

georg klein**Klangsituationen – Vom Umgang mit dem Hörer**

Ich möchte hier mit einer persönlichen Geschichte anfangen, mit einer Klangerfahrung, die ich als etwa 11-Jähriger machte. Mein Vater war nebenberuflich Organist und die Pfeifenorgel in meiner kleinen Heimatstadt musste nachgestimmt werden. So kletterte ich in die Orgel hinein auf eine schmale Holzplattform, um von dort an einige Zungenpfeifen heranzukommen, und während mein Bruder den entsprechenden Ton spielte, konnte ich die Tonhöhe an der Stimmkrücke einstellen. Anschließend spielte er einige Bachstücke und ich blieb im Bauch der Orgel sitzen, hörte nicht nur die Musik plötzlich um mich herum - vorne, hinten, über und unter mir - sondern auch alle Geräusche aus den Innereien dieses Klangkörpers, die verschiedenen Blas- und Klappengeräusche, mal aus dieser Ecke, mal aus jenem Schlitz. So eine halbe Stunde saß ich da. Ich lauschte und lugte in den Wald von Pfeifen um mich herum. Ich roch das Holz und Metall, den Staub. Ich spürte die Körpervibrationen der tiefen Pfeifen, spürte die flirrende Luft der hohen Pfeifen. Ich war *im* Instrument.

Diese Klangsituation war von einer – wie man sagen könnte – ganzheitlichen Klangerfahrung geprägt, die alle Sinne ansprach und ein Raumgefühl erzeugte, das das Im-Klang-Sein in einem viel stärkeren Maße evozierte als jedes Konzert, wo sich das Klanggeschehen *vor* einem abspielt.

In der Klangkunst spielt diese Erfahrung des Im-Klang-Seins eine entscheidende Rolle. Die Klangräume, die von den Künstlern entwickelt werden, sind Klangsituationen, in die der Hörer hineingeht und in denen er sich frei bewegen kann und so lange er möchte. Im Gegensatz zur Konzertmusik gibt es keinen definierten Anfang und kein definiertes Ende und in den allermeisten Fällen damit auch keinen dramatischen Höhepunkt. Entwicklung besteht hier in der Erzeugung eines Klangflusses, in dem sich verschiedene Klangzustände herauskristallisieren, in einem permanenten Übergang von einem zum anderen. Nicht von ungefähr besteht in diesem Punkt eine musikalische Nähe zu Cage und den Minimalisten, was sowohl die Wahrnehmungshaltung angeht als auch die musikalische Ausformulierung. Mit der zeitlichen Ausdehnung klinglicher Ereignisse wird es möglich, in die Einzelklänge hineinzugehen und in ihrer Tiefendimension erfahrbar zu machen. Dabei geht es um einen Zeitbegriff, der sich – wie es Christoph Cox in Anlehnung an Henri Bergson beschrieben hat – „von der Zeit (temps) zur Dauer (dureé)“ verlagert¹. Cox weist damit auf eine grundlegende Wesensverschiedenheit zwischen Musik und Klang hin: der Klang offenbare „nicht Sein *in* der Zeit sondern Sein *als* Zeit“. Was hier zeitlich exploriert wird, bekommt in der Klangkunst eine stärker räumliche Dimension.

Das Im-Klang-Sein, das Peter Sloterdijk in seinem Essay „Wo sind wir, wenn wir Musik hören“ als allgemeinen Modus des Hörens bezeichnet² und damit bereits eine räumliche Metapher ins Zentrum rückt, wird in der Klangkunst explizit zu einer Raumerfahrung. Für den Hörer bedeutet dies, dass er nicht wie in der Konzertmusik durch den Konzertrahmen voreingestellt und durch den zeitlichen Ablauf geführt wird, sondern dass er seinen Weg in diesem Klangraum selbst finden muss. In dem raumzeitlichen „den-Weg-selbst-finden“ steckt meiner Meinung nach die grundsätzliche Disposition der Klangkunst: Es geht um eine *selbständige Entdeckung* und damit in einem basalen Sinne um *Wahrnehmung*, nicht nur hörend sondern ganzheitlich als auditive, visuelle

1 Christoph Cox: „Von Musik zum Klang – Sein als Zeit in der Klangkunst“, Katalog sonambiente, Heidelberg 2006, S.215-222.

