nach 1956 die Musik zu schreiben. Der Film „amor fati“ lief dann auf der Berlinale 1997. So konnte ich meine ersten professionellen Erfahrungen machen, mit Musikern des modern art ensembles. Erst danach war es mir möglich, auch wieder mit Technik zu arbeiten, insbesondere mit zeitlichen, medialen Spiegelungen.

### *Was kann man darunter verstehen?*

Ich habe z.B. in den Solostücken den Musiker mit seiner unmittelbaren Spiel-Vergangenheit konfrontiert: Bestimmte Passagen wurden aufgenommen und dann in das weiterlaufende Stück eingespielt - vorwärts, rückwärts, in längeren Abschnitten

oder in Bruchstücken. Ein zeitlicher Spiegel. Und der Musiker musste sich mit seinem eigenen Spiel erneut auseinandersetzen. Die Steuerung lag dabei in den Händen bzw. in den Füßen des Musikers selbst, wofür ich einen kleinen Akai-Phrasesampler umbaute. Der Musiker spielte mit sich selbst. Daher nannte ich diese Stücke dann auch „Solo-Duette“.

*Für ein Ensemblestück in dieser Art gab es dann den Gustav-Mahler-Kompositionspreis 1999 in Österreich. Warum hast du dich direkt danach vom Konzertsaal abgewendet?*

The image displays two pages of a musical score for the piece 'Li. und die Erde II', page 17. The top page features the vocal line with two staves: 'A Orig.' (original voice) and 'A Ph.s' (voice recorded on a phrase sampler). The lyrics are written below the vocal staves. The piano accompaniment is shown on the bottom staff of the top page. The bottom page shows the orchestral accompaniment, including staves for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinet), and brass (Trumpets, Trombones, Tuba/Euphonium). The score includes various dynamic markings and performance instructions, such as 'decreac.' (decrease) and 'ppp' (pianissimo). A section marker 'D' is present in the top right corner of the first page.

Foto 12: Partiturseite aus „Li. und die Erde II“, S.17 mit Soloduet-Stimme (A Orig. und A Ph.s = Phrasesampler) beim Übergang auf Teil D (Umschalten von normaler Wiedergabe auf Reverse-Wiedergabe [R] der zuvor live aufgenommen Stimme). Intern. Gustav-Mahler-Kompositionspreis 1999.

Mit dem Kompositionspreis hätte es eigentlich in Richtung konzertanter Komposition weitergehen können. Ich empfand aber die Konzertsituation als unbefriedigend, zu wirklichkeitsfern. Dazu kam das Gefühl, mich gerade mit diesem Stück zu sehr an der musikalischen Vergangenheit abzuarbeiten. Die Vorgabe war ja die Neuvertonung des Textes aus Mahlers „Lied von der Erde“, und ich schwelte in einer melancholischen Phase. Ich möchte jetzt Melancholie gar nicht abwerten. Melancholie ist ja so etwas wie der Ursprung der Musik; die Klage, zumindest wenn man sich die Ursprungsmythen zu Musik in verschiedenen Kulturen anschaut. Aber mich drängte es stärker in die Gegenwart und dann kam die Erfahrung mit „transition“. Ich musste feststellen, dass diese Form der künstlerischen Produktion mir viel mehr entspricht. Davor lernte ich bereits die Computersprache Max/MSP kennen und fing an, im Elektronischen Studio der TU Berlin erste elektronische Stücke zu produzieren. Und mit meiner ersten Installation „transition“ hatte ich dann auch ein wenig Glück: Das Projekt wurde möglich durch das erstmals vergebene Klangkunststipendium des Berliner Senats.

*Und hat sich der Wunsch nach einer Auseinandersetzung mit der Gegenwart erfüllt?*

In der Klangkunst kommt für mich eigentlich alles in idealer Weise zusammen: auf verschiedenen Ebenen zu arbeiten, klanglich-visuell, dann der Ortsbezug, also mich mit konkreten Materialien auseinandersetzen zu können, mit konkreten Situationen auseinandersetzen zu können und darin – sagen wir mal – Spannungsräume zu suchen. Der Begriff der Spannung, der ja in der Musik so wichtig ist, wird für mich in der Klangkunst zum *Spannungsraum*<sup>10</sup>. Auf zwei Ebenen: einmal die ästhetische Spannung, die sich eben nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich zeigt, und dann die gesellschaftliche, psychosoziale Spannung, also der Spannungsraum als Konfliktbegriff, so wie auch er in der Politik vorkommt. Darin steckt für mich ein sehr starker Gegenwartsbezug, der sich aber immer auch mit einer allgemeinen Gestimmtheit verbindet, mit den grundlegenden Bedingungen des Menschseins zu tun hat. Das ist etwas, was aus meinem religionsphilosophischen Studium herrührt. Dort wurde eine Gesellschaftsanalyse gelehrt, die Philosophie, Psychoanalyse, Sozial- und Kulturwissenschaft miteinander verband. Ich studierte intensiv bei Klaus Heinrich an der FU Berlin und engagierte mich auch stark in der Studentenpolitik.

---

<sup>10</sup> Vgl. Georg Klein, „Spannungsräume – Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst“, in: Positionen 54, Mühlenbeck, 2003.

Aus der Rückschau heraus kann ich sagen, dass in meiner jetzigen klangkünstlerischen Arbeitsweise mein ganzer Werdegang zusammenkommt, einschließlich meines technischen Studiums, das natürlich einige praktische Vorteile mit sich bringt, so dass ich im wesentlichen meine Sachen auch selbst baue oder selbst programmiere.

*Als Komponist bist du aber Autodidakt?*

Völlig, auch von der bildenden-künstlerischen Seite her. Natürlich habe ich trotzdem von anderen gelernt: in Seminaren im TU-Studio in Berlin, in Workshops mit Ruedi Häusermann und Manos Tsangaris zu experimentellem Musiktheater oder mit Marie-Jo Lafontaine zur Videokunst, später in der Zusammenarbeit mit Peter Zadek am Berliner Ensemble.

*Ich vermute, dass es in deinem Selbstweg als Künstler, als werdender Künstler, als werdender Komponist oder eben schon als Komponist - das sind nur Hilfsformulierungen natürlich -, dass es für dich Leitfiguren gab.*

Kompositionslehrer oder -schulen gab es für mich nicht. Wichtig waren eher zwei Großfiguren des 20. Jahrhunderts, die für mich in der Distanz prägend wurden – Joseph Beuys und John Cage. Meinen Weg direkter mitbestimmt haben eher meine Liebesbeziehungen: Den Sprung raus aus der Technik in die Geisteswissenschaften hinein und im speziellen in die Religionsphilosophie verdanke ich Anne Burckhardt. Über die bildende Künstlerin Doris Koch lernte ich die künstlerische Recherche kennen; sie leitete mich dahin, über den Ort nachzudenken, über Ortskonzepte und über Partizipation, „avoir lieu – avoir l’idée“ hieß eine ihrer Arbeiten. Und über meine jetzige Lebenspartnerin, Steffi Weismann, bekam ich stärkeren Kontakt zur Performancekunst und zu Fluxus – auch ein wichtiger historischer Ausgangspunkt für die Klangkunst.

*So wie natürlich Cage, den viele Klangkünstlern als wichtigstes Initial nennen. Inwiefern waren für dich Cage und Beuys prägend?*

Bei beiden geht es sehr stark um die Freiheit in der Kunst. In formaler Hinsicht wie auch in gesellschaftlicher Hinsicht. Ohne Cage gäbe es Klangkunst zwar auch -

Klangkunst ist ja auch über die (Audio-)Technik geboren, das ist eigentlich untrennbar wie beim Film oder der Video-Kunst -, aber Cage ist derjenige, der den Klang befreit hat aus dem musikalischen System, wenn auch noch im musikalischen Rahmen. Er hat damit den Klang an sich zur Geltung gebracht, das In-den-Klang-hinein-gehen ermöglicht, so wie auch der Minimal Music. Dieses In-den-Klang-hinein-Hören, in die Feinstruktur des Klangs zu gehen und damit insbesondere die Wahrnehmungshaltung zu verändern, das hat Cage in vielfältiger Weise ausgearbeitet. Abgesehen davon ist natürlich wichtig, dass er alle musikalischen Formen gesprengt hat und auch die Konzertsituation mit reflektiert hat, wie in „4'33““. Die ganze Hinterfragung des Kontextes war ja in den fünfziger/sechziger Jahren sehr wichtig: In welchem Kontext trete ich auf? Was bedeutet das? Was für Assoziationen ergeben sich daraus? Wie lässt sich damit arbeiten? Das ist allerdings in der Bildenden Kunst dann stärker weiterentwickelt worden und führte zu neuen Kunststrategien wie Interaktion, Intervention und Partizipation. Dagegen ist die Musik nach der Kontextualisierung und Politisierung, wie sie in den sechziger Jahren begonnen hatte, wieder überwiegend in den konventionellen Konzertbetrieb zurückgefallen. Erst in der Klangkunst wurde das wieder zu einem entscheidenden Aspekt, so dass in der Folge dessen nun auch die Konzertmusik sich wieder neue Aufführungssituationen sucht.

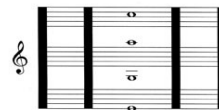


Foto 13: Partitur *haiku* (1996), S. 2+3, Hommage an Cage

*Worin siehst du die Unterschiede zwischen Beuys und Cage?*

Cage ist ja sehr sympathisch in seiner sehr freien Wahrnehmungshaltung, also diese buddhistische Haltung, wahrzunehmen, was ist - ohne weitere Bedeutungszusammenhänge, ohne Wertung, sehr konzentriert. Das ist im gewissen Sinne das Gegenteil zu Beuys, der Bedeutungssysteme schafft, Bezüge herstellt über Materialien und Symbole oder auch den Entstehungsprozess. Seine skulpturalen Installationen müssen gelesen werden. Er schafft einen Assoziationsraum und tritt damit auch stärker in die Welt, nach außen, während Cage eher im Innen bleibt. Cage lehrt einem eine andere Haltung der Welt gegenüber, und das auf sehr angenehme und freie wie auch anspruchsvolle Weise. Die Welt selbst wird aber nicht thematisiert. Bei Beuys bekommt das ja eine viel politischere Wendung, was mir bei Cage fehlt.

Aber es ist bei beiden so, dass sie in die Gesellschaft hineingewirkt haben, dadurch dass sie explizit auch Lehrer und charismatische Figuren waren: Beuys sicher noch mehr als ein Messias, also als einer der letzten, der sozusagen Kunstreligion betrieben hat. Aber im Gegensatz zu Richard Wagner mit einer, wie könnte man das nennen, demokratischen Aussage...

*... mit einem großen Sendungsbewusstsein...*

Ja, er hatte ein Sendungsbewusstsein. Cage ist manchmal auch zu so einem Guru gemacht worden. Das hat mich oft gestört, zumal es gar nicht zu seiner Philosophie passt.

*Gibt es aus dem Cage'schen Werkkatalog ein Stück, das du besonders gerne magst?*

Das erste Stück von Cage, das ich wirklich wahrgenommen habe, war für präpariertes Klavier, die „Sonatas and Interludes“. Und das habe ich dann gleich selber probiert, habe mich mit Präparation auseinandergesetzt. Beuys aber nahm ich eigentlich früher wahr als Cage. Ich fand ja relativ spät den Anschluss an die aktuelle, zeitgenössische Musik. Erst mal war Schönberg sehr wichtig. Das war tatsächlich ein Erweckungserlebnis mit „Pierrot lunaire“. Interessanterweise erlebte ich das Stück als Installation, auf einer Ausstellung 1987 in Berlin: „Mythos Berlin“. Die Installation



bestand nur aus einem Stück des „Pierrot lunaire“, der Nr. 8, inszeniert wie ein kleines Hörspiel. Im Zuge dessen konnte man sich die ganze Platte anhören. Es war eine Aufnahme mit Pierre Boulez als Dirigenten. Das hat mich völlig in Bann geschlagen.

