

Die Wirklichkeit als Ort der Kunst / Reality as a Site for Art

Seit dem 20. Jahrhundert gehört die Beziehung zur Wirklichkeit zu den zentralen künstlerischen Themen. Die Künste haben diese Beziehung ganz unterschiedlich interpretiert und mal die „Revolutionierung des Alltagslebens“ (André Breton), mal die „Verklärung des Gewöhnlichen“ (Artur C. Danto) propagiert. Ohne sich für eine dieser Alternativen zu entscheiden, sieht Georg Klein die Wirklichkeit stets im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit, bevorzugt arbeitet er mit Orten und Themen, die er bei Exkursionen in den öffentlichen Raum, ins urbane Leben entdeckt. Er betrachtet die Wirklichkeit nicht allein als Ort der Kunst, sondern begreift sie zugleich als eine Fragestellung mit immer neuen Facetten.

Obwohl sich Klein intensiv an den Debatten der Bildenden Kunst über Aktivitäten im öffentlichen Raum beteiligt,¹ wäre es ein Missverständnis, seine Arbeiten allein dort zu verorten. Neben der musikalischen und auditiven Komponente, die für seine Ästhetik von zentraler Bedeutung ist, zeichnet sie sich vor allem durch vielfältige philosophische und literarische Bezüge aus.

MEDIALE SPIEGEL

In einigen seiner ersten Kompositionen verwendete Klein einen Phrase-Sampler, um in Echtzeit einen imaginären inneren Dialog zwischen dem Interpreten und dem gerade erst entstandenen Mitschnitt seines Spiels zu generieren. Das gleichzeitige Zuhören und Spielen, Grundlage für jedes Instrumentalspiel, bildet das eigentliche Thema dieser komplexen, leicht irreal wirkenden „Solo-Duette“. Bereits die Titel – *Spiegelgespräch 1 + 2* – verweisen auf die Interaktion von Livespiel und technischer Reproduktion, die man nur im Konzert erkennen kann. Um diese Irritation weiter zu steigern, werden die Lautsprecher in den Kompositionen *sixis* (2006) und *Laut- und Leisesprecher* (2010) direkt neben den Musikern platziert, bei *sixis* außerdem hinter einem Vorhang, sodass der Wechsel zwischen realer und virtueller Klangquelle für Ohr wie Auge kaum zu erkennen ist.

2001 fand Klein mit *transition*, einer eigens für Richard Serras Skulptur *Berlin Junction* an der Berliner Philharmonie entwickelten Klanginstallation, zu einer eigenständigen ästhetischen Form. Der zentrale Aspekt des Konzepts liegt im Wechselspiel mit der Situation vor Ort. Statt einer für sich stehenden Setzung, die wie Serras *Berlin Junction* den Kontrast zum Ort geradezu sucht, scheint *transition* die Besucher dazu aufzufordern, sich umzusehen und zu fragen, wo sie sich gerade befinden.² Seitdem hat Klein häufig mit Techniken der Spiegelung gearbeitet, die dieser Aufforderung Nachdruck verleihen sollen: Für *Ortsklang Marl Mitte*, das er an der Marler S-Bahnstation realisierte, ließ er eine Sprachkomposition aus Graffiti in der Station von einer Gruppe Marler Schüler und Schülerinnen einsprechen, in *Sprich mit mir* (Braunschweig 2009) integrierte er Interviews mit Freiern im Braunschweiger Rotlichtviertel. Alle diese Arbeiten funktionierten als mediale Spiegel, die die Passanten mit dem Ort selbst konfrontierten. Im Gegensatz dazu waren die *mirrorongs* (2010) in einem berühmten ehemaligen türkischen Gefängnis als fiktives Echo aus der Vergangenheit zu hören. Wie bei *Ortsklang Marl Mitte* arbeitete Klein auch hier mit Jugendlichen – die jungen Türken gestalteten ihre Beiträge selbst, jeder suchte sich ein Lied aus, um es für einen imaginären inhaftierten Freund zu singen.

Since the twentieth century, a central theme of the arts has been their relationship to reality. Different artists have interpreted this relationship differently, promoting both the “revolutionary transformation of everyday life” (André Breton) and the “transfiguration of the commonplace” (Arthur Danto). Though Georg Klein has chosen neither of those alternatives, he does see reality at the heart of his work as an artist, preferring to work with sites and themes he discovers on excursions into public space and urban life. He views reality not just as a site for art, but as a problem that is constantly revealing new facets.