2 Peter Sloterdijk: „Weltfremdheit“, edition suhrkamp 1781, Frankfurt 1993, S.296.

und körperliche Raumerfahrung. Und an die Stelle des Interpreten im Konzert tritt in der Installation der partizipierende Besucher, wodurch auch ein performatives Element ins Spiel kommt. Das, was „aus dem Werk ein Kunstwerk macht, ist ein Ereignis, das sich zwischen ästhetischem Objekt und rezipierenden Subjekt ereignet“, zitiert Uwe RÜth Juliane Rebentisch in Bezug auf die Ästhetik der Installation und führt aus: „'Ereignis' meint hier einen dynamischen Prozess, der sich in emotionaler und physischer, sinnlicher und intellektueller Wechselbeziehung zwischen Raum und Mensch vollzieht und beide – Raum und Mensch – in eine neue, enge Beziehung bringt.“³

Klangkunst wird nicht aufgeführt, sondern sie ist da.

Damit wird auch klar, dass in der Klangkunst der Raum zunächst die Hauptrolle spielt, oder wie ich sagen würde: der Ort, da es sich oft um spezifische Räume handelt, keine black boxes oder white cubes sondern Räume mit Geschichte, mit kunstfernen Nutzungen, Alltags- und Arbeitsspuren. Diese Räume weisen von sich schon eine spezifische Atmosphäre aus, mit der ich als Klangkünstler arbeite, sie verändere, anreichere und verdichte. Die Besucher wiederum geraten somit in eine bestimmte Atmosphäre, halten sich darin auf, spüren ihr nach und verlassen sie wieder. Klangkunst wird nicht aufgeführt, sondern sie ist da. Die Besucher kommen und gehen. Wie weit ihre Klangerfahrung dabei geht, hängt nicht nur von ihrer Wahrnehmungsfähigkeit und Entdeckungsfreude ab, sondern auch davon, welche Wahrnehmungstiefe und Entdeckungstiefe eine klangkünstlerische Arbeit besitzt.

Hier kann man zwei Richtungen unterscheiden: Arbeiten, die diese Tiefendimension überwiegend ins Klanglich-Musikalische legen (Klanginstallationen), und Arbeiten, die mit dem örtlichen Kontext arbeiten, die neben den klanglichen auch die visuellen und räumlichen Aspekte, u.U. auch die sozialen und politischen Aspekte eines Ortes berücksichtigen bzw. gleichwertig behandeln (Klangkunst). Hier trifft sich die Klangkunst nicht nur von der Form her (als Installation) sondern auch vom Material und den künstlerischen Strategien her mit der Bildenden Kunst. Für diese Form kontextbezogener Klangkunst habe ich das Konzept des *Ortsklangs* entwickelt, das von einer künstlerischen Recherche an einem spezifischen Ort ausgeht⁴. Hier wird nicht ein Klang an einen Ort importiert sondern erst aus diesem Ort heraus entwickelt, aus seinen Materialien, seiner Architektur, seiner akustischen wie auch sozialen Situation. So entsteht eine klangkünstlerische Arbeit, die eine vorhandene Situation, eine vorhandene Atmosphäre aufgreift und diese transformiert, den Ort mit klangkünstlerischen Mitteln spiegelt und anreichert.

Dass die Klangkunst damit in der heutzutage alle Materialien und Formen verschlingenden Bildenden Kunst nicht aufgeht, hängt m.E. wiederum sehr stark am Begriff der Atmosphäre, die sich ganz entscheidend durch Klang prägen lässt, und den ich daher auch für ein bevorzugtes Mittel in der Atmosphäregestaltung halte. Sie können das sehr leicht anhand von Filmmusik nachvollziehen. Wenn Sie ein und derselben Szene verschiedene Musiken unterlegen, verändert das den Charakter der Szene erheblich. Diese Möglichkeiten zur Veränderung einer Stimmung hat mit der direkten emotionalen Berührung durch Klang und Musik zu tun, die auf eine „unvermeidbare“ Weise an uns herantritt, da man ihr nicht wie beim Blick ausweichen kann. Aber es liegt auch am Medium, dem Klanglichen, das einen Raum füllen kann, den Besucher umhüllen

³ Uwe RÜth, „Stimmung – Atmosphäre – Aura“ In: Musikkonzepte Sonderband Klangkunst, München 2008, S.68.