2008 war ich in Los Angeles und besuchte die Schönbergs in ihrer Villa, also seinem Sohn Ronald und Barbara Schönberg. Das war seltsam berückend, weil Schönberg ja eigentlich schon sehr weit weg ist. Plötzlich tritt einem über das Gesicht des Sohnes, der seinem Vater sehr ähnlich sieht, dieser Mann nochmal so nahe. Dann die ganze Atmosphäre in dem Haus ... Das war sehr schön, so der historischen Vergangenheit wie der eigenen zu begegnen.

Davor, in meiner Jugend, hörte ich neben Klassik sehr viel Jazz und überhaupt keine moderne Musik. Da spielte vor allem Miles Davis eine große Rolle. Zu seinen letzten Konzerten in Europa vor seinem Tod bin ich gepilgert. Und „Bitches Brew“ von 1970 ist für mich so eine Platte, die schon auf das, was ich eigentlich selber gerne bearbeite, nämlich die Atmosphäre, hinausgeht. Das ist kein Stück mehr, das ist eine Atmosphäre, die entwickelt wird und sich über eine Stunde oder zwei Stunden hinzieht. Für mich eine der stärksten musikalischen Aussagen des 20. Jahrhunderts.

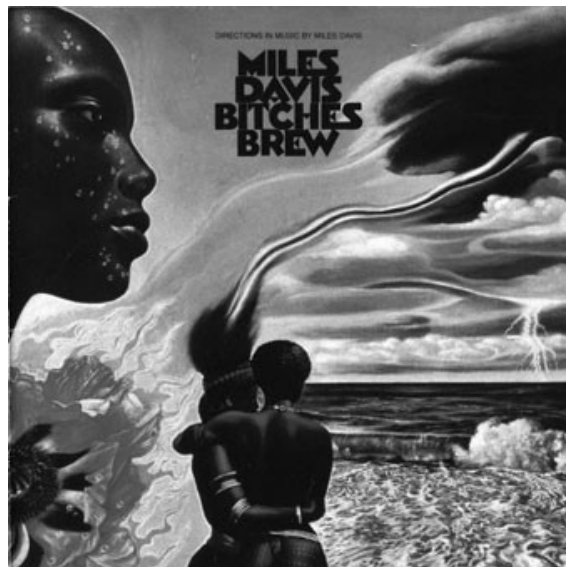


Foto 14: Miles Davis „Bitches Brew“ (1970), Cover

*Was in deinen Installationen auffällt, ist, dass neben der klanglichen Atmosphäre sie nahezu alle auch eine Sprachebene haben. Was sichert dir Sprache?*

Vielleicht fange ich auch hier mit der ersten Installation an. „transition“ hatte ich ursprünglich ohne Sprache konzipiert, was sich aber im Zuge der

Auseinandersetzung mit dieser Form - Installation, was bedeutet das für mich - veränderte. Es benötigte viel Gedankenarbeit, um mich von der Zeitstruktur des Konzertes zu lösen. Ich entwickelte dann mein zeitliches Konzept des statischen Klangs, der sich nur über die Bewegung der Besucher ändert, auf vier parallelen Ebenen, um einen permanenten, variablen Klangfluss zu erzeugen.

Aber ich hatte auch bereits eine gewisse Skepsis gegenüber dem Dahinfließen der Klänge; schon beim Minimalismus, bei La Monte Young zum Beispiel, dessen „Dream House“-Installation in der Berliner Ruine der Künste von 1992 ich sehr geschätzt habe, dessen zunehmende Selbst-Ritualisierung ich aber sehr bedenklich fand. Und auch viele Klanginstallationen schienen mir zu meditativ-eskapistisch angelegt.

Bei „transition“ hatte diese Skepsis auch direkt mit dem Ort zu tun, mit dessen Vergangenheit – als Organisationszentrale der Euthanasie im Dritten Reich. Hier ging es für mich auch um ein Eingedenken, um ein Innehalten. Daher wollte ich in diesen Fluss einige Widerhaken einbauen. Und die fand ich in Worten, auch wenn die erst mal unverständlich waren durch die Musikalisierung des Textes. Aber so tauchten einzelne Bruchstücke eines Wortes oder Satzes auf, die einem wie Widerhaken im Kopf blieben, eine Assoziation auslösten und dadurch auf etwas Anderes verwiesen in diesem abstrakten Fluss der Klänge.

*Nun könnte ja auch Musik das widerborstige Element sein. Es gibt ja auch Musik mit Haken, wenngleich diese Haken weitaus weniger ein-eindeutig sind, als Sprache das vermag.*

Das ist ja auch eine Schwierigkeit bei, sagen wir mal, politischer Musik, weil Musik ohne Text in vielfachen Kontexten verwendet oder auch missbraucht werden kann, und mit Text schnell zu eindeutig wird. Bei „transition“ ist es übrigens durchaus im Klanglichen enthalten, das Widerborstige. Ich habe ein Verfahren entwickelt, von den sechs computergenerierten Sinuswellen, die den Basisklang bilden, nur den oberen Teil zu verwenden. Der untere Teil konnte über eine mathematische Funktion nach oben geklappt werden, wodurch sehr viele ungerade Harmonische entstehen, die einen sehr metallisch-scharfen Klang erzeugen. Der Grad dieser „Metallisierung“ des Klangs hing von den Besucherinteraktionen ab, konnte also stärker oder schwächer ausfallen. Auch eine Erinnerungsfunktion war in den Klängen eingebaut: Mein Programm maß die Zeitdauer der Besucheraktion an einem Sensor und wiederholte

sie dann in ähnlicher Weise. „Verweile doch“ habe ich diese Spiegel-Funktionen intern benannt. So kam es recht komplexen Interaktionen.

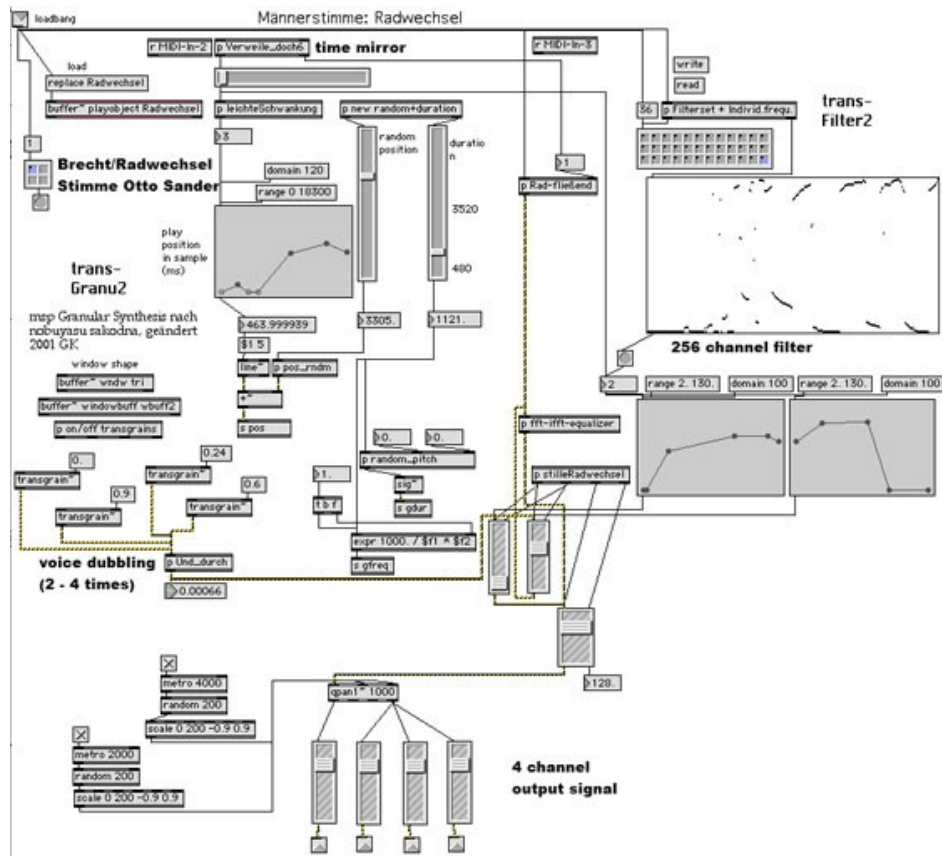


Foto 15: Partitur **transition**, erste Unterebene, Teil 1: *Radwechsel*, interaktive Variationen über variable Fensterfunktion, variable Filter, Stimmvervielfachungen und Spiegelfunktion

Aber grundsätzlich ist es so, dass ich, wenn ich für eine Installation recherchiere, sehr oft auf textliches Material stoße, und über diese Texte in verschiedene Richtungen hinausweisen kann. Und in der Stimme ist beides vorhanden: Klang und Bedeutung, so dass sich über den musikalisierten Textgebrauch ein vieldeutiger Assoziationsraum bildet und die Installation nicht in abstrakter Bedeutungslosigkeit verbleibt. Und was den Stimmklang angeht, verfiel ich bei „transition“ damals auf die etwas verrückte Idee, einfach mal bei Angela Winkler und Otto Sander anzurufen, und um ihre Stimmen zu bitten. Bei ihnen zuhause machte ich dann eine Aufnahme, in der Küche.



Foto 16+17: **transition – berlin junction eine klangsituation** (2001), Foto links mit Angela Winkler, eine der beiden Sprechstimmen, Foto rechts Besucher, z.T. mitsingend

*Wie hast du das Bertolt-Brecht-Zitat gefunden, das in deiner Installation „transition“ eine tragende Rolle spielt?*

Soweit ich mich erinnern kann, wurden einige Brecht-Gedichte aus den „Buckower Elegien“ von meinem religionsphilosophischen Lehrer Klaus Heinrich in einer Vorlesung besprochen, so dass ich diesen Gedichtband kannte. Es kam mir wahrscheinlich, weil ich mich mit „transition“ vom Örtlichen her in einer Übergangssituation befinde. Das ist ja ein Durchgang, den diese Skulptur bildet, die auch noch wie auf einer Verkehrsinsel steht. Daher habe ich mich musikalisch mit Durchgängen, mit dem permanenten Übergang von einem Klangzustand in den anderen beschäftigt und das auch musikalisch entwickelt als *interaktive Variation*<sup>11</sup>. Diese Art der klanglichen Variationsbildung wurde für mich dann auch in vielen weiteren Installationen maßgeblich.

Das Gedicht selbst, der „Radwechsel“, reflektiert eine Übergangssituation: „... Ich bin nicht gern, wo ich herkomme, ich bin nicht gern, wo ich hinfahre. Warum sehe ich den Radwechsel mit Ungeduld?“ Das drückte für mich sehr gut die Ambivalenz aus, die in diesem bedrohlichen Übergangsraum von Serra herrschte und mit der ich auch klanglich arbeiten wollte.

<sup>11</sup> Vgl. Georg Klein, „Interactive Variation – On the Relativity of Sound and Movement“. In: New Music and Aesthetics in the 21st Century Vol.4, Ed. Claus-Steffen Mahnkopf et. al., Hofheim: Wolke 2006.