While Klein is intensely involved in debates in the visual arts over activities in public space,¹ it would be a mistake to locate his work there alone. In addition to musical and auditory components, which are central to his aesthetic, his work is characterized above all by a multitude of philosophical and literary references.

MEDIATED MIRRORS

In some of his first compositions Klein used a phrase sampler to generate, in real time, an imaginary internal dialogue between the performer and the just-created recording of his performance. Simultaneous listening and playing – the basis of all instrumental performance – is the true theme of these complex, slightly unreal-seeming “solo duets”. Even their titles – *Spiegelgespräch I + II* [*Mirror Conversation 1 + 2*] (both 1999) – refer to an interaction of live performance and technological reproduction that can only be observed in concert. To further heighten the perplexity, his compositions *sixis* (2006) and *Lautsprecher und Leisesprecher* [*loudspeakers and lowspeakers*] (2010) call for the speakers to be placed directly beside the musicians (and, in the case of *sixis*, behind a curtain as well), rendering the alternation of real and virtual sound sources nearly undetectable by either eye or ear.

In 2001 Klein discovered a unique aesthetic form with *transition*, a sound installation created specifically for Richard Serra's sculpture *Berlin Junction* at the Berlin Philharmonie. The concept centers on the piece's interplay with the situation at the site. Rather than making a discrete statement that openly seeks to contrast with the site, as *Berlin Junction* does, *transition* seems to invite viewers to look around and ask themselves where they are.² Since then, Klein has often worked with mirroring techniques designed to underscore that invitation: For *Ortsklang Marl Mitte* [*Site Sound Marl Midtown*] (2002), which he created in a commuter train station in the city of Marl, he had a group of local students record a spoken-word composition based on the station's graffiti; *Sprich mit mir* [*Talk to Me*] (2009) incorporated interviews conducted with johns in Braunschweig's red-light district. All these works functioned as mediated mirrors confronting passersby with the place itself. In contrast, *mirrorongs* (2010), a piece at an infamous former Turkish prison, could be heard as a fictional echo from the past. Here again Klein worked with young people, as he had for *Site Sound Marl Midtown*: His young Turkish collaborators produced their contributions themselves, each one choosing a song to sing for an imaginary incarcerated friend.



ORTSBEZUG

Anders als viele andere Klanginstallationen thematisieren diejenigen von Georg Klein nicht allein die konkreten sinnlichen Qualitäten eines Ortes. Auch die historische Dimension, ein zentrales Thema für Klangkünstler wie Christina Kubisch, steht nicht im Fokus – Kleins besonderes Interesse gilt meist der aktuellen Situation. Seine Arbeiten sind Interpretationen eines Ortes. Dabei stellt sich jedesmal ein spezifischer Ortsbezug her, während eine Reihe unterschiedlicher Strategien wie die bereits erwähnte mediale Spiegelung diesen Ort aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet und kommentiert.

Ortsklang Marl Mitte, transition, aber auch *mirrorongs* oder *Sprich mit mir* sind als eine Form der Betrachtung eines konkreten Ortes angelegt. Häufig handelt es sich um Orte und Situationen, die bis dahin völlig unbeachtet waren. Im Sinne von Michel Butors Verständnis der „Stadt als Text“³ entwirft Klein gerade für solche Orte im öffentlichen Raum eigene Lesarten. Konzipiert als Gelegenheiten des Innehaltens, ermöglichen sie dem Besucher wiederum eine eigene Lektüre, bei der die verschiedenen Elemente der Installationen zusätzliche Hinweise und Anregungen bieten.

Die sprachlichen wie die musikalischen Elemente weisen stets assoziative oder metaphorische Bezüge zu den Orten auf, an denen sie sich befinden. Dabei unterläuft Klein konsequent die gängigen Unterscheidungen von Musik und Sprache, von Instrumental- und elektronischen Klängen oder von Klang und Geräusch. Die Verständlichkeit der verwendeten Texte ist häufig aufs Minimum reduziert, die Sprachkompositionen, in denen Klein den Grenzbereich von Sprache, Musik, Geräusch und Klang erkundet, entwickeln eine musikalisch anmutende Expressivität. Mit ihren Sprachcollagen, Textkompositionen und Klangfarben machen diese Installationen eine imaginäre, innere Wirklichkeit zugänglich, in der Gedanken und Erinnerungen, vertraute oder bedrohliche Stimmen lebendig werden – die aktuelle Situation lädt sich mit verschiedensten Momenten der Geschichte des Ortes auf.