⁴ s. Georg Klein: „Ortsklang Marl Mitte“ (Dt. Klangkunstpreis 2002) bzw. „IN TRANSIT – Akustische Kunst im öffentlichen Raum“, in: positionen – Texte zur aktuellen Musik, Hg. Gisela Nauck, Heft 76, Mühlenbeck 2008.

und in Schwingung versetzen kann, ähnlich substanzlos wie wir eine Atmosphäre spüren, die auch nicht greifbar - und oft auch schwer beschreibbar ist. Zu dieser Atmosphärogestaltung gehört ganz entscheidend – und im Unterschied zu einer rein visuellen Installationskunst – die Verlebendigung durch Klang und Stimme. Das stumme, tote Material bekommt genauso wie der Raum an sich durch die klangliche Dimension eine gesteigerte Form des Kontakts, eine neue Form des „Erlebens“.

Arbeit an und mit der Atmosphäre eines Ortes

Als Klangkünstler ist stets meine allererste Arbeit die an einer Grundatmosphäre, an einem Basisklang, der meinen Spielort bestimmen soll, und den ich aus dem Ort heraus entwickle. Auf diesem Klang baue ich dann meine weitere Arbeit auf, die in verschiedenen Richtungen und Dimensionen sowohl akustisch wie visuell wie auch thematisch weiterführt. Die Besucher einer solchen Klangsituation sind gefordert, zunächst ihre Wahrnehmung zu schärfen, dann weitere Entdeckungen zu machen und sich auch die thematischen Aspekte der Arbeit zu erschließen, sowohl emotional wie intellektuell.

Die Bandbreite der künstlerischen Vorgehensweisen ist dabei extrem vielfältig. Bei Akio Suzuki z.B. besteht sie schlicht darin, die Wahrnehmungshaltung im Alltag zu verändern. Seine auf dem Boden markierten Hörpunkte OTODATE stellen eine stumme Aufforderung dar, eine bestimmte Hörrichtung einzunehmen und wahrzunehmen, was in dieser Situation zu hören ist. Eine Klangsituation mit minimaler Bearbeitung durch den Künstler, die dem Besucher eine maximale Selbständigkeit abverlangt.



OTODATE, Hörpunktmarkierung von Akio Suzuki⁵

Der andere Extrempunkt sind z.B. die Installationen und Audio Walks von Janet Cardiff und George Bures Miller, die die Besucher an einer hörspielartigen Inszenierung teilhaben lassen, in denen jedes Detail zeitlich wie räumlich durchgeplant ist, wie in der Installation „Opera for a small room“ oder dem Videowalk „Ghost Machine“. Der

⁵ aus Katalog „Klangkunst – sonambiente festival für hören und sehen“, S. 143, Prestel, München 1996

Besucher wird hier wie bei einem Konzert durchgeführt, wobei diese präzise Abstimmtheit gerade bei den Audio und Video Walks zu irritierenden Wahrnehmungsdifferenzen zwischen Subjekt und Umwelt führen und zu einem faszinierenden Spiel zwischen der Realzeit und der eingespielten Zeit.



„Opera for a small room“, Mixed-Media-Installation, Klang- und Lichtsynchronisation, Loop 20min., 2005



„Ghost machine“, Video walk, 27min., 2005 (Hebbel-Theater Berlin)

Cardiff/Miller arbeiten zwar mit spezifischen Situationen, mit Räumen und der Bewegung darin, jedoch ist die Selbständigkeit zu Gunsten der Inszenierung weitgehend aufgegeben und der Zeitbegriff ist nicht mehr der der Klangkunst sondern der der Musik bzw. des Films. Hinsichtlich der Gestaltung von Atmosphären und der Verlebendigung durch Klang und Stimme sind ihre Werke allerdings beeindruckende Beispiele.