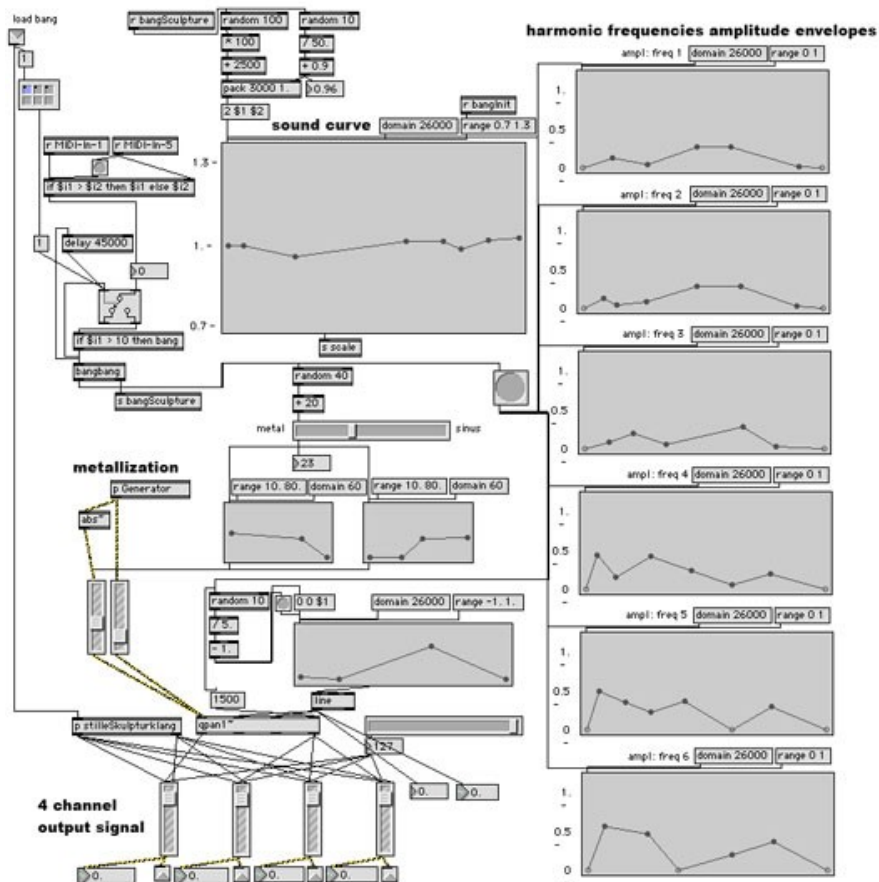


Foto 18: Partitur **transition**, erste Unterebene, Teil 3: interaktive Klangkurven von 13s Länge, mit variabler Metallisierung und variablen Teiltonspektrum auf Basis des jeweiligen Klangzustands

*Brechts Gedicht bezieht sich ja auf die Vorkommnisse des 17. Juni 1953, den antistalinistischen Protesten in der DDR. Hatte das eine Bedeutung in deiner Konzeption?*

Nur indirekt, als Verweis auf die später zementierte Teilung. Serras Skulptur trägt den Titel „berlin junction“ und ist von 1987, lässt sich also lesen als Beschreibung des status quo zu dieser Zeit: zwei erstarrte Hälften, die bedrohlich ineinander zu fallen scheinen. Das ist sozusagen die zweite historische Schicht, auf die ich mit meiner Arbeit einging, allerdings mit der Wendung des Mauerfalls: Das geteilt, erstarrte Berlin kam wieder in Fluss, daher mein Titel „transition“ - Übergang. Aber diese gesellschaftliche Übergangssituation konnte nicht produktiv ausgehalten werden: Der Westen – und damit das kapitalistische System - hatte den Osten übernommen. Übergangszeiten sind ja immer heikel, bergen aber auch Potential, lassen

Veränderung zu – und der Übergangsraum ist in der Psychoanalyse ein „potential space“. Um diesen Möglichkeitsraum ging es mir bei dieser auf die Mitwirkung der Besucher angelegten Installation. In meinem „transition textbook“ findet man übrigens einen Aufsatz zur gesellschaftlichen Bedeutung dieses psychoanalytischen Begriffs: Das Leben ein Übergangsraum<sup>12</sup>. Also das weitet sich enorm schnell aus, der Assoziationsraum, dieser Spannungsraum.

*In deinem Oeuvre ist diese Arbeit vielleicht die unpolitischste ...*

... „transition“ ist überhaupt nicht unpolitisch. Sagen wir mal so, es ist nicht direkt politisch, aber es hat ja historisch-politische Komponenten. Es hat über den Ort vor der Philharmonie, wo das Haus stand, in dem die Euthanasie organisiert wurde, einen sehr politischen Hintergrund. Das spielte für mich eine sehr große Rolle, was die Atmosphäre in der Skulptur und meine klangliche Gestaltung angeht. Dazu die körperlosen Stimmen aus dem Boden. Also, dass es solche Klänge wurden, hat auch damit zu tun.

*Gut, bei deinen anderen Arbeiten ist diese politische Bezugnahme allerdings sehr viel dezidierter.*

Ja.

*War das bekennend Politische auch schon in den älteren Kompositionen wichtig, oder hast du dich in diese Richtung entwickelt?*

Das entwickelte sich tatsächlich erst mit dem Nachdenken über Orte, also, was sich dort für Spannungen und Konflikte zeigen oder ausmachen lassen. Es kann natürlich auch umgekehrt laufen, dass mich erst ein Thema interessiert und ich mir dazu einen Ort suche. So wie in meiner Arbeit „GNADE“, bei der ich von Mozarts Opern ausging und schließlich vor Banken und anderen Kapital verwaltenden Mächten gelandet bin<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Siehe Caroline Neubaur, „Winnicott – das Leben ein Übergangsraum“, in Katalog „transition - berlin junction eine klangsituation“ mit Beiträgen von David Naegler, Sabine Sanio, Georg Klein, Caroline Neubaur, Götz Aly, Eckhard Tramsen. Saarbrücken: Pfau 2002.

<sup>13</sup> **GNADE** - Installative Intervention mit Objekten im Stadtraum und einem medialen Gnadenaltar. Versch. Orte im Stadtraum Mannheims, Installation im Schloss Schwetzingen. Auftragsarbeit des Staatstheaters Mannheim im Rahmen des Mozartsommers 1.-8. Juli 2012.



Foto 19: **GNADE** (2012) Zweiteilige Installation mit interaktiven Schriftobjekten vor Banken und einem zentralen Gnadenaltar als Klang-Video-Installation

Aber es stimmt: „transition“ hatte mehr mit dem psychischen Innenraum zu tun, die historisch-politischen Aspekte waren schwer zu erkennen. Es war in Marl<sup>14</sup>, wo ich viel direkter in die politische Richtung ging, mit der Untersuchung des Ortes oder überhaupt der Stadt dort. Ich lief drei Tage lang in Marl herum, bis ich dann schließlich diesen Bahnhof, der heute so gar nicht mehr existiert, gefunden habe. Hier – in diesem seltsamen, wie ein Maul offenstehenden Betonbau – entdeckte ich die Graffiti-Sprüche von Jugendlichen und verwendete sie schließlich in akustischer Form. Über beides, den Ort und die Texte, konnte ich einen sehr direkten, gesellschaftspolitischen Bezug herstellen. Tatsächlich hat es sich dann weiter so entwickelt, dass ich diese politische Komponente immer stärker gemacht habe, und ich auch stärker provokative Formen entwickelt habe. In der Berliner Arbeit im Wachturm „turmlaute.2“ ging es geradezu mit Kunstverleugnung einher: Ich gab das ganze Projekt überhaupt nicht mehr als Kunst aus, sondern als politische Organisation, um diesen Bezug zum Politischen ganz stark zu haben. Und alles andere wirkte dann dazu.

*Das sehe ich etwas anders. Mir war schon sofort klar, dass ist jetzt Kunst und nicht das Leben.*

Natürlich kann das bei allen Leuten, die vorher wussten, dass ich da was mache oder die den Rahmen kannten – die Arbeit lief während der „MaerzMusik“ - gar nicht funktionieren. Aber ich war ja selbst sehr viel vor Ort in diesen vier, fünf Wochen, und es waren vielleicht 70% der über 1300 Besucher, die von diesem Kunstkontext nichts

<sup>14</sup> **Ortsklang Marl Mitte. Blaues Blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit.** Für 2 Gittertöne und 9 Sprechstimmen. (Klang-Licht-Installation Okt.-Nov. 2002 in Marl / NRW), Deutscher Klangkunstpreis 2002.

ahnten, die als Touristen oder als Parkbesucher dorthin kamen und dachten: Oh, da ist ja die Türe offen, da schau' ich mal rein, und für die das auch nicht offensichtlich war, obwohl das als Klang-, Licht- und Videoinstallation unüberseh- und unüberhörbar war. Aber auch über unsere Internetkampagne lief das ja sehr überzeugend, was wir anhand der vielen Reaktionen per Email sehen konnten. Das war das erste Mal, dass ich eine Öffentlichkeitsstrategie geplant hatte, mit Presseerklärung – unabhängig vom Festival -, mit dieser Fake-Website als „European Border Watch Organisation“<sup>15</sup>. Wir haben ein Kommentarbuch angelegt, in dem die ganzen Reaktionen gesammelt wurden. Das ist das Schöne an der Email-Aktion: Man bekommt Reaktionen in schriftlicher Form zurück. Das ist dann einfacher zu dokumentieren als die vielen erregten Diskussionen, die es vor Ort gab.



Foto 20+21: **turmlaute.2 – Wachturm**, Eingang mit EU-Flaggen und *George Klein* als *Executive Manager der European Border Watch Organisation*, vor der Türe (mit Hut auf Foto links) und im dunklen Zwischengeschoss des Wachturms (links auf Foto rechts)

Ich habe bei keiner Installation bisher so viele Diskussionen erlebt. Wir hatten auch Besucher da, die vor Entsetzen raus gerannt sind, die man gar nicht mehr aufklären konnte, dass es nur eine Kunstaktion ist. Es gab Studenten, die schon geplant hatten, wie man eine Gegenaktion machen könnte, die dann allerdings übers Internet herausbekamen, dass es ein Fake ist, und sich entschlossen, eine Videodokumentation fürs Studentenfernsehen zu machen. Aber klar: Bei all den Leuten, die aus dem Kunstbereich kamen oder wussten, worum es geht, konnte das

<sup>15</sup> **turmlaute.2 – Wachturm** Klang|Video|Installation|Interaktion|Organisation. Mit 6 Schießscharten-Screens und interaktiver Überwachungstechnik. Ehemaliger DDR-Grenzwachturm Schlesischer Busch, Berlin Internationales Festival MaerzMusik, 15.3. - 20.4. 2007, [www.europeanborderwatch.org](http://www.europeanborderwatch.org)



als Fake nicht mehr wirken. Die sind dann nur noch Beobachter dieser Situation und nicht mehr Involvierte.

*Magst du „turmlaute 2 – Wachturm“ noch etwas detaillierter beschreiben, auch in bezug auf die Klänge, die du in dieser Arbeit verwendet hast?*

Die ganze Arbeit ist eigentlich dreiteilig angelegt, als Turm-Trilogie. Es geht bei dieser Bauform, dem Turm, immer um Macht und Beherrschung. Die drei Turmtypen, die ich mir ausgesucht habe, drücken dies besonders prägnant aus: der mittelalterliche Hungerturm, der zur Bestrafung dient, der Wachturm der diktatorischen Staatssysteme, der zur Überwachung dient, und der Bankturm, der beides - Überwachen und Strafen - in einer fortgeschrittenen, sublimen Form durchführt und das mit einem globalen Machtanspruch.