Das zentrale Element seiner künstlerischen Arbeit bildet für Klein die Wirklichkeit selbst – stets schließt er die Problematik des urbanen öffentlichen Raums mit konkreten Fragen moderner Öffentlichkeit kurz. So rückt *transition* die Unwirtlichkeit des öffentlichen Raums in eine unmittelbare Beziehung zu der grundsätzlichen Frage, wie wir unser Leben führen wollen. *TRASA* lebt vom Kontrast zwischen den modernen Kommunikationsmöglichkeiten und dem Schmerz über Trennungen, die auch die moderne Mobilität nicht verhindern kann. *Ortsklang Marl Mitte* hingegen präsentiert die Marler Bahnstation als einen Ort, an dem Jugendliche mit allen Arten von Graffiti andere an ihren Gedanken, Gefühlen und Erfahrungen teilhaben lassen – stets werden vergessene, verdrängte oder verleugnete Aspekte unseres Alltagslebens erfahrbar.

Den ausgeprägten Ortsbezug kann man als Kleins Antwort auf die Frage nach der Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit betrachten. Im *Gelben Klang*², einer Auftragsarbeit für die Ausstellung „Sound Art – Klang als Medium der Kunst“ im ZKM Karlsruhe (2012), rückt der Ortsbezug in eine kunsthistorische Perspektive. Diese Klang-Licht-Installation transferierte einen von Wassily Kandinsky ursprünglich für ein nie realisiertes Bühnenwerk geschriebenen Text in den öffentlichen Raum. Als Ort wählte Klein die nüchtern-funktionale Hässlichkeit von zwei Tiefgaragen-Notausgängen in unmittelbarer Nähe zum Karlsruher Schloss. Sie sind Gegenbild zur schönen Kunst wie Sinnbild für die abstrakt-funktionale Nüchternheit des modernen Lebens, die in Kandinskys Idee der Abstraktion, in der Befreiung der reinen Form von Ornament und Ausdruck ihre erste programmatische Formulierung gefunden hat.

CONNECTION TO PLACE

Unlike many others, Georg Klein's sound installations address more than just the concrete sensory qualities of their sites. Nor are they focused on the historical dimension (a central theme for sound artists such as Christina Kubisch): Klein is always interested primarily in the current situation. His pieces are interpretations of places, each one creating a specific connection to that place, with an array of strategies, such as the mediated mirroring techniques described above, illuminating it and commenting on it from a variety of perspectives.

Site Sound Marl Midtown, transition, mirrorsongs, Talk to Me – these pieces are positioned as ways of looking at specific places. Often these are places and situations that had previously gone completely unnoticed. In keeping with Michel Butor's conception of “the city as text,”³ Klein gives public places like these their own ways of being read. Conceived as opportunities to pause for a moment, they afford visitors, in turn, their own ways of reading, with the installations' various elements providing supplementary instructions and suggestions.

Both linguistic and musical elements invariably exhibit associative or metaphorical connections to the places where they are found. Yet Klein consistently subverts the conventional distinctions between music and language, acoustic and electronic, structured sound and random noise. The intelligibility of the texts he uses is often reduced to the bare minimum; the spoken-word compositions in which he explores the boundaries between language, music, sound and noise develop an expressiveness reminiscent of music. With their word collages, text compositions and tone colours, these installations give access to an imaginary inner reality in which thoughts and memories, familiar and menacing voices come to life, charging the existing situation with diverse moments from the history of the site.

For Klein, the central element of his work as an artist is reality itself; he is constantly cross-wiring the problems of urban public space with specific questions facing the modern public. Thus *transition* directly relates the inhospitability of public space to the fundamental question of how we wish to live our lives. *TRASA* (2004) relies on the contrast between modern means of communication and the pain of parting, which even modern mobility cannot preclude. *Site Sound Marl Midtown*, on the other hand, presents Marl's train station as a place where young people allow others to share in their thoughts, feelings and experiences via graffiti. In each case, we are given the opportunity to experience forgotten, suppressed and denied aspects of our everyday life.

This pronounced connection to place may be seen as Klein's answer to the question of art's relationship to reality. In *Der Gelbe Klang*² [*The Yellow Sound*] (2012), a piece commissioned for the exhibition “Sound Art: Sound as a Medium of Art” at the ZKM in Karlsruhe, the connection to place takes on an art-historical perspective. This sound and light installation transferred a text by Wassily Kandinsky, originally written for a never-performed play, to public space. For his site, Klein chose the austere functional hideousness of two emergency exits from an underground parking garage adjacent to the Karlsruhe Palace. This location is both the antithesis of the fine arts and an emblem of the abstractly functional bleakness of modern life that first found systematic articulation in Kandinsky's idea of abstraction, of the liberation of pure form from ornament and expression.