Viel besser Auskunft geben kann ich Ihnen jedoch anhand eines eigenen Beispiels. In meiner Installation „transition – berlin junction, eine klangsituation“, die im Jahr 2001 und 2002 vor der Philharmonie in Berlin lief, geht es genau um diesen klanglichen Fluss, dem Im-Klang-Sein als Zeiterfahrung, also sich in einem permanenten Über-

gang von einem Klang zum anderen zu befinden. Daher der Titel „transition“. Doch treten zu diesem Grundkonzept weitere Elemente hinzu, die mit dem speziellen Ort und seinen historischen Schichten zu tun haben. Der Spielort meiner Installation ist selbst schon ein Kunst-Ort, nämlich die Skulptur „Berlin Junction“ von Richard Serra. Seine beiden schräg gestellten, geschwungenen Metallplatten von 13 m Länge bilden einen begehbaren Zwischenraum, der mich als Klangraum interessierte.

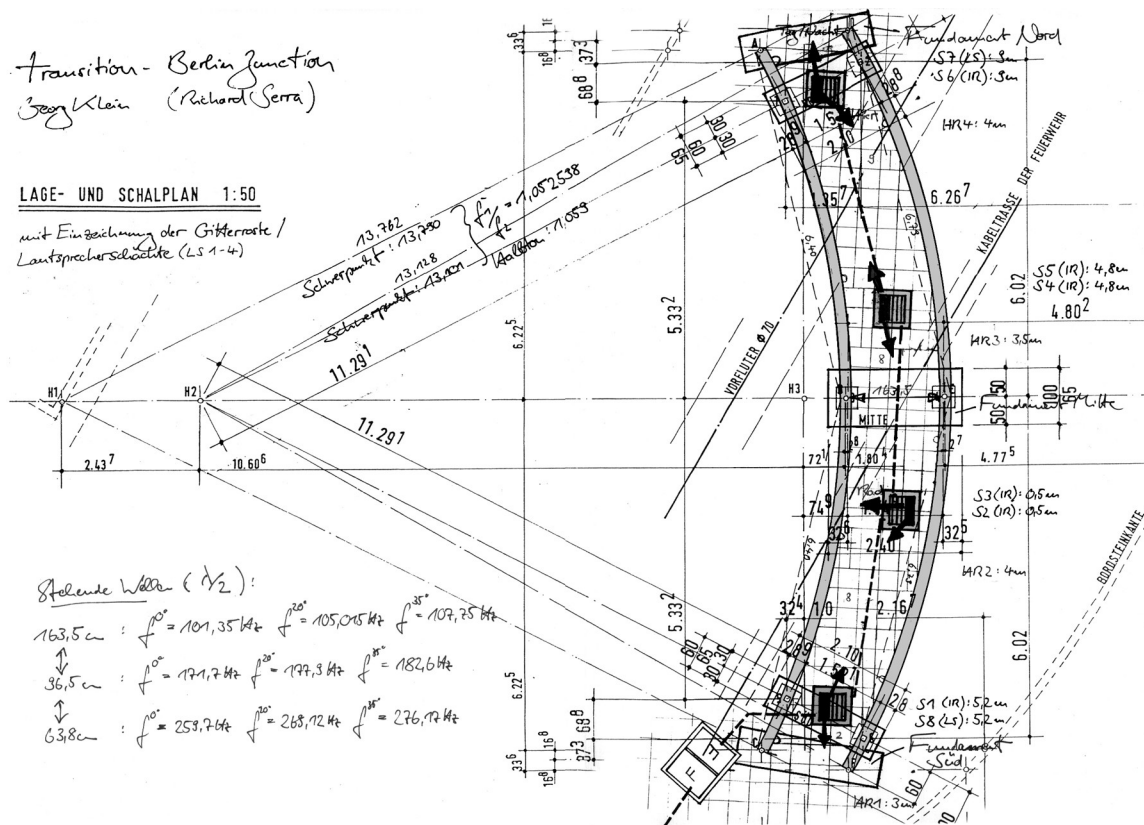


Skulptur „Berlin Junction“ (1987) von Richard Serra vor der Philharmonie Berlin

Meine Recherche begann mit der Begutachtung des Materials (rostender Cortenstahl), seiner Form und die akustische Vermessung des Innenraums, setzte sich fort mit der Beobachtung der Besucher- und Verkehrsströme vor der Philharmonie und schließlich mit der Entdeckung der Geschichte des Platzes. Es gab nämlich einen Streit um die Aufstellung der Skulptur mit der Geschichtswerkstatt Berlin, da an dieser Stelle ein Mahnmal zum Gedenken an die im Nationalsozialismus getöteten Euthanasieopfer entstehen sollte. Denn hier stand die Zentrale der Organisation, nach der diese mörderische Aktion auch benannt wurde: „T4“ für Tiergartenstraße 4. Richard Serra wusste nicht um diesen Umstand. Für ihn waren nur formale und nicht historische Bezüge maßgeblich, auch wenn die Skulptur – im Jahr 1987 – als Ausdruck des status quo der beiden Stadthälften gelesen werden konnte, die starr zueinander geneigt bedrohlich ineinander zu fallen schienen („Berlin Junction“). Die