„Why we build towers?“ war meine Ausgangsfrage, um den Turm als gesellschaftliches Machtsymbol künstlerisch zu erörtern. Ich hatte eine Einladung, für den Mousonturm in Frankfurt am Main eine Arbeit zu machen. Das wurde dann „turmlaute.1“, mit einem Text von Dante, den ich dafür vertont habe<sup>16</sup>. Diesen ersten Teil konnte ich im Rahmen eines Stipendiums in der Casa Baldi bei Rom ausarbeiten und dort in einer Burgruine installieren. Davor war ich bereits in Berlin auf diesen DDR-Grenzwachturm gestoßen, ganz einfach dadurch, dass ich hundert Meter davon eine Wohnung gefunden hatte, so dass ich die Idee zu dieser Trilogie bekam.

*Besagter Wachturm steht an der ehemaligen Berliner Mauer zwischen Kreuzberg und Treptow an der Schlesischen Straße bzw. Puschkin-Allee.*

Ja, er ist einer der beiden letzten verbliebenen Wachtürme, die es überhaupt noch in Berlin gibt. Ich habe dann den Turm selbst und seine Akustik untersucht und festgestellt, dass beim Zuschmeißen der massiven Schießschartendeckel im Zwischengeschoss der Turm zu schwingen anfängt, mit einer tiefen Frequenz, einem tiefen Fis. Das wurde später die Grundfrequenz für die Klanginstallation, so dass der ganze Turm bei dieser Frequenz spürbar vibrierte.

Aber ich wusste erst mal nicht, wo mich das thematisch hinführt. Gut, irgendwie etwas mit Überwachen, aber wie konkret soll das aussehen? Gehe ich nur auf den

---

<sup>16</sup> *turmlaute.1* – Hungerturm Klang-Video-Installation mit Texten von Dante Alighieri und Franz Kafka. Stimme: Anna Clementi. 24.08.-09.09.06 Mousonturm Frankfurt und 16.09.-23.09.06 Olevano Rom./Italien.

historischen Ort ein, dass es ein DDR-Grenzwachturm war? Dazu habe ich dann auch eine Interviewaufnahme gefunden mit einem Grenzsoldaten, der in diesem Wachturm Dienst geleistet hat und darüber berichtet hat. Dann fing ich aber an, mich dafür zu interessieren, wie heutige und vielleicht zukünftige Überwachungsformen aussehen könnten und bin auf dieses Beispiel aus Texas gestoßen, wo Bürger ihre Grenzen selbst überwachen, damals von Rick Perry initiiert, dem texanischen Gouverneur. Das ist ja die Grenze zu Mexiko und dort sollten US-Bürger ihre Grenze per Webcams, die am Grenzzaun aufgebaut wurden, von Zuhause aus überwachen. Dieses Konzept habe ich dann für Europa adaptiert.

*Das heißt, das ist gar keine Erfindung von dir, sondern quasi ein Remake.*

Ja, mit einem für Europa angepassten humanitären Argumentationsgerüst, nämlich, dass man die Illegalen schützt, wenn man sie von den lebensgefährlichen Versuchen abhält, nach Europa zu kommen. Zudem seien die Illegalen in Europa ja rechtlos und würden mit Niedrigstlöhnen nur ausgebeutet. Das war notwendig, um in Europa und speziell in Berlin überhaupt mit so einem Fake auftreten zu können.

*Wieso war dir diese Strategie des Fake so wichtig?*

Künstlerische Fakes habe ich ja schon in meinen Kompositionen gemacht, wo ich diese medialen Spiegelungen einsetze, die für den Zuhörer nicht gleich ersichtlich sind und seine Wahrnehmung herausfordern. Dass ich nun einen politischen Fake inszenierte, hat damit zu tun, dass mir politisch angehauchte Kunst oft über eine Betroffenheitsgeste nicht hinausreicht, oder sich Gesellschaftskritik kaum noch formulieren lässt, weil ohnehin alle recht aufgeschlossen und kritisch eingestellt sind und nur noch mit einem müden Lächeln darauf reagieren, oder dass solche Kunst sich nur dokumentarisch gibt, oft auch noch ohne gute Recherchen. Und allein schon der Kunstrahmen kann verhindern, dass die Besucher wirklich affiziert werden. Wie kann ich also erreichen, dass es nicht von vorneherein als nettes Kunst-Unterhaltungsspiel gilt? Was es für dich vielleicht war, weil du das Setting eben schon kanntest. Und so kam ich darauf, Kritik in der Übertreibung zu formulieren, also mit subversiver Affirmation zu arbeiten, wie es auch in der politischen Untergrundszene üblich ist, in der Kommunikationsguerilla.



**Registration Center Berlin**

## **EINLADUNG ZUR ERÖFFNUNG**

DIE **EUROPEAN BORDER WATCH ORGANISATION** (EUBW) WURDE GEGRÜNDET, UM EU-BÜRGER AKTIV IN DER ÜBERWACHUNG DER EU-AUSSENGRENZEN ZU ENGAGIEREN. DIE PERMANENTE ÜBERWACHUNG DER KRITISCHEN GRENZVERLÄUFE IN ALLER WELT ZUR ABWEHR ILLEGALER IMMIGRANTEN IST EINE AUFGABE ENORMEN AUSMASSES UND BEDARF DER WACHSAMKEIT ALLER BÜRGER. MENSCHLICHE TRAGODIEN VON VERDURSTENDEN IN DER WÜSTE ZWISCHEN MEXIKO UND DEN U.S.A. ODER VON ERTRINKENDEN IM MITTELMEER ZWISCHEN AFRIKA UND EUROPA KÖNNEN AUF DIESE WEISE VERHINDERT WERDEN.

### **BE ACTIVE - SAVE YOUR BORDER**

ÜBER EIN SYSTEM VON INTERNET-WEBCAMS WIRD EINE ÜBERWACHUNG UNTER BÜRGERBETEILIGUNG MÖGLICH. EINE TESTPHASE AN DER US-MEXIKANISCHEN GRENZE IN TEXAS IM NOVEMBER 2006 VERLIEF ÜBERAUS ERFOLGREICH. DIE BETEILIGUNG DER US-BÜRGER WÄHREND DES EINMONATIGEN VERSUCHS BETRUG „MEHR ALS 200.000 BESUCHER, DIE DIE WEBSITE SUBSKRIBIERT HABEN, MEHR ALS 25 MILLIONEN HITS UND MEHR ALS 13.000 MELDE-EMAILS“ (LT. STATISTIK DER TEXASBORDERWATCH.COM). DER INITIATOR, TEXAS' GOUVERNEUR RICK PERRY, WILL NUN DIE GANZE 1600 KM LANGE GRENZE MIT WEBCAMS AUSSTATTEN LASSEN. DIE EUROPEAN BORDER WATCH SETZT SICH DAFÜR EIN, DASS IN EUROPA DAS SATELLITENSYSTEM GALILEO SO AUSGEBAUT WIRD, DASS IN KOOPERATION MIT GOOGLE-EARTH EINE DURCHGÄNGIGE ÜBERWACHUNG DER GRENZEN DURCH SAT-WEBCAMS MÖGLICH WIRD (WEP 2.0). DIE EUBW ORGANISIERT DIE VERMITTLUNG AN DIE BÜRGER, KONTROLLIERT DEN WEBCAM-ZUGANG UND KOORDINIERT DIE ÜBERWACHUNG. ALS EXEKUTIVE DIENST DIE EUROPÄISCHE AGENTUR FÜR DIE OPERATIVE ZUSAMMENARBEIT AN DEN AUSSENGRENZEN (FRONTEX).

### **WERDEN SIE WEB-PATROL**

REGISTRIEREN SIE SICH BEREITS JETZT AUF UNSERER WEBSITE ODER KOMMEN SIE IN UNSER NEUES BERLINER REGISTRATIONSZENTRUM. ERLEBEN SIE AKTUELLE ÜBERWACHUNGSTECHNIK AN EINEM HISTORISCHEN ORT, EINEM DDR-GRENZWACHTURM. BITTE BRINGEN SIE ZUR REGISTRIERUNG EIN GÜLTIGES AUSWEISDOKUMENT MIT.

WIR LADEN SIE HIERMIT HERZLICH EIN ZUR ERÖFFNUNG DER BERLINER REGISTRATIONSZENTRALE DER **EUROPEAN BORDER WATCH ORGANISATION**. GERADE IN DEUTSCHLAND ERHOFFEN WIR UNS AUFGRUND DER JAHRZEHNTELANGEN ERFAHRUNG IN DER GRENZÜBERWACHUNG EINE REGE NACHFRAGE UND FREIWILLIGE MIT SPEZIELLEM KNOWHOW.

WIR FREUEN UNS AUF IHREN BESUCH!

GEORGE KLEIN  
EXECUTIVE MANAGER

[WWW.EUROPEANBORDERWATCH.ORG](http://WWW.EUROPEANBORDERWATCH.ORG)

EUROPEAN BORDER WATCH BERLIN  
IM EHEM. DDR-GRENZWACHTURM  
BERLIN KREUZBERG/TREPTOW  
(SCHLESISCHE STR. / PUSCHKINALLEE)  
U-BHF. SCHLESISCHES TOR, BUS 147+265

ERÖFFNUNG AM DONNERSTAG  
15. MÄRZ 2007 UM 16:30 UHR

ÖFFNUNGSZEITEN  
JEW. DO-SO VON 14 - 20 UHR

Foto 22: Einladung zur Eröffnung des Registrationszentrums der **European Border Watch** in Berlin

So habe ich die Gründung der „European Border Watch Organisation“ (EUBW) vorbereitet, habe dieses Logo entworfen, die Texte geschrieben und gefakte Überwachungsvideos erstellt mit einem Trailer der EUBW. Das waren Filmaufnahmen aus der Natur, die vorgeblich irgendwelche Grenzen zeigten, aber eigentlich nur einen Blick in den Wald, auf einen Fluss oder einen Strand darstellten, schön anzusehen, ruhig, geradezu meditativ, aber mit speziellen Störungen, um eine Live-Übertragung zu simulieren. Dazu kam dann der EUBW-Trailer, der die Technik veranschaulichte, also die Perspektive über Google-Earth, das damals recht neu war. Also, dass man vom Weltraum auf die Erde zoomt, auf einen Punkt der Erde, so

dass die ganze Überwachung als Satelliten-Webcamsystem halbwegs glaubhaft war. Diese Videos liefen auf kleinen Flachbildschirmen im Zwischengeschoss, und zwar genau eingepasst in die offenen Luken der Schießscharten.



Foto 23: Schiessscharten-Screen mit Video (Zoom auf Küste der Kanarischen Inseln)

Foto 24: Interaktive Überwachungstechnik im 2.Stock (Videokamera, Lasersensor, Hornlautspr.)

*Und wie waren die Reaktionen der Besucher, die das nicht als Fake erkannten?*

Die Installation war quasi ein Test: Inwieweit lassen sich Bürger darauf ein, bei so etwas mitzumachen, wie sinnvoll finden sie so etwas? Wir haben das von den Texten her - auf den Einladungen, dem Flyer mit Registrierungsmöglichkeit, der Presseerklärung, der Website – ja auch mit diesem Human Touch ausgestattet. Das war der Trick, über den sehr viele Leute tatsächlich ins Grübeln kamen, ob das nicht vielleicht doch ganz gut ist, auch wenn es unangenehm ist. Hier trennte sich eigentlich die Spreu vom Weizen, in diejenigen, die sagten: „Nein, also das geht nicht“, oder „Gut, das kann man sich mal überlegen“. Und dann gab es die, die ohnehin begeistert waren und sich gleich registrierten.