ATMOSPHERE AUDITIV

Klangkunst für den öffentlichen Raum betont häufig die auditive Dimension. So arbeitet Rolf Julius gerne mit visuellen Assoziationen – seine Installationen heißen *Musik weit entfernt* oder *Klangbogen* –, während Bruce Odland und Sam Auinger dem Klang eines Ortes mit spezieller Audiotechnik in Echtzeit eine harmonische Stimmung verleihen. Wenn Klangkünstler einen Ort in einen Klang tauchen oder seine Klangsituation modifizieren, dann erzeugen sie ungewöhnliche Hörsituationen, in denen das Auditiv als Dimension unseres Alltags erlebt werden kann. Bei Klein hingegen steht das Auditiv nicht im Zentrum, es erfüllt vielmehr jedesmal eine genau bestimmte Funktion im Gesamtkonzept. Die große Vielfalt und Unterschiedlichkeit seiner Arbeiten zeigt sich gerade darin, dass die auditiven und musikalischen Elemente häufig ganz unterschiedliches Gewicht haben.

Im Rahmen seiner Untersuchungen zur Idee der Atmosphäre hat der Philosoph Gernot Böhme die besondere Rolle der Musik herausgearbeitet: „Es ist diese Tendenz der Musik zur Raumkunst, die sie in den Bereich einer Ästhetik der Atmosphären gebracht hat.“⁴ Zwar geht es Böhme hier nicht um Klangkunst, sondern um die räumlichen Qualitäten traditioneller Konzertmusik, dennoch benennt er genau den Aspekt, der Kleins Ästhetik auszeichnet – sie beruht auf einer subtilen Interpretation von Orten, die auch dessen Atmosphäre und Gestimmtheit reflektiert. Klein begreift die Atmosphäre als in sich komplexes Phänomen, in dem die Geschichte eines Ortes ebenso wie seine aktuelle Situation spürbar ist.

Eine wichtige Möglichkeit, sein musikalisches Material weiter zu variieren, ist für Klein die Interaktivität. Die Komplexität seiner Installationen erhöht sich auch deshalb, weil die Besucher die Effekte der Sensoren, die als interaktive Schnittstellen dienen, selten vorhersehen können. Doch Klein interessiert hauptsächlich die spielerische Betätigung, die die Interaktivität ermöglicht – sie verführt die Besucher dazu, eine Installation aktiv zu erkunden. Besonders auffällig war diese Strategie in der Echtzeitvideoinstallation *TRASA*. Zwar konnte jeder Passant die Internet-Verbindung zwischen zwei Orten im öffentlichen Raum in Polen und Deutschland nach Belieben nutzen. Doch weil unscharfe Bilder und ein Übertragungsdelay von mehreren Sekunden die Kommunikation zwischen den beiden Orten erschwerten, verlegten sich viele Passanten bald darauf, die Situation vor Ort sowie den Kontakt mit dem anderen Ort spielerisch zu erforschen.

INSZENIERUNG UND FAKE

Im Fokus von Kleins künstlerischer Arbeit stand lange Zeit die Reflexion konkreter Orte, ihrer Geschichte und Atmosphäre mittels Strategien des Innehaltens, der Lektüre und der Spiegelung, doch seit einigen Jahren entwickelt er neue Strategien. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Formen der Inszenierung, die manchmal bis zum Fake reichen – mittels Pointierung und Überbetreibung wollen sie den Besuchern einen „Schock der Erkenntnis“ versetzen.

Schon mit den früheren Arbeiten, die nicht auf Fake angelegt waren,⁵ modifizierte Klein jedesmal auch den Ort, an denen er sie präsentierte, seine Atmosphäre und Erscheinungsweise. Eine erste gezielte „Inszenierung“ von Wirklichkeit war hingegen die Videoarbeit *warten* (Berlin 2005). Das sechsminütige Videoloop zeigt Wartende an einer Tramstation. Klein verstärkte den hyperrealen Effekt des Videos, indem er es auf eine Wand direkt neben einer Tramstation am Alexanderplatz projizierte. Manche der dort Wartenden waren so irritiert, dass sie nach der Videokamera suchten, die die Aufnahme produzierte – statt einer ästhetischen Reflexion über das Warten vermuteten sie ein Verwirrspiel mit Überwachungskameras.

