

„... eher Situation als Werk...“¹

Herr Klein, der Situationsbegriff ist ja nicht neu in der Kunst, besonders und vielleicht mehr in der bildenden Kunst als in der Musik. Sie verwenden ihn nun explizit, meist im Untertitel ihrer Arbeiten, als Klangsituation oder Konzertsituation. Was hat es damit auf sich?

Nun, im Situationsbegriff liegt eine Offenheit, die vielen meiner Arbeiten sehr entspricht - und ich glaube auch vielen Arbeiten anderer Künstler - sowohl hinsichtlich der künstlerischen Arbeitsweise als auch hinsichtlich der Rezeption durch das Publikum. Der Konzertbegriff ist durch die Konzertrituale und -formen sehr festgelegt. Aus diesem Umstand rührt wohl auch die neueste Wortschöpfung *Konzertinstallation*. Aber auch im Begriff der *Installation* - wie in der Klangkunst durchgehend gebräuchlich - liegt mir etwas zu Statisches und das Gewicht zu sehr auf dem Gemachten und Fertigen, und nicht beim Prozess, nicht bei der Wahrnehmung.

Der Wahrnehmung?

Ja, im Sinne einer Wahrnehmung nicht nur von künstlerischem Inhalt und seiner Form sondern auch des Kontextes. Wenn ich von Situation spreche, z.B. unsere Gesprächssituation hier, dann richte ich meine Aufmerksamkeit automatisch auch auf das Drumherum: welches Licht haben wir hier, welche Geräusche kommen uns in die Quere (bzw. in Ihre Aufnahme), in welchem Raum befinden wir uns. Cage hat das ja konzertant ausgeführt. Das lässt sich dann noch weiter ziehen: In welcher persönlichen Lage, in welcher politischen Lage befinden wir uns, welchen kulturellen und historischen Hintergrund haben wir – aber vielleicht auch: was haben Sie zu Mittag gegessen. Wenn ich mit Situationen arbeite, fließt vieles davon mit ein. Ich entwerfe ungern Konzepte aus dem hohlen Bauch und liebe es, mich erst einmal auf eine Situation einzulassen, eine möglichst konkrete und realitätsnahe Situation und aus dieser dann ein Konzept für eine künstlerische Arbeit und für diese Situation zu entwickeln, also dann in diese spezielle Situation einzugreifen.

Sie (Grace Kelly) macht es sich bequem, blättert in einer Illustrierten und wird nachdenklich. Sie beneidet all die Künstler, die kreativen Menschen um ihre Fähigkeiten, die sie bei sich vermisst. Er (James Steward) widerspricht. Sie habe doch die künstlerische Fähigkeit, schwierige Situationen zu konstruieren. (*Fenster zum Hof*, Hitchcock 1954)

Daraus entstehen dann ortsspezifische Arbeiten...

... ich nenne sie *verdichtete* Situationen...

die meist über mehrere Monate installiert werden und sich im öffentlichen Raum befinden. Dort finden Sie das, was Sie Realitätsnähe nennen?

Ja, im alltäglichen, öffentlichen Raum gibt es fast gezwungenermaßen einen Realitätskontakt, viel stärker als in jenen institutionalisierten, öffentlichen Räumen, den abgeschlossenen Kunsträumen wie Galerie oder Konzertsaal. Und der öffentliche Raum der Straßen und Plätze, Passagen und Bahnhöfe ist sehr unsicher, in jeder Hinsicht. Mit dieser Unsicherheit und Flüchtigkeit zu arbeiten ist ein latentes Thema und eine Herausforderung zugleich, sowohl was die Realisierung angeht, (das fängt schon beim Kampf mit den Ämtern, Geldgebern und Bauarbeitern an, gegenüber denen sich der Freiraum der Kunst immer wieder erobert werden muss) als auch was die Akzeptanz der Arbeit angeht. Ich habe es ja dann mit einem sehr heterogenen Publikum zu tun, das - nicht durch den Kunstrahmen ausgewählt und gebändigt – auch nicht vor Zerstörungen zurückschreckt.

Das sind aber recht äußerliche Aspekte einer Wirklichkeit...

..., die sich aber inhaltlich auswirken. Im Situativen steckt die Verunsicherung der Zeit. Es gibt keinen klaren Anfang noch Ende sondern nur verschiedene Zustände, Konstellationen und die nicht vorhersehbaren Veränderungen darin. Abwarten, Verzögern, Beschleunigen sind

¹ ... schrieben mir die Herausgeber der KUNSTMUSIK-Reihe bei Ihrer Textanfrage. Dem komme ich gerne nach.

die Bewegungsformen. Unsicherheit in der Orientierung ist die Folge. Die Lage ist offen und vielschichtig. Situationen sind Möglichkeitsräume, sind kritische Phasen einer Aktualisierung.

Eine Situation ist immer prekär, um Wendepunkte angelegt, eine Etappe der Verwandlungen, ein Raum, geöffnet auf den ungewissen Zeitpunkt der Ereignisse, und eine Zeit, gekrümmt in den Unebenheiten des Geländes. (*Phantom Avantgarde*, Roberto Ohrt, 1996)

Das Wort Situation kommt ähnlich wie der Begriff Avantgarde aus dem Militärischen, nämlich der Beurteilung des Kriegsschauplatzes, der Stellungen. Gegenüber dem Voranstürmen der Avantgarde drückt sich aber darin eine eher reflexive und distanzierte, vielleicht sogar etwas harmlose Haltung aus.

Hm, ja, das Arbeiten mit Situationen hat schon auch seine Schwächen. Ich schätze ja sowohl die gekonnte Provokation als auch die meditativen Spielformen der Kunst, auch und gerade in den abgeschlossenen Wahrnehmungsräumen der Musik, weil sie gegenüber der äußeren, diffusen Reizwelt einen Konzentrationsraum bilden, der sich sonst kaum finden lässt. Und weil diese institutionellen Räume einen geschützten Rahmen darstellen, in dem ein enormes psychisch-emotionales Potential entfaltet werden kann, wie besonders im Theater und im Kino. Das ist im öffentlichen Raum sehr viel schwerer herzustellen. Aber das ist vielleicht auch der Grund, warum ich mir Orte suche