Unsere Besucherdramaturgie sah vor, dass am Eingang im Erdgeschoss zunächst jeder ein grünes Informationsblatt bekam, das das Problem der illegalen Immigration und die Ziele der „European Border Watch Organisation“ beschrieb. Auf der Rückseite mit einem Registrierungsformular mit Auswahl des Überwachungsgebiets. Dann stiegen sie ins dunkle Zwischengeschoss hinauf, wo die gefakten Live-Videos liefen und ich oder ein anderes Mitglied der EUBW sie ansprachen, um ihnen die Überwachungstechnik zu erklären und sie auf ihre Mitwirkungsmöglichkeit, ihr notwendiges Engagement als EU-Bürger hinzuweisen. Ich trug ein Schild am Revers: „George Klein - Executive Manager EUBW“. Im Obergeschoss, dem Aussichtsraum,

war die interaktive Überwachungstechnik aufgebaut. Aus einem Hornlautsprecher kam ab und zu die knarrende Stimme des DDR-Grenzsoldaten, und die Leute konnten hier die Perspektive des Überwachenden einnehmen. Hier herrschte ein intensives grünes Licht: Die Fenster waren mit entsprechender Folie beklebt, was sowohl den Blick nach außen veränderte als auch innen die Gesichter sehr bleich und krank aussehen ließ. Viele lasen hier das Infoblatt und wussten dann Bescheid, um was es der Organisation geht. Wenn die Besucher wieder unten ankamen, wurde ihnen das Kommentarbuch gezeigt und sie wurden aufgefordert, ihre Meinung zu sagen, wenn die Diskussion nicht ohnehin schon begonnen hatte.



Foto 25: Besucher oben, mit Hornlautsprecher (Stimme des Grenzsoldaten)  
Foto 26: Besucher unten, mit Kommentarbuch

Zu sehen, wann kapierten die Leute, um was es hier wirklich geht oder wann sagen sie „Das ist nicht in Ordnung“ - das war sehr spannend. Ich hatte oft den Eindruck, das arbeitet jetzt gerade in den Köpfen. Interessanterweise war es z.B. bei Paaren sehr oft die Frau, die Zweifel äußerte, die dieses unguete Gefühl dann auch artikulierte. Per Email hatten wir sehr viele erboste Zuschriften. Aber vor Ort waren viele Besucher unsicher, eher beklommen. Oft mussten wir auch die Sache aufklären – und glücklicherweise haben uns sehr wenige Leute dieses Spiel mit ihnen übel genommen. Das war ja schon hart an der Grenze.

*Und der Eigenklang des Turmes war für die Arbeit von zentraler Bedeutung?*

Zentral nicht, aber unverzichtbar. Ich kann ein Picasso-Bild auch in einer Schwarz-Weiß-Reproduktion ansehen und trotzdem das Wesentliche erfassen, Sujet, Form und Komposition, obwohl es in Farbe nochmal etwas anderes ist. Vielleicht ist es ähnlich mit dem Klang in diesem Turm.

Ich brauchte den Klang, um eine Atmosphäre herstellen zu können, die dem, was ich vorgebe, da drin zu machen, entgegensteht. Also quasi der umgekehrte Fall gegenüber „transition“, weil hier im Wachturm die Sprache völlig affirmativ war. Alles war ja auf die Anwerbung von Freiwilligen zur Überwachung der EU-Grenzen ausgerichtet. Dieser massive Klang erzeugte eine große Irritation und stand damit dem Vorhaben dieser Organisation auf einer sensuellen Ebene entgegen. Es gab auch einige Leute, die diesen Klang nicht aushielten und gleich wieder raus mussten. Manche Leute versuchten, ihn einzuordnen, sahen das Historische des Turmes und dachten tatsächlich: naja, vielleicht klang es so darin.

Der Basisklang mit dem Fis als Grundfrequenz war aus ungeraden Obertönen aufgebaut, deren Anzahl und Intensität variabel war und sich permanent veränderte.

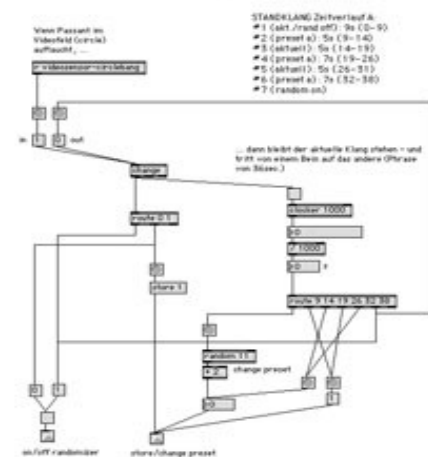
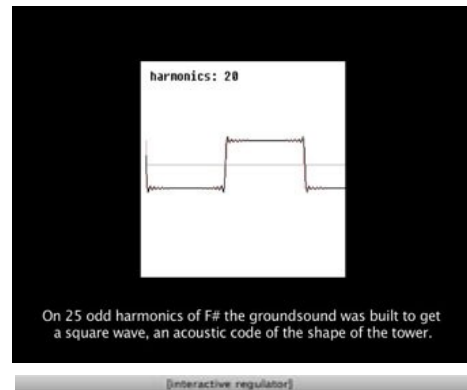
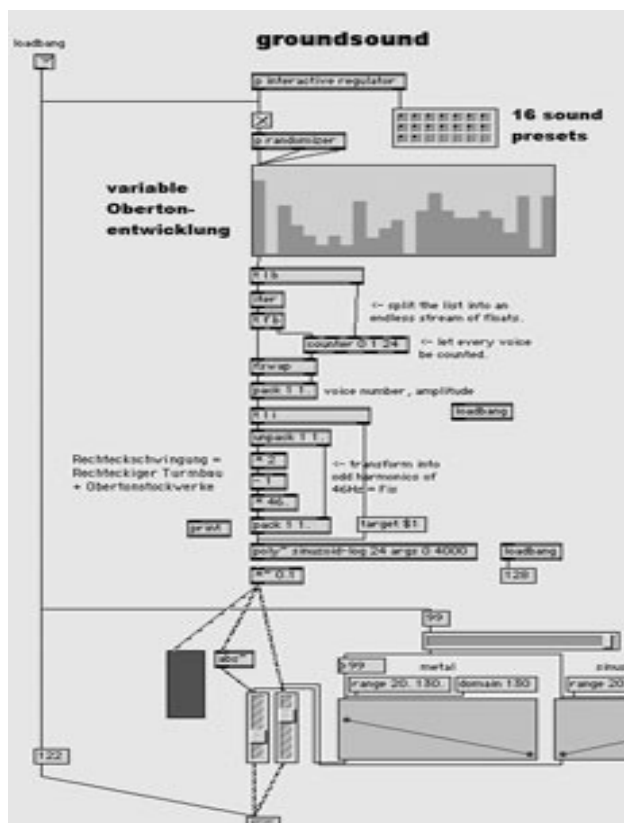


Foto 27: Partituransicht aus **turmlaute.2**: Entwicklung des Basisklangs (groundsound-Drone)  
 Foto 28: Entstehung einer turmförmigen Rechteckschwingung aus ungeraden Harmonischen  
 Foto 29: Interaktive Klangentwicklung (Verharren und dreimalige Hin- und Herbewegung)

Aber im Gegensatz zu „transition“ waren es nicht die Besucher, die hier etwas beeinflussen konnten. Es waren Überwachungsgeräte (eine Videokamera und ein Lasersensor), die den Außenraum observierten, also den Park und die Straße. Wurde eine Bewegung im Park registriert, löste das ein Verharren des Klangs in seinem gegenwärtigen Zustand aus, der dann nach einem dreimaligen Hin- und

Herbewegen wieder in die fortlaufende Obertonbewegung fiel. Dieser nur stillstehende, aber nie abbrechende *Drone* drückt für mich eben auch die Permanenz aus, die das Überwachen kennzeichnet.

Das ist ein Aspekt, der mich auch an dem Interview mit dem DDR-Grenzsoldaten interessierte, der aus seinem Grenzer-Alltag berichtete, wenn Füchse in den Sicherheitsdraht sprangen und eben mal wieder kein Fluchtversuch stattfand. Also zwischen unendlicher Langeweile und Hochspannung. Kurze Sätze aus dem Interview tauchten in der Installation aus dem zentralen Hornlautsprecher im Obergeschoss mit den grünen Fenstern auf, und zwar immer dann, wenn die Überwachungskamera eine Person registrierte. Ich verbrachte in der Vorbereitungszeit selbst eine halbe Nacht im Winter in diesem Turm, um mal ein Gefühl dafür zu bekommen, wie es ist, von da oben hinauszuschauen, auf eine Zone, ein Stück Land, man selbst im Dunkeln.

*Würdest du bei dieser Arbeit noch von Klangkunst sprechen wollen?*

Nein. Der Klang war für mich zwar unverzichtbar, aber in der Wahrnehmung der Besucher war er nicht zentral, er wirkte eher unbewusst. Auch die visuellen Elemente standen nicht im Vordergrund. Der Fake war ja erst mal das Wesentliche und prägte das Erscheinungsbild. Und diese Strategie reicht in ganz andere künstlerische Bereiche hinein, man denke nur an die Aktionen von „The Yes Men“. Man kann sagen, es war eine Videoinstallation, eine Klanginstallation und eine performative Aktion mit einer umhüllenden Story. Aber die Kategorisierung ist doch letztlich unwichtig. Ich hatte hier die glückliche Möglichkeit, nicht nur einen Raum, sondern ein ganzes Gebäude im Sinne eines Gesamtkunstwerks bespielen zu können, zusammen mit einer global wirkenden Internetpräsenz, auf die ich noch heute Reaktionen bekomme.

*Diese Wachturm-Arbeit zählst du wahrscheinlich zu deinen Hauptarbeiten.*

Das ist eine sehr wichtige Arbeit für mich, weil ich völlig neue Kunststrategien ausprobieren konnte und überhaupt das erste Mal einen Blick für Öffentlichkeitsstrategien bekam<sup>17</sup>. Die ganze Öffentlichkeitsarbeit war ja in die Arbeit

---

<sup>17</sup> Siehe Georg Klein, „Don't call it art! On strategies of media art in public space“. Vortrag + Publikation, International Symposium on Electronic Art (ISEA) Aug. 2010, Dortmund, Bilgi-Universität Istanbul Dez. 2010.

integriert und schlug bei der Presse auch dementsprechend ein. Die *taz* z.B. war so irritiert, dass sie erst mal einen Spitzel schickte, um herauszufinden, was da los ist. Ein Kunstprojekt nicht mehr als Kunst auszugeben war recht gewagt, löste aber nach meiner Beobachtung erst das Denken in vielen Köpfen aus. Es ernst nehmen zu müssen, und sei es auch nur für eine halbe Stunde, löste bei manchen Besuchern mehr aus, als ich je geahnt hätte. Das führte dazu, dass ich weitere Arbeiten mit einer Fake-Strategie produzierte, u.a. in Los Angeles das Projekt mit Steffi Weismann, „venture doll“, und in Israel „Ramallah Tours“.