In politisch konzipierten Arbeiten wie *turmlaute.2: Wachturm* (2007) oder *Ramallah Tours* (2009) verführen die Fake-Inszenierungen den Rezipienten zu einer bestimmten Interpretation der Situation. Unausgesprochen provozieren diese Inszenierungen einer fiktiven Wirklichkeit die Frage nach

ATMOSPHERE AUDITORY

Sound art designed for public spaces tends to emphasise the auditory dimension. Rolf Julius, for instance, likes to work with visual associations – his installations have names like *Faraway Music* and *Soundbows* – while Bruce Odland and Sam Auinger use special sound technology to add a harmonious tuning to the sound of a site in real time. When sound artists immerse a site in sound or modify its sonic situation, they produce unusual listening conditions, in which the auditory can be experienced as a dimension of everyday life. For Klein, on the other hand, the auditory is not the focus; rather, it performs a precisely defined function in the overall concept of each piece. The great diversity and variability of Klein's work is evidenced specifically by the fact that the auditory and musical elements are often very differently weighted.

In his investigations of the idea of “atmosphere”, the philosopher Gernot Böhme has highlighted the special role played by music: “It is precisely this tendency of music to become a spatial art that has brought it into the domain of an aesthetics of atmospheres.”⁴ While Böhme is not discussing sound art here, but rather the spatial qualities of traditional concert music, he nonetheless names the very aspect by which Klein's aesthetic is characterised: It is based on a subtle interpretation of places that also reflects their atmosphere and attunement. Klein regards atmosphere as an inherently complex phenomenon in which both the history of a place and its current situation may be perceived.

For Klein, interactivity is an important means of further varying his musical material. The complexity of his installations is increased even more by the fact that the effects of the sensors that serve as interactive interfaces are rarely predictable for visitors. However, it is more important to the artist that the interactivity operates in a playful way, enticing the visitor to actively explore the installation. This strategy was especially marked in the real-time video installation *TRASA*. Although passersby could use its Internet connection (between two public places in Poland and Germany) in any way they chose, fuzzy picture quality and a transmission delay of several seconds hindered communication between the two places, so that many visitors soon turned to exploring their own situation and their connection with the other in a playful manner.

STAGING AND FAKE

For years, Georg Klein's work centered on the act of reflecting specific locations, histories and atmospheres through strategies of suspension, reading and mirroring, but over time he has developed new strategies as well. Of special interest are various forms of staging, sometimes extending to the point of being fakes, which use emphasis and exaggeration to make visitors experience the “shock of recognition”.

Even in his early works, which had nothing to do with fakes,⁵ Klein always modified the atmosphere and appearance of the sites where they were presented. One of his first deliberate “stagings” of reality was the video piece *warten [waiting]* (2005). This six-minute video loop showed people waiting at a streetcar stop. Klein intensified the hyperreal effect of the video by projecting it onto a wall directly adjacent to a streetcar station at Berlin's Alexanderplatz. Some of the people waiting there were so disoriented that they began looking for the video camera that was producing the recording – instead of an aesthetic reflection on the act of waiting, they assumed it was a mind game involving surveillance cameras.

In intentionally political pieces such as *turmlaute.2: Watch Tower* (2007) and *Ramallah Tours* (2009), stagings and fakes inveigle the recipient into interpreting the situation in a certain way. These stagings of a fictional reality tacitly call into question the conditions we live in. This

den Verhältnissen, in denen wir leben. Das gilt für die fiktive „Border Watch Organisation“ des Wachturms, die angeblich Freiwillige für die Überwachung der europäischen Außengrenzen organisiert, ebenso wie für *Ramallah Tours*. Auf dem von Klein präparierten typischen palästinensischen Taxi war neben dem Aufdruck „Ramallah Tours“ eine Internetadresse zu lesen. Neben Hinweisen zur Nutzung des fiktiven Taxiservice für Reisen von israelischen Städten nach Ramallah kann man dort auch eine irrealer Vision zur Zukunft Palästinas entdecken – eine subversive Affirmation, die die bestehenden Verhältnisse mittels Übertreibung kenntlich macht.

Fake-Elemente finden sich auch im auditiven Spreespaaziergang *toposonie::spree* (Berlin 2013), hier jedoch im Sinne einer Dokufiction. Die eigens für die verschiedenen Orte an der Spree produzierten Sounds und Hörspielszenen lassen sich am jeweiligen Ort über eine GPS-Funktion per Handy abrufen. Die zu unterschiedlichsten Atmosphären verdichteten Klänge und Stimmen erzählen in 14 Szenen von Aktivitäten in den Gebäuden der Macht im Regierungsviertel und den Zonen der Intransparenz, wo man wirtschaftliche in politische Macht transformiert. Die auf den Kopfhörer abgestimmte Aufnahmetechnik steigert die Wirkung dieser Hörszenarien, ununterscheidbar schieben sich Wirklichkeit und Inszenierung ineinander, etwa wenn man meint, einen telefonierenden Radfahrer direkt an sich vorbeifahren zu hören oder von einem Lobbyisten in ein Gespräch verwickelt zu werden.