Skulptur wurde aufgestellt und etwas abseits wurde eine unscheinbare Metallplatte mit einer Inschrift zum Gedenken an die Euthanasieopfer in den Boden eingelassen. Diese Umstände führten mich dazu, die historische Schicht des Platzes (NS-Euthanasiemord) als auch die der Skulptur (deutsche Teilung) in meine Konzeption einfließen zu lassen.

Doch zunächst zur Grundatmosphäre, die ich klanglich bearbeitete. Mein Basisklang leitete ich aus der Kurvenform der Skulptur ab: Nimmt man deren beiden Curves als Schwingungen, so kommt man auf nahezu ein Halbtonverhältnis, das ich aus zwei Sinustönen bildete. Mit diesem schwebenden Frequenzverhältnis, das in einer schwankenden, musikalischen Umspielung erklang, fand ich bereits eine Grundstimmung, die viel mit der Ausgangsatmosphäre in diesem unsicher scheinenden, leicht bedrohlichen Zwischenraum zu tun hatte.

Der fast statische Basisklang wurde nun variabel durch die Besucher der Installation. Über acht Sensoren, die zusammen mit den Lautsprechern unter vier Bodengittern angebracht wurden, wurden sowohl die Tonhöhe als auch die Klangcharakteristik des Frequenzpaares interaktiv beeinflusst. Die Besucher sollten also mit ihrem Gang durch die Skulptur den Klang in Bewegung bringen. Ohne Besucher wurde der Klang wieder statisch. Nur durch die Beteiligung der Zuhörer war Veränderung möglich, was diese entweder unbewusst auslösten oder als Spielmöglichkeit für sich entdecken konnten.

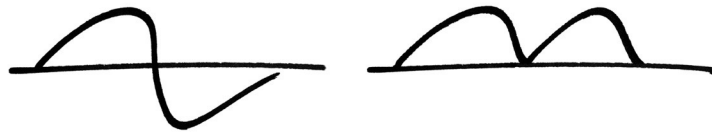


Lageplan „Berlin Junction“ (1987) von Richard Serra, mit eingezeichneten Lautsprecher-Bodengitter und Sensorrichtungen von „transition“ (2001)

„transition“ betonte in Serras Arbeit „Berlin Junction“ das Moment der Passage. Veränderung durch Bewegung war das Konzept, und das war bereits ein Reflex auf die veränderte Situation Berlins nach 1989: statt des starren Status Quo eine in Fluss geratene Gesellschaft.