„transition“ war für mich sozusagen die Initiationsarbeit, um überhaupt in dieses Genre Klangkunst hineinzugehen. „Ortsklang Marl Mitte“ war wichtig, um dieses neu gewonnene Terrain stärker gesellschaftskritisch zu nutzen. „TRASA warszawa-berlin“ war für mich eine weitere „Hauptarbeit“, weil ich das erst Mal Video in eine interaktive Arbeit integrieren konnte. „TRASA“<sup>18</sup> ist von der Wahrnehmung her, also so wie ich es bei den Besuchern erlebt habe, eine stärker visuelle als akustische Arbeit, und von daher auch keine ausgewogene Klangkunstarbeit mehr. Das war für mich in der Ausarbeitung zwar gar nicht der Fall. Das Klangliche hat mich sehr beschäftigt und hat auch sehr viel Mühe gemacht in der Ausführung. Erst bei der Wiederholung ist mir diese Art von akustischer Texttopographie, die ich da entwickelt habe, besser gelungen.

*Was muss ich mir unter akustischer Texttopographie vorstellen?*

Das bedeutet, dass ich einen Text räumlich ausbreite, aber nicht als Schrift sondern als akustisches Phänomen.

*Und dieser formt sich in meinem Kopf dann zurück zu einem Text?*

Genau, durch die Bewegung im Raum. Das war interaktiv angelegt. Der Text verlief akustisch auf einer Linie und entsprechend war ein Lasersensor aufgebaut, der eine Abstandsmessung entlang dieser Linie vornahm. Die Linie war am Boden gekennzeichnet. Wenn man über diese Linie lief, also quer, spielte es eine ganz bestimmte Textstelle in einer musikalischen Umspielung ab. Wenn man auf der Linie entlang ging, konnte man den ganzen Text hörend durchwandern. Also eine

---

<sup>18</sup> **TRASA warszawa-berlin Ein bimedialer Kontaktraum.** Interaktive Klang-Video-Installation in zwei öffentlichen Passagenräumen in Warschau Plac Defilad und Berlin Alexanderplatz, mit Internet-Live-Stream. Texte: Heiner Müller und Wisława Szymborska. 24.09. - 28.11. 2004.



räumliche Begehung eines akustisch gesprochenen Textes, in dem Fall ein Gedicht von Heiner Müller bzw. auf der polnischen Seite von Wisława Szymborska. Ging auf beiden Seiten – in Berlin und in Warschau - jemand auf den Linien, wurde beide Gedichte auf beiden Seiten hörbar und es kam zu einem gemeinsamen Sprachklangraum.



Foto 30: **TRASA warszawa-berlin** (2004), Ansicht des Installationsraums in der Warschauer U-Bahn, mit Textline vorne, hinten der linke Teil der Videoprojektion sowie 4 Lautsprecherpaare hängend  
Foto 31: Textlinie mit durchgehenden Fußgängern

*Was passiert, wenn mehrere auf einer der Linien gleichzeitig gehen?*

Wenn mehrere auf einer Linie gehen, gilt der, der am nächsten zum Sensor steht. Dadurch kann es gegenseitigen Störungen kommen, die ich ja reizvoll finde, da sie der Alltagssituation – es war ja in U-Bahnhöfen aufgebaut – entsprechen. Ich gehe ja gerne in Alltagsräume, Passagenräume im öffentlichen Raum, und dieses „in den Alltag hineingehen“ hat auch etwas damit zu tun, den kapitalistisch geprägten Alltag zu unterbrechen und einen transzendenten Raum zu schaffen, der auf etwas anderes verweist. Bei „TRASA“ war das ein wichtiger Punkt. Die Leute von der Straße geraten da hinein. Und dieses „Hineingeraten“ ist für mich ebenfalls sehr wichtig, diese Zufälligkeit und die Möglichkeit, in diesem Raum eine unerwartete Entdeckung zu machen. Am liebsten würde ich ja zu Klanginstallationen auch überhaupt nicht einladen, gar nicht darauf hinweisen - Vernissagen sind mir ein Gräuel. Die Installation ist einfach da, und die Leute geraten hinein, ohne jedes Vorwissen. Das wäre für mich die ideale Ausgangssituation.

*Wieso überhaupt die Achse Berlin - Warschau? Eine Auftragsarbeit?*

Es gab keinen Auftraggeber, und es war nicht gleich klar, mit welcher Stadt ich Berlin verbinden würde. Mailand, London, New York vielleicht. Aber der ganze Westen schien mir uninteressant. Warschau war dann die Verbindung mit dem größten Spannungsgehalt. Die Beziehung Deutschland-Polen ist sicher die, die nach wie vor aufgrund der historischen Konstellation am spannungsgeladesten ist. Und ich fand es viel bestechender, zwei direkte Nachbarn miteinander zu verbinden, die dennoch weit voneinander entfernt scheinen.

Daran entwickelte ich dann auch den Begriff des Spannungsraums. Ich merkte da, was ein politischer Spannungsraum ist, kann für mich ein künstlerischer Spannungsraum sein. Diese Begegnung, die da zwischen Deutschen und Polen über die Videoinstallation möglich war<sup>19</sup>, wurde in Warschau auch sehr stark unter dieser politischen Prämisse wahrgenommen. Nicht nur als künstlerisches Kommunikationsspiel. Es lief dann auch gerade im Herbst 2004, dem 60. Jahrestag der Zerstörung Warschaus durch die Deutschen, und wurde dementsprechend stark in dieser Stadt wahrgenommen und diskutiert - viel stärker als in Berlin, obwohl hier bis in die ARD-Fernsehnachrichten hinein ausführlich berichtet wurde.

*Deine Lieblingssituation, hast du mir mal gesagt, um Arbeiten zu genieren, sei die, dass du zu einem Projekt eingeladen, aufgefordert würdest. Warum?*

Habe ich das gesagt? „TRASA“ war eine Eigeninitiative, die übrigens auch zur Gründung von KlangQuadrat mit Julia Gerlach geführt hat, um die Produktion solcher Großprojekte auf bessere organisatorische Füße zu stellen. Aber ich setze mich gerne neuen Situationen aus, neuen Städten oder auch Ländern, und so eine Einladung bietet mir die Möglichkeit dazu.

*Wie kam es zu dem Projekt „Ramallah-Tours“ in Israel?*

Das war eine Einladung aufgrund meines Wachturmprojekts, meiner Auseinandersetzung mit Grenzen, die ich ja dann über die Jahre in mehreren Arbeiten fortführte<sup>20</sup>. Es wurde 2009 eine Ausstellung geplant in Israel, die sich mit den „restrictions of freedom of movement“ in den besetzten Gebieten beschäftigt,

<sup>19</sup> Siehe die Dokumentation im Katalog „TRASA warszawa-berlin“, Hg. Julia Gerlach, Kehler, Heidelberg 2004, bzw. die ausführliche Videodokumentation auf DVD.

<sup>20</sup> Siehe die Einzelausstellung **borderlines** in der Galerie écart im Rahmen des European Media Art Festivals Osnabrück 2011 mit vier Arbeiten zum Thema „Grenze“ (*turmlaute.2, Ramallah Tours, Cuts & Creeds, Make me wild – Godwin*).

also um die ganzen Grenzanlagen, die Kontroll- und Sicherheitssysteme, die den Bewegungsfluss vor allem in der Westbank behindern. Dafür sollten israelische, palästinensische und deutsche Künstler zusammenkommen, und es hatte auch schon eine relativ klare, kritische Ausrichtung. Ansonsten hätten palästinensische Künstler gar nicht mitgemacht.

Diese Einladung hatte eigentlich den für mich idealen Projektvorlauf: Zunächst war man zehn Tage dort im Land, lernte die anderen Künstler kennen, lernte Orte und Situationen kennen, und auch viele Leute, die mir die Konflikte sehr viel näher brachten, als ich das bisher wahrnehmen konnte. Erst im Jahr darauf war die Ausstellung, zu der wir unsere Arbeiten produzierten.

Beim ersten Aufenthalt waren wir auch in Ramallah, standen an der fast zwölf Meter hohen Mauer, lernten die Stadt kennen. Dort fielen mir auch die gelben Sammeltaxis auf, die immer den Weg von der Stadt zur Grenze machen und zurück, also Leute an den Checkpoint bringen, die dann zu Fuß durch diese - man muss schon sagen martialische - Grenze laufen mussten. Wir machten das selbst auch, gingen da zu Fuß durch wie durch ein mehrfach verschachteltes Viehgatter.

Diese gelben Taxis, das war erst mal so ein Gespür. Man merkt, aha, da ist ein Objekt, das mich zu etwas führen könnte. Daran entwickle ich meine Installation. Darauf aufmerksam machte mich eine Beschreibung eines Palästinensers, der sich furchtbar aufgeregt hatte über diese hunderte von gelben Taxis, die hupend die Straßen von Ramallah verstopfen. Entscheidend waren dann meine Erfahrungen mit der Angst, die ich bei den israelischen Künstlern wahrnehmen konnte, nach Ramallah zu kommen. Diese Mauer ist ja nicht nur eine physische Barriere, sie hat auch die psychische Barriere enorm erhöht, überhaupt noch Kontakt mit anderen zu haben. Die Israelis haben keine Einblicke mehr in das Leben der Palästinenser. So kam es zu der Idee, eine Travel Agency zu gründen, die diesen Kontakt ermöglicht, ja ihn geradezu als selbstverständlich und einfach darstellt, als ein touristisches Unternehmen. Natürlich wieder ein Fake, aber mit einem realen Taxi, das in der Stadt präsent ist. Ähnlich wie beim Wachturmprojekt arbeitete ich hier mit einem lokalen Objekt im öffentlichen Raum zusammen mit einer globalen Öffentlichkeit, die ich über die Website erreichte. Das Taxi wurde also im Straßenraum geparkt und ...

*... in Ramallah, in der Westbank?*

Nein, nicht in Ramallah sondern in Israel, in Umm El Fachem, wo auch die gesamte Ausstellung stattfand. Ich habe sozusagen die „restrictions of movement“ so umgedeutet, dass auch die jüdischen Israelis - es gibt ja auch viele palästinensische Israelis – nicht hinüberfahren können bzw. dass sie das nicht wollen und den Kontakt vermeiden, bis hin zur völligen Verdrängung des Konflikts. Auf den Partys und am Strand von Tel Aviv spürt man davon nichts. Das Auto sollte ja dann auch nach Tel Aviv kommen. Das klappte leider nicht, was ich sehr bedauere, aber es war ohnehin für die Organisatoren enorm schwierig, mein Projekt zu realisieren.



Foto 32: **RamallahTours** Kollektivtaxi mit Adresse der Website [www.ramallah tours.info](http://www.ramallah tours.info)

Foto 33: Passanten diskutieren am vibrierenden und klingenden Wagen

Es war ja wichtig, dass es ein palästinensisches Taxi war, das in Israel steht, und da auch als palästinensisches Kollektivtaxi erkannt wird. Ursprünglich wollte ich ein solches echtes Taxi nach Israel importieren, was sich als undurchführbar herausstellte. So habe ich einen typgleichen Ford Transit bekommen und ließ den in der Farbe der palästinensischen Taxis lackieren und mit einer Aufschrift versehen: „Ramallah Tours – safe & easy“, zusammen mit der Internetadresse. So wurde das Auto als Objekt wahrgenommen, das hier nicht hergehört, das hier eigentlich gar nicht sein darf, und gerade dadurch auffällt. Als weiteres Irritationsmoment brachte ich die Karosserie mittels vier Transducern zum Klingeln. So gab das Auto auf eine etwas ungewöhnlichere Art und Weise Sounds, Songs und Radiostimmen von sich, so dass Passanten aufhorchten und schauten, was mit dem Auto los ist. So etwas hat in Israel immer auch eine bedrohliche Seite. Steckt eine Bombe darin? Diese Angst mit zu thematisieren war nicht unwichtig. Es war ja früher mal ganz anders, da ging es hin und her, noch vor wenigen Jahren, da gab es diese Trennung nicht. Die Bombenanschläge haben dieses Miteinander zerstört, das allerdings schon immer ungleich war und vor allem durch den israelischen Siedlungsbau zerstört wurde.