Häufig bezieht Klein mittels Interaktivität auch die Rezipienten in seine Inszenierung ein. Für das eher unpolitische, verspielte *takeaway* (Berlin 2006) stattete er einen Imbisswagen mit Distanzsensoren und einer Audioanlage aus – aus dem Innern schien eine unsichtbare Person das Wort an jeden zu richten, der sich dem Wagen näherte.⁶ Ein Jahr zuvor hatte Klein, ebenfalls zusammen mit Steffi Weismann, mit *pick up* (2005) eine ähnliche Inszenierung realisiert – damals befand sich die Stimme, die die Passanten ansprach, in einem leeren Kiosk. Es gehört zu einem solchen Szenario, dass die Passanten dieses Spiel früher oder später durchschauen. Beide Male wurde die inszenierte Situation dialogisch kommentiert und die Rahmung durch Kunst kritisch reflektiert. Fast zwangsläufig provoziert dies schließlich auch die Frage nach der Rolle der Kunst im öffentlichen Raum.

KUNST UND GESELLSCHAFT

In Klang- wie Medienkunst sind die Arbeiten von Georg Klein eine Ausnahmeerscheinung. In der Klangkunst gibt es keine andere künstlerische Position, die sich in ähnlicher Intensität und Konsequenz mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit und dem urbanen öffentlichen Raum auseinandersetzt. In der Medienkunst sind diese Themen zwar stärker verbreitet, aber auch dort findet man weder Künstler, die dem Musikalischen und Auditiven eine ähnliche Bedeutung einräumen, noch kennen sie die Form des Ortsbezugs, die Klein entwickelt hat. Diese beiden Aspekte machen das Besondere im ästhetischen Denken dieses Künstlers aus – die Genauigkeit und Sensibilität, mit der er für ein Projekt Klänge, Geräusche, Bilder, Gedichte oder Textkompositionen auswählt, ist ebenso ungewöhnlich wie der Ortsbezug, der den Kern seiner Ästhetik bildet.

Steht der Ortsbezug für Kleins Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, so ist es nur konsequent, dass er diese Idee immer wieder zu einem Konzept der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation erweitert, mit dem er die Besucher konfrontiert. Ein Beispiel dafür sind etwa *Le Due Forze di Taranto* (2014). Mit genau platzierten Fotos und Tonaufnahmen sensibilisierte Klein die Passanten für die ökologischen und sozialen Spannungen, die das Leben in dieser italienischen Hafenstadt prägen.

Sehr ungewöhnlich ist der Ortsbezug bei *Cuts and Creeds*. Entstanden für den White Cube, bezieht diese multimediale Arbeit über zwei Videoprojektionen in den Fenstern zwar auch den Außenraum mit ein. Die ein-

is true both of the fictional “Border Watch Organisation” in *turmlaute.2*, which was supposedly enlisting volunteers to police Europe’s external borders, and of *Ramallah Tours*, whose Palestinian taxi, prepared by Klein, displayed the company name “Ramallah Tours” and a web address. There, along with information on a fictional taxi service offering trips from various Israeli cities to Ramallah, one could also find some unreal visions of Palestine’s future – a subversive affirmation employing hyperbole to render existing conditions perceptible.

Fake elements can also be found in *toposonie::spree* (Berlin, 2013), an audio tour of the Spree River, though in a more docufictional style. Sounds and audio-play scenes produced for various locations along the Spree can be retrieved at their respective sites on a mobile phone via GPS. Combined into a variety of different atmospheres, these sounds and voices tell, in fourteen scenes, of activities within the government district’s edifices of power and the zones of opacity where economic clout is transformed into political authority. Recordings designed for headphone playback intensified the effect of these audio scenarios, telescoping reality and staging into one another, so that one might think one were being button-holed by a lobbyist or hearing a passing cyclist talking on the phone.

Klein often uses interactivity to involve recipients in his staged situations. For the playful, comparatively unpolitical piece *takeaway* (Berlin, 2006), he installed proximity sensors and a sound system in a food truck, so that an invisible person inside the truck seemed to be speaking to anyone who approached it.⁶ Klein had staged a similar piece the previous year – *pick up* (2005), like *takeaway*, also in collaboration with Steffi Weismann – in which the voice that addressed passersby was located inside an empty kiosk. A feature of these sorts of scenarios is that passersby sooner or later catch on to the game. In both cases the staged situation is commented on by dialogue, the framing critically reflected on through art. In the end this provokes, almost inevitably, a questioning of the role of art in public space.