Als ich die Skulptur das erste Mal wahrnahm - das nur nebenbei -, war meine erste Vorstellung für diesen Klangraum ein Solostück für Saxophon, das ich für diesen Zwischenraum komponieren wollte. Dabei stellte sich mir das Problem, dass ich dann das Publikum kaum ebenfalls da drinnen unterbringen konnte. Erst dies brachte mich auf die Idee, den skulpturalen Raum selbst zum Instrument zu machen und das Publikum quasi *in* das Instrument zu führen und als Akteure ins Spiel zu bringen.

Eine der Modifikationsmöglichkeiten über die Infrarot-Distanzsensoren war die Veränderung der Klangcharakteristik des Sinustonpaares, die ich in Korrespondenz zu dem rostigen Material der Skulptur als nichtharmonische „Metallisierung“ des Klangs ausführte, die bisweilen scharfkantige, rostige Klänge produzieren konnte. Dabei wandte ich ein einfaches Verfahren an, bei dem die untere, negative Hälfte einer Sinuswelle nach oben geklappt wurde.



Skizze zur Klangtransformation „Metallisierung“: Die im Computer durch Frequenzgeneratoren live erzeugten, reinen Sinustöne wurden durch eine einfache mathematische Funktion in obertonreiche, metallische Klänge transformiert.

Eine zweite Modifikationsmöglichkeit waren die „Klangkurven“, diesmal in Korrespondenz zur Form der Skulptur. Sie wurden unterschiedlich stark ausgelöst an einem der Sensoren und erzeugten aus dem momentan bestehenden Klang lange hingezogene Tonphrasen von etwa 26 Sekunden Länge, die einen fast klagenden Unterton besaß⁶.

Bei der dritten und vierten Modifikationsmöglichkeit kamen die bereits angesprochenen historischen Schichten zum Tragen, die mich dazu führten, nicht nur mit abstrakten Klängen zu arbeiten sondern mit Stimmen, mit menschlichen Stimmen, die aus dem Boden kommen sollten. Die eine Stimme (Otto Sander) rezitierte bruchstückhaft ein Gedicht von Brecht, „Der Radwechsel“ aus den Buckower Elegien, das eine ambivalente Übergangssituation schildert. Die andere Stimme (Angela Winkler) sprach das Wort „hier“ als Hinweis auf einen unsichtbaren Ort, ein unsichtbares Geschehen. Beide Stimmen tauchten unvermittelt auf, wenn einer der Sensoren gestreift wurde, bildeten sprachliche Widerhaken in dem permanenten Klangfluss. Eine sprachliche Reflexion auch auf die Situation, in der sich die Besucher in diesem prekären Durchgangsraum befanden und eine Aufforderung, sich im Übergang aufzuhalten. Zugleich stellten die körperlosen Stimmen aus dem Boden atmosphärisch einen Bezug her zu der wie eine verschlossene Grabesplatte wirkenden Gedenkplatte unweit der Skulptur.



Besucher der Klagsituation „transition“ in Serras Skulptur (2001/2002)

⁶ Eine eingehende Beschreibung der interaktiven Konzeption befindet sich in meinem Aufsatz „Interactive Variation – On the Relativity of Sound and Movement“, In: *New Music and Aesthetics in the 21st Century Vol.4*, Ed. Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 2006

erleben – erfahren - verstehen

Diese Bezüge, die ich in meine Konzeption hineingelegt habe, sind von den Besuchern der Installation, den zufälligen Passanten wie den bewusst Aufsuchenden, nicht ohne weiteres verstanden worden. Im Gegenteil: oft blieb es bei dem Eindruck einer spezifischen Atmosphäre, ein Erleben, das vielfältige Bezüge zuließ, und nur wer sich intensiver mit der Installation beschäftigte, konnte sich die historischen wie situativen Aspekte der Arbeit erschließen. Möglich war dies u.a. durch das *transition*-Textbuch, das als Begleitheft zur Installation im Foyer der Philharmonie angeboten wurde. Das halte ich für keinen Nachteil, denn zuallererst ging es um eine ambivalente Atmosphäre, die eine etwas paradoxe Erfahrung zulässt, nämlich sich in einen Fluss, diesem Klangfluss, zu begeben und zugleich stehen zu bleiben: sich „aufzuhalten“ in einer Übergangssituation. In dieser Situation ging es auch ganz unmittelbar um Verstehen und Nicht-Verstehen, - sowohl bei den Texten, die in Bruchstücken auftauchten, als auch bei der Art der Interaktion, die über das Computerprogramm komplex aufgebaut und durch variable Zeitfunktionen nicht ohne weiteres nachzuvollziehen war.⁷

Das Sich-Aufhalten in einer solchen Situation bedeutet zum einen ein *Innehalten*, das ein Eingedenken und Erinnern zulässt, zum anderen ein *Aushalten*, und zwar von Gefühlen der Unsicherheit und Ungewissheit, zwischen Hoffnung und Bedrohung. Im Kontext der sogenannte Wende von '89 konnte dieses ambivalente Sich-Aufhalten in einer Übergangssituation nicht ausgehalten und produktiv genutzt werden sondern wurde meiner Meinung nach vorschnell zugunsten einer kapitalistisch verzerrten Variante von Demokratie beendet.

Das ist einer der Gedanken, die für meine künstlerische Beschäftigung mit diesem Ort wichtig waren. Aber ich habe es nicht darauf angelegt, dass die Bezüge, die ich in meine Arbeit hineingelegt habe, unmittelbar verstanden wurden. Wichtiger war mir zunächst die Erfahrung der eigenen Beteiligung. Ich war selbst immer wieder ganz gespannt, in welchem klanglichen Zustand ich die Installation vorfand, wenn ich mal wieder vorbeikam während der zweijährigen Laufzeit. Wäre niemand durch die Installation durchgegangen, wäre der Klang in demselben, schwebend-statischen Zustand geblieben. Jeder Besucher aber veränderte die Klangsituation, ob er wollte oder nicht. Das hieß auch, dass es kein von außen beobachtbares Werk gab. Sobald der Besucher eintrat, veränderte er die Situation. Das zu Beobachtende und der Beobachter waren nicht unabhängig. Der Hörer veränderte durch sein Zuhören das zu Hörende. Das absolute Kunstwerk, das für sich steht und als solches wahrgenommen werden kann, gab es hier nicht mehr.

Diese Relativität besteht auf beiden Seiten, nicht nur bei den Besuchern einer Installation sondern auch beim Produzenten. Als Künstler gestalte ich einen Rahmen, in dem sich das Werk dann individuell realisiert. Veränderbarkeit und Offenheit zuzulassen - und trotzdem eine charakteristische Atmosphäre auszubilden, ist dabei die Herausforderung. In jedem Fall kann so kein hundertprozentig vorhersehbares Klangresultat sicher gestellt werden, was zwar in konzertanter, komponierter Musik letztlich auch nicht der Fall ist, hier aber sehr viel weiter geht.

Als Produzent solch relativer Kunst habe ich es mit einem Möglichkeitsraum zu tun, in dem die Besucher sich bewegen können. Welchen Rahmen, welche Grenzen ich dabei setze - räumlich, sinnlich wie thematisch - und welche Bewegungen darin möglich sind - körperlich wie mental - , sind die entscheidenden Fragen in der Konzeption (und

⁷ Näheres im *transition-textbuch* (Pfau-Verlag 2001) oder in dem Artikel „Interactive Variation“, s. Fußnote 6

oftmals die Schwierigkeiten in der Realisation). Dabei spielt die individuelle Wahrnehmung, angeregt durch Irritation und Entdeckung, genauso wie die situative Ortsbezogenheit eine große Rolle. Die Besucher werden nicht geführt. Selbstständigkeit ist gefragt.

Viele Besucher haben Schwierigkeiten, mit so einer interaktiven Situation umzugehen. Viele haben auch gar keine Geduld dafür, weil sie in ihrem Alltag nicht unterbrochen werden wollen oder nicht wie in einer Aufführung mundgerecht bekommen, was es zu hören und zu sehen gibt. Diejenigen, die darin ihre Entdeckungen machen können, sind mein Publikum, ein Publikum, das sich in dieser "Relativität" bewegen kann. Interessanterweise haben gerade Kinder wenig Schwierigkeiten, spielerisch mit so einer interaktiven Situation umzugehen und sich Zeit zu nehmen. Und damit komme ich zu einem weiteren Punkt: bei meinen Projekten im öffentlichen Raum gibt es keine Vorauswahl des Publikums wie es mit dem Eintritt in den Konzertsaal oder der Galerie der Fall ist. Die Heterogenität des Publikums – ob Obdachlose, Banker, Kunstexperten oder Jugendliche – ist enorm, und entsprechend sind die Reaktionen sehr unterschiedlich und überraschend. Dass ich es nicht mit einem Spezialistenpublikum zu tun habe, ist durchaus auch eine Anforderung an mich als produzierenden Künstler.

Die Frage nach der Rezeption aus Sicht des Produzenten – also nach dem Umgang mit dem Hörer – ist für mich nicht nachrangig sondern stellt sich bereits auf einer konzeptionellen Ebene – und diese Frage, wie ich den Zuhörer oder Zuschauer erreiche und halte, wurde in der Entwicklung meiner eigenen Arbeit der letzten Jahre auch immer wichtiger, so dass ich später sehr viel provokativere Arbeiten realisierte, die bewusst den Rahmen der Kunst verlassen.⁸

Das Verstehen kann sich dabei auf *mehreren* Ebenen abspielen – *atmosphärisch, emotional, spielerisch und intellektuell* – und hängt vom weitergehenden Interesse des Besuchers ab. Verstehen braucht Zeit, da es verschiedene Dimensionen des Verstehens gibt, genauso wie es nicht nur ein einziges Verständnis eines Werks gibt. Kunst lebt schließlich von Mehrdeutigkeit – und selbst ich als Produzent eines Kunstwerks muss nicht das beste Verständnis von meinem Werk haben.

Von den genannten Verstehensebenen ist in der Klangkunst die erste zunächst die wichtigste, der Erstkontakt, der mit dem Ausdruck des "Berührt-Werdens" gut gefasst wird, und das ich hier als ein sinnliches Faszinationsmoment beschreiben würde, das den Besucher in der Installation hält. Schließlich kann der Besucher sofort wieder weitergehen, so dass es gar nicht zu irgendeiner Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk kommt. Diese Berührung ist in meinen Installationen sehr oft in Form einer Irritation ausgeführt, die – wenn sie glückt – auch immer ein solches Faszinationsmoment hat und die Leute weiter beschäftigt.⁹ Der Installationsraum, der Ort, wird damit zu einem *Spannungsraum*, der sowohl eine sinnliche Erfahrung als auch ein intellektuelles Verständnis zulässt und anregt. Dabei ist die Irritation auf der Wahrnehmungsebene – gerade im öffentlichen Raum – wie auch auf einer intellektuellen Ebene – wie in meinen Fake-Projekten – für mich der Schlüssel zu einem tiefergehenden Verstehen, dass dann verschiedene Richtungen einnehmen kann.

Fotos: Georg Klein, bis auf "Ododate" (aus sonambiente-Katalog 1996) und "Opera for a small room" und "Ghost machine" (von website der Künstler)

⁸ s. mein Vortrag: „Don't call it art! On strategies of media art in public space“, ISEA conference, Dortmund 2010.

⁹ Ob das gelingt, ist generell nicht so einfach zu evaluieren. Bei Klangkünstlerischen Installationen kann man es zunächst sogar fast messen: ist es die individuelle Verweildauer. Immerhin können sich hier die Besucher viel leichter entscheiden, ob sie die Veranstaltung verlassen wollen, als in einem Konzert. Die Aufenthaltsdauer der einzelnen Besucher ersetzt hier sozusagen den Konzertapplaus. Welches Verständnis sich darin zeigt, ist selbstverständlich hier wie da nur durch Gespräche zu erfahren, die ich oft führe, während die Installation läuft, ohne mich gleich als Produzent der Arbeit zu erkennen zu geben.