Das Auto war durch seine Aufschrift ein Verweis auf die Website, die eine normale Travel Agency simulierte, mit Buchungsmöglichkeiten und Permission-Download, etwas absurd und ironisch, aber trotzdem überzeugend. Ich bekomme noch bis heute Buchungsanfragen, insbesondere von amerikanischen Touristen. Aber das Projekt war natürlich an die Konfliktparteien gerichtet. Daher gibt es die Website nicht nur auf Englisch, sondern auch auf Arabisch und auf Hebräisch.<sup>21</sup>

*Welche Sounds hast du verwendet?*

Sounds, die ich auf der ersten Recherche-Tour gesammelt hatte: vom Grenzübergang, von Baumaschinen im Siedlungsbau, eine Radioaufnahme, die ich während einer Taxifahrt in Israel machte, wo es um israelische Reaktionen auf die berühmte Rede von Barack Obama in Kairo ging. Die waren sehr heftig und aggressiv. Es kommen Fragmente eines Songs vor, von einem palästinensischen Mädchen über ihren Vater im Gefängnis, durchsetzt mit einem der vielen israelischen Peace-Songs. Dazu Propaganda-Musik der israelischen Luftwaffe und sehr abstrakt elektronische Klänge. Eine mehrteilige Collage von etwa einer halben Stunde Länge.

*Nun frage ich mich, weshalb dieses Auto gelbe Nummernschilder statt der grünen hat, die die Palästinenser verwenden müssen, hingegen die gelben nur für Israelis sind?*

Das hatte ich versucht, hinzubekommen und der Galerist setzte sich auch sehr dafür ein. Es wurde ihm jedoch unter Androhung von sechs Monaten Gefängnisstrafe untersagt.

*Wie wichtig sind dir die Dokumentationen deiner Arbeiten?*

Dass ich Dokumentationen der Installationen machen muss, ist mir schlagartig bei „transition“ klargeworden. Ich wusste, das ist eine temporäre Installation, die wird später weg sein und lässt sich nirgendwo anders wieder zeigen. Ich wollte das zunächst für mich festhalten und nahm dafür nun auch das erste Mal eine Videokamera in die Hand. Ich hatte nicht das Gefühl, dass ich das jemand anderem

---

<sup>21</sup> **RamallahTours** – Intervention mit einem palästinensischen Taxi in Israel. 4-kanalige Autoinstallation + Travel Agency Website. Umm el Fahem Art Gallery, Israel (Juni –Okt. 2009). [www.ramallahtours.info](http://www.ramallahtours.info)

überlassen kann. Ich suchte eine Form, die etwas von dieser Atmosphäre, dieser Ambivalenz wiedergibt. Bei „transition“ war es dann diese ständige Bewegung der Kamera, ein Schwanken, das ein unsicheres Gefühl hinterlässt.

Videodokumentationen solcher Projekte sind sehr aufwändig und mühsam. Gerade bei situativen Arbeiten im öffentlichen Raum ist es schwierig, wenn es um Publikumsreaktionen geht. Oft steht man lange, um eine gute Szene zu erhalten. Man weiß ja nie, wann einer kommt und was er dann dabei macht – gerade bei interaktiven Installationen. Und sobald die Besucher die Videokamera sehen, verhalten sie sich anders oder laufen weg. Es gibt also erhebliche Schwierigkeiten für mich, das einzufangen, und dann auch die ganzen verschiedenen Schichten und Aspekte, die so eine Arbeit für mich hat, in der Dokumentation deutlich zu machen. Das lässt sich mit Texten besser beschreiben.

Für Ausstellungen habe ich die „*soundpicdocs*“ entwickelt, eine objektive Dokumentationsform, die aus einer klingenden Fotoplatte besteht, und grundsätzlich kann ich mir ganz andere Dokumentationsformen vorstellen, die auf einem virtuellen Nachbau von Klangkunsträumen besteht, durch die man sich wie ein Avatar bewegt. Trotzdem ist die Videodokumentation zur Zeit noch das geeignetste Mittel, um die Arbeit sinnlich nachvollziehbar zu machen, also klanglich, visuell und auch räumlich.

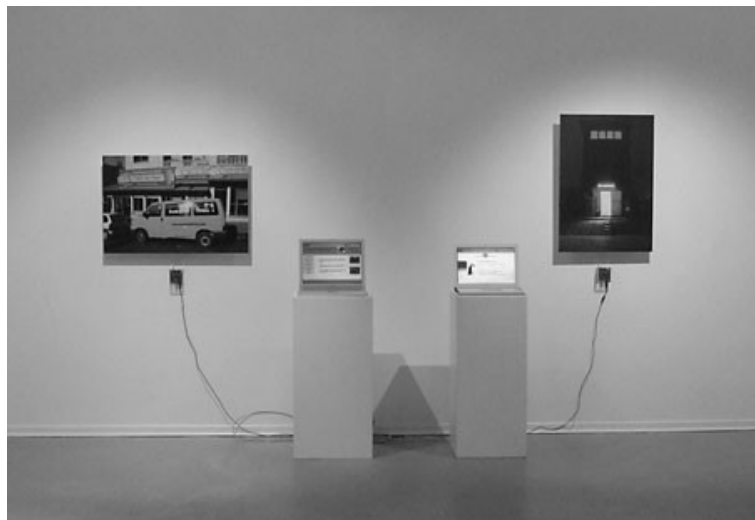


Foto 34: Zwei *soundpicdocs* (klingende Fotoplatten mit sensorgesteuertem Player), links *RamallahTours* mit 4 Audiotracks sowie RamallahTours-Website, rechts *turmlaute.2-Wachturm* mit 5 Audiotracks sowie EuropeanBorderWatch-Website (Ausstellung *borderlines*, Galerie écart, European Media Art Festival 2011, Osnabrück)

Auf meiner Internetseite<sup>22</sup> gibt es auch inzwischen zu fast allen Arbeiten ein Video, zusammen mit einer ausführlichen Projektbeschreibung, mit Fotos und auch Pressestimmen. Das ist mein Archiv geworden, und auch das wichtigste Mittel, um mich vorzustellen, um Veranstaltern, die mich oder meine Arbeiten nicht kennen, etwas zeigen zu können.

Die Arbeit an der Videodokumentation hat auch noch einen anderen Effekt: Ich verbringe dadurch recht viel Zeit bei meiner Installation und beobachte das Publikum, komme auch ins Gespräch, ohne mich gleich als Künstler zu outen. Dadurch bekomme ich ein recht gutes Gefühl, wie meine Installation auf das Publikum wirkt, was daran funktioniert und was nicht. Ich halte das auch für eine schöne Seite der Klangkunst, dass man - anders als im Konzert - auch während die Arbeit läuft, sich über das unterhalten kann, was man ganz direkt wahrnimmt.

*Wäre der leere Raum, der konnotationsfreie Raum, der „white cube“ eine ideale Arbeitsvoraussetzung?*

Das ist für mich überhaupt keine Idealvorstellung. Ich schöpfe ja sehr stark aus dem konkreten Ort, der mir schon sehr viele Bezüge liefert, sowohl vom Material her, das ich vor Ort finde, als auch bezüglich der räumlichen und der sozialen Situation. Aber auch der „white cube“ ist eine Situation, mit der ich arbeiten könnte, zumindest hatte ich dafür mal eine Idee, die ich bisher noch nicht realisieren konnte.

*Wie sähe die Idee aus?*

Sehr weiß. Die Installation, die mir da vorschwebt, hat den Titel „fog zone“. Und es geht tatsächlich darum, den „white cube“ weiß anzufüllen, mit weißem Nebel, sodass man zwar sehend ist, im Hellen und nicht im Dunkeln, aber nichts sieht, und dann darin Klänge zu platzieren.

Es gibt eine kleine biographische Erfahrung dazu. Ich hatte mit Freunden auf dem Münchner Land, Richtung Niederbayern, eine kleine Wochenendkommune. Dort gab es in einem Winter einen unglaublich lang anhaltenden Nebel. Ich glaube über zwei Wochen lang dickster Nebel, der auch alle Pflanzen mit einer Eisschicht überzog. Eine geradezu märchenhafte Verwandlung. Darin hielt ich mich auf, wanderte durch die Gegend, eigentlich irrte ich mehr umher. Man musste sich irgendwie akustisch

---

<sup>22</sup> [www.georgklein.de](http://www.georgklein.de)

orientieren. Aber oft war nicht klar, was klingt hier eigentlich, was produziert das Geräusch, wo kommt es her. Das faszinierte mich sehr. Das Extremste war ein fast brutales Geräusch, immer wieder mit langen Pausen auftretend. Erst als ich unmittelbar davorstand, konnte ich es identifizieren: Es war ein Häcksler. Ein Bauer häckselte da ab und zu einen Ast klein.

Ich würde also einen nicht zu kleinen Raum mit dichtem, weißem Nebel füllen, in dem Geräusche, Sounds von Klangobjekten auftauchen. Der Besucher muss zu den Geräuschen hingehen, er muss unmittelbar davorstehen, um zu begreifen, was es eigentlich ist, was hier klingt. Und auf dem Weg dahin sind seiner Phantasie keine Grenzen gesetzt.

*In deiner Selbstdarstellung, etwa auf deiner Homepage, gibt es die Formulierung „Entwicklung eines politisch situativen Klangkunstbegriffs“. Was verstehst du darunter?*

Ich habe immer gehofft, der Begriff ist selbsterklärend. Er meint, dass ich versuche, mit klangkünstlerischen Mitteln politische Bezüge mit hineinzunehmen, dass ich in spezifische Situationen künstlerisch interveniere und sie verdichte, also ein Assoziationsfeld erzeuge, das einen gesellschaftlichen Bezug hat; eine Intervention, die - soweit man es für Kunst überhaupt sagen kann – auch eine gesellschaftliche Wirkung hat. Ich spiele damit auch auf die Internationalen Situationisten an, dieser etwas kunstanarchistischen, politisch-philosophischen Bewegung. Ich erwähnte ja bereits, dass ich ein Mitglied der Situationistischen Internationale noch kennenlernte. Das „Dérive“ - das ziellose Umherstreunen, um eine Stadt zu erkunden – beschreibt sehr gut, wie ich zu Anfang einer Arbeit oft vorgehe. Das Konzept der Psychogeographie, dann das „Détournement“, die Zweckentfremdung als künstlerisch-politische Strategie, überhaupt die Verbindung von Kunst und Leben, das liegt mir alles sehr nahe.

*„Eine Plastik hört man, ehe man sie sieht.“ Kennst du dieses Zitat?*

Nein.



*Es stammt von Joseph Beuys und kennzeichnet sehr prägnant sein Konzept von Kunst als sozialer Aktivität, die wesentlich akustisch grundiert ist. Hast du dich mit den akustischen Aspekten im Beuys-Oeuvres auseinandergesetzt?*

Nein, so nicht. Das Akustische bei Beuys ist für mich sehr viel stärker in der Performance angesiedelt, in Fluxus. Und dadurch eine ganz andere Form, als ich sie nutze.

*Und ich dachte, dass dein politisch-situativer Klangkunstbegriff in Beuys' Kunst-Gesellschaftsdenken einen Ahnen hätte.*

Da klingt natürlich der Beuys mit durch. Das stimmt schon. Ich halte es für wichtig, auch als Künstler mit Begriffen zu hantieren, also ein künstlerisches Bewusstsein zu entwickeln. Diesen politisch-situativen Klangkunstbegriff betone ich gern, weil ich den Eindruck habe, dass das Gesellschaftliche in der Klangkunst zu wenig vorkommt. Es erstaunt mich geradezu, dass Klangkünstler so wenig mit solchen Aspekten arbeiten, obwohl man mit klangkünstlerischen Mitteln viel eher gesellschaftliche Bezüge herstellen kann als in der Musik. Mir ist da Klangkunst oft zu harmlos, sie wagt zu wenig. Man kann sich natürlich mit politischen Bezügen auch seine eigene Arbeit ganz schön vermässeln. Die Gefahr ist groß, dass das schief geht, plakativ wird. Zumal die Leute darauf auch sehr verschieden reagieren. Dem einen ist es nicht klar genug, dem anderen schon zu viel.

Aber die Abstraktion, in der sich Klangkunst oft aufhält, ist mir so manches Mal zu simpel, ohne irgendeinen weiterführenden Gedanken. So wird Klangkunst gerade im öffentlichen Raum schnell zu einem bloßen Ornament, zur Stadtverschönerung. Wenn man dagegen den Ort wirklich ernst nimmt, der ein Spielort werden soll, und ihn in all seinen Dimensionen erkennt, kann man genügend Anknüpfungspunkte für eine im Leben verankerte Arbeit bekommen<sup>23</sup>. Ich suche eben eine Auseinandersetzung. Auch wenn ich meditativ angelegte Klangräume genießen kann, brauche ich für meine Arbeit eine ganz andere Spannung. Ich versuche, diese Gratwanderung hinzubekommen zwischen künstlerischer und politischer Aussage und wie das Ganze zusammenwirken soll, über eine Verdichtung verschiedener

---

<sup>23</sup> Siehe Georg Klein, "Site-Sounds. On Strategies of Sound Art in Public Space". In: Organised Sound 14/1, 2009 (Cambridge University Press).

Elemente, über verschiedene Publikumsstrategien. Ich nehme an, dass ich da in Zukunft auch noch weitere Wege ausprobieren werde.



Foto 35+36: **Cuts and Creeds** (2010) Duale Klang-Video-Text-Installation zu muslimischen Selbstmordattentätern und westlichen Amokläufern. Links: Ausstellung mit Fensterprojektion in Istanbul, rechts: in Berlin-Neukölln

*Deine Arbeiten werden nahezu immer flankiert von aufwändigen Recherchen. Hast du ein spezielles Recherche-Verfahren für dich entwickelt?*

Nun ja, mir macht dieses Umherstreuen in irgendwelchen Städten oder wo auch immer - es könnte auch mal ein Berg sein - sehr viel Spaß, also irgendetwas zu entdecken, woran sich dann für mich eine Arbeit entzündet. Das läuft oft auf mehreren Ebenen ab, und ich habe das mal klassifiziert: als soziale/situative Ebene, als formale/ästhetische Ebene und als historische/politische Ebene. Die Recherche kann über den Ort laufen, kann aber auch über ein Gefühl, eine Spannung laufen, aus der sich ein Thema ergibt. In meinem Aufsatz „IN TRANSIT“ habe ich mal einen Fragenkatalog zusammengestellt, den ich in Workshops als Orientierung für eine künstlerische Recherche anwende.<sup>24</sup>

Meine bisher heikelste Recherche fand in Braunschweig statt. Es gab eine Einladung zu der dortigen Klangkunstausstellung „stadtklänge | klangstätten“ im öffentlichen Raum, die in einem bestimmten Areal stattfinden sollte. Der Ort, der mich thematisch gereizt hat, war der Eingang zu einer Prostitutionsstraße, die es überraschenderweise in Braunschweig gibt: eine Gasse, wo in den kleinen Fachwerkhäuschen die Prostituierten hinter Fenstern sitzen und auf Kundschaft warten. Das war für mich der spannungsreichste Ort, den ich finden konnte. Hier

<sup>24</sup> Siehe Georg Klein, „IN TRANSIT – Akustische Kunst im öffentlichen Raum“. in: Positionen 72, Mühlenbeck b. Berlin, 2008.

wollte ich in eine Auseinandersetzung gehen<sup>25</sup>. So näherte ich mich meinen Arbeiten an. Dazu kommen dann weitere Recherchen, die ich über's Internet mache, um Texte oder weitere Materialien zu finden. Das Internet ist inzwischen ein sehr wichtiges Recherche-Medium, auch um akustisches wie visuelles Material ausfindig zu machen.

In diesem Fall, hinsichtlich Prostitution, waren das Internet und auch die Wissenschaft recht einseitig. Man konnte viel über die Prostituierten erfahren – auch medial sind sie z.B. in Talkshows in einer voyeuristischen Weise sehr präsent. Aber man erfährt sehr wenig über die Freier. Warum gehen Männer dahin? Wie sehen ihre Erfahrungen damit aus? Auch künstlerisch wurde schon viel zur Prostitution gemacht, aber meistens über die Frauen und sehr wenig zur Kundschaft. Die sollen ja auch im Verborgenen bleiben. Das gehört zur Prostitution dazu, dass sie relativ unerkannt dahingehen können. Entsprechend ist der Eingang in der Braunschweiger Bruchstraße auch durch eine Sichtblende von der übrigen öffentlichen Welt abgeschirmt.

Ich wollte also mehr erfahren und Interviews mit Freiern machen. Das war nicht ganz einfach, solche Leute zu finden. Ich mietete dann einen Raum in dieser Gasse, um an die Freier heranzukommen, zusammen mit einer Assistentin, Dorothea von Stillfried, weil ich das unter keinen Umständen alleine machen wollte. Aber wir wurden sofort von den Prostituierten vertrieben, die das als unlautere Konkurrenz empfanden und uns gegenüber misstrauisch waren. Sind wir von der Presse? Was recherchieren wir da? Wir zogen um die Ecke in eine kleine Galerie, die wir als Interview-Ort nutzen konnten. Dann sprachen wir Leute an, die gerade herauskamen aus der Bruchstraße.

*Mit wie vielen Leuten hast du Gespräche geführt?*

Wir machten acht Interviews. 95 Prozent der Freier ließen sich ja gar nicht darauf ein. Die gingen sofort weiter oder ließen sich gar nicht ansprechen. Aber diese acht Interviews waren ausreichend und brachten eine enorme Vielzahl von Perspektiven und mehrere Stunden Material. Wir waren überrascht, wie offen die Freier über ihre Motivation, ihre Gefühle sprachen, auch über ihre Ängste. Zwei von ihnen gingen nur noch zu Prostituierten, um mit ihnen zu reden. Zwei hatten sich in Prostituierte

---

<sup>25</sup> **Sprich mit mir** – Ortsspezifische Recherche und interaktive Installation im Rotlichtviertel Braunschweigs, Eingang Bruchstr., Ausstellung *klangstaetten/ stadtklaenge*, Konsumverein Braunschweig (Mai-Juni 2009)

verliebt und waren plötzlich gar nicht mehr erfreut, wenn andere Männer empfangen wurden, mussten das akzeptieren und sahen dann das Geschäft der Frauen mit ganz anderen Augen.

Das Resultat der Arbeit war eine Installation aus zwei Teilen. In einer Fußgängerpassage neben dem Eingang zur Bruchstraße installierte ich an einer Wand neun Lautsprecher: kleine, gusseiserne Druckkammerlautsprecher mit einem Frontgitter, die von innen heraus rot leuchteten und die über eine kleine, interaktive Konstellation die Stimmen der Prostituierten abgaben, so wie sie die Freier heranlocken. Also das, was man hört, wenn man durch diese Gasse geht, allerdings in einer sehr musikalisierten Form, als über neun Kanäle räumlich verteilte kompositorische Miniaturen. Über einen Bewegungssensor wurde eines der 16 Sprachstücke ausgelöst, für die ich jedoch keine Originalstimmen verwendete, sondern eine Imitation, die ich mit Steffi Weismann als Stimmperformerin aufgenommen hatte.



Foto 37: Sprich mit mir – Klangwand mit 9-Kanal-Audio und Bewegungssensor (ganz links die Sprechsäule)

Foto 38: Hörer an der Sprechsäule (3-Kanal-Audio mit Druckknopf für Zufallssequenz)

Lief also jemand durch die Passage, sprach einen diese Wand an. Man kam schließlich an eine Säule, wo der zweite Teil aufgebaut war, nämlich drei weitere dieser Lautsprecher übereinander. Per Druckknopf konnte ein Ausschnitt aus den Interviews mit den Freiern abgespielt werden, in zufälliger Folge. Die Interviews hatte ich in drei parallelen Erzählsträngen arrangiert und thematisch in mehr als dreißig Abschnitte geordnet<sup>26</sup>. So hörte man immer zwei, drei Stimmen aus dieser Welt der Freier, die sich sonst sorgsam im Verborgenen abspielt. Darüber blinkte eine rote Leuchtschrift, die zugleich der Titel der Arbeit war: „Sprich mit mir!“, und man konnte

<sup>26</sup> Von diesen Interviews samt den musikalisierten Locksprüchen gibt es auch eine 29minütige Hörspiel-Fassung „Sprich mit mir“ (2009).

an dieser Säule zum Eingang der Prostitutionsstraße hinüberschauen und die Freier herauskommen sehen.

*Welche Phänomene und Begriffe gäbe es deiner Meinung nach im Feld der Klangkunst noch genauer zu beobachten, zu beschreiben, zu bearbeiten, die bislang von der Kunst/Musikwissenschaft ausgespart geblieben sind?*

Es sollte vor allem erst einmal den „KlangKunst“-Wissenschaftler geben. Nein, im Ernst: Dadurch dass Klangkunst überwiegend in der Musikwissenschaft diskutiert wird, kommt m.E. eine eingehende Beschäftigung mit den visuellen Anteilen, mit den Konzepten, die aus der Bildenden Kunst stammen, zu kurz. In der Presse ist das ähnlich. Die Kritiker wissen nicht, wo sie einen hinstecken sollen, und erfassen dann immer nur einen Teilaspekt. So tauche ich mal in der Rubrik Musik, mal in der Bildenden Kunst, mal im Politikteil auf. Eine fundierte Klangkunstkritik wäre durchaus hilfreich für einen tiefergehenden Diskurs. Es gibt ja leider auch kein öffentliches Forum oder eine Institution, die sich zentral mit Klangkunst auseinandersetzt. Begriffe für klangkünstlerische Strategien sollten meiner Meinung nach stärker entwickelt werden, genauso wie die kritische Bestimmung des künstlerischen Potentials: Welche Erfahrungen macht der Rezipient? Was steht hinter der klanglich-visuellen Oberfläche? Wie sieht die innere Verbindung der einzelnen Elemente aus? Gerade in Berlin wäre ein internationales Zentrum für Klangkunst ein angesagtes Unternehmen. Aber vielleicht entwickelt sich das noch. Die KlangKunst-Szene wird ja immer größer.

Das Gespräch fand am 8. Januar 2010 in Berlin statt und wurde 2012 von Georg Klein um einige Bemerkungen ergänzt.