ART AND SOCIETY

Georg Klein’s work is highly unusual in both sound and new media art. In sound art there is no other artistic position that deals so intensively and rigorously with social reality and public urban space. While these themes are more widespread in new media art, one finds no other artists in that field who have given the musical and the auditory the same precedence, nor is there the same kind of connection to place that Klein has developed. These two aspects constitute the unique quality of this artist’s aesthetic thinking: The precision and sensitivity with which he chooses sounds, noises, images, poems and text compositions for a given project are as unusual as the site-specificity that forms the core of his aesthetic.

If connection to place represents Klein’s way of coming to terms with reality, then it is only logical for him to be constantly expanding that idea into a conception of our contemporary political and social situation, with which he then confronts his audience. One example is *Le Due Forze di Taranto [Two Powers of Taranto]* (2014), in which Klein used carefully positioned photos and audio recordings to sensitise passersby to the ecological and social tensions that characterise life in the Italian port city.

In *Cuts and Creeds* (2010), the connection to place is quite unusual. Created for a “white cube” space, this multimedia piece nonetheless incorporated the space outside by means of two video projections in the windows. The individual elements, however, refer to an imaginary and ambiguous place. It is the hereafter, the realm of the dead, a place

zelen Elemente verweisen jedoch auf einen imaginären, mehrdeutigen Ort. Es ist das Jenseits oder das Reich der Toten, ein Ort, an dem Heldenmythen erzählt werden, wie auf dem Märtyrerfriedhof von Isfahan im Iran mit den Toten des ersten Irakkriegs, wo auf jedem Grabstein das Foto eines jungen Mannes zu sehen ist. Das parallel montierte Audiomaterial mit Stimmen von Selbstmordattentätern und Hasspredigern fragt nach den persönlichen Motiven der Selbstmordattentäter, die bei den Diskussionen über diese Menschen meist völlig ausgeklammert bleiben. Videomaterial, das Kampfscenen eines westlichen Computerspiels mit einem islamischen Kämpfer den Fotos der jungen Toten auf den Grabsteinen gegenüberstellt, sowie zwei Reader dokumentieren die unterschiedlichen Rollen des Amokläufers in der westlichen und des Märtyrers in der islamischen Welt. Klein erzählt mit seinem Bild- und Tonmaterial von der Gefühlswelt dieser Menschen, mit denen eine Verständigung undenkbar scheint – die Entscheidung für den selbstgewählten Tod bedeutet das Überschreiten einer inneren Grenze, das Leben, das Zerstörung und Selbstzerstörung zur göttlichen Mission erklärt, beginnt unwirklich zu werden. In der extrem stilisierten Darstellung kämpfender Helden wie in den Bildern der Verstorbenen wird zugleich jedoch eine in sich geschlossene Welt voll Enttäuschung und ohnmächtiger Wut spürbar – die Szenen, Bilder und Stimmen aus dieser Welt vermitteln uns Außenstehenden eine Ahnung von der Hoffnungslosigkeit, die das Leben dieser jungen Männer prägt.

Geradezu komplementär zu dieser sehr persönlichen Perspektive fragte *Imperial News* (2003) nach der Realität, die die Nachrichtensendungen mit ihren musikalischen und visuellen Mustern, Rhythmen und Ritualen täglich inszenieren. Für die Komposition *Ankündigung der Wirklichkeit* hatte Klein die Eröffnungsmusiken der Nachrichtensendungen, die 2003 vom zweiten Golfkrieg berichteten, in Elemente zerlegt und dann neu zusammengesetzt. Für *Imperial News* kombinierte er die Musik mit entsprechendem Videomaterial. Die dekonstruktivistische Kompositionstechnik betonte vor allem den Überwältigungscharakter, der die visuellen wie musikalischen Triumphgebärden dieser Nachrichtensendungen auszeichnete.

Egal, ob er das Spiel mit der Inszenierung der Wirklichkeit betreibt oder uns zur Suche nach der Wirklichkeit auffordert – stets entwirft Klein ästhetische Strategien, damit wir das Alltägliche, Vertraute und Gewohnte neu sehen und hören. Klein entzieht sich konsequent der Alternative von Verklärung oder Revolutionierung und fordert uns stattdessen dazu auf, die Frage nach der Wirklichkeit zu stellen, also danach, ob das, was wir sehen und hören, wirklich die Wirklichkeit ist, und vor allem, ob es die Wirklichkeit ist, in der wir leben wollen.

1. Vgl. Ursula Maria Probst/Franz Thalmair, „Die un/sichtbare Stadt als Aktionsraum der Widersprüche“, in: *Kunstforum International*, Bd. 212, 2011, S. 66–105, hier S. 93. Klein selbst hat seine künstlerische Arbeit in verschiedenen Texten und Vorträgen erläutert. Die Kunst im öffentlichen Raum ist dabei stets eins der zentralen Themen.
2. Die Debatte über die „Kunst des Öffentlichen“ wird bereits seit einigen Jahren geführt, vgl. Claudia Büttner, *Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997, insbes. S. 173–214, sowie Marius Babias, Achim Könneke (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Amsterdam, Dresden 1998.
3. Michel Butor, *Stadt als Text*, Graz 1992 (zuerst: Paris 1982).
4. Vgl. Gernot Böhme, *Akustische Atmosphären, Ein Beitrag zur ökologischen Ästhetik*, in: *Klang und Wahrnehmung*, hg. v. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 2001, S. 38–48, hier S. 42.
5. Wie breit das Spektrum an ästhetischen Konzepten des Fake ist, zeigt Stefan Römer allerdings beschränkt auf die Bildende Kunst, vgl. Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001. Aus diskurstheoretischer Sicht untersucht Martin Doll das Thema, vgl. Martin Doll, *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012.
6. Vgl. Helga de La Motte-Haber u. a. (Hg.), *sonambiente berlin 2006 klankunst*, Heidelberg 2006, S. 84–85.

where myths of heroism are told, such as those of the Iran-Iraq War casualties at the martyrs’ cemetery in Isfahan, Iran, where the photo of a young man can be seen on each gravestone.

The audio material (voices of suicide attackers and hate preachers, presented in parallel) inquires into the attackers’ personal motivations, which tend to be completely excluded from most discussions of these people. The varying roles of the martyr in the Islamic world and the mass shooter in the West are documented by two readers, as well as by video material juxtaposing the gravestone photos of dead young men with fight scenes from a Western computer game featuring an Islamic combatant. Through his visual and audio material, Klein narrates the emotional worlds of these people with whom communication seems impossible: The election of a self-chosen death entails the transgression of an internal boundary, and the life that declares destruction and self-destruction to be a divine mission begins to seem unreal. Yet at the same time, in the extremely stylised depiction of heroes in combat as well as the images of the deceased, a self-contained world full of disappointment and impotent rage makes itself felt – the scenes, images and voices from that world convey to us outsiders a sense of the hopelessness that defines the lives of these young men.

A perfect complement to this very personal perspective, *Imperial News* (2003) asks questions about the reality staged each day by news broadcasts, with their musical and visual patterns, rhythms and rituals. For the composition *Ankündigung der Wirklichkeit [Announcing Reality]*, Klein broke down and then reassembled the opening themes of news shows reporting on the 2003 Gulf War. For *Imperial News*, he then combined that music with equivalent video material. This deconstructionist composition technique mainly emphasised the overpowering nature of the triumphal gestures, both visual and musical, that characterised those broadcasts.

Whether he is playing a game with the staging of reality or inviting us to seek reality out, Klein is constantly developing aesthetic strategies that enable us to see and hear the everyday, familiar and customary in new ways. Consistently eschewing the alternatives of both revolutionary transformation and transfiguration, he instead challenges us to ask questions about reality – about whether what we see and hear really is reality and, especially, whether it is the reality in which we want to live.

1. Cf. Ursula Maria Probst/Franz Thalmair, “Die un/sichtbare Stadt als Aktionsraum der Widersprüche”, *Kunstforum International*, Vol. 212, 2011, p. 93.
2. The debate over “the art of the public” has been going on for some years now; see Claudia Büttner, *Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, Munich 1997, pp. 173–214; as well as Marius Babias / Achim Könneke (eds.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Dresden 1998.
3. Cf. Michel Butor, *Die Stadt als Text*, trans. Helmut Scheffel, Graz 1992.
4. Translated from Gernot Böhme, “Akustische Atmosphären. Ein Beitrag zur ökologischen Ästhetik”, in: *Klang und Wahrnehmung*, ed. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz 2001, p. 42.
5. The breadth of the spectrum of aesthetic conceptions of the fake is outlined in a study by Stefan Römer (although he restricts himself to the visual arts): *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Cologne 2001. Martin Doll explores the subject from the perspective of discourse theory in *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin 2012.
6. Cf. Helga de La Motte-Haber, et al. (eds.), *sonambiente berlin 2006 klankunst*, Heidelberg 2006, pp. 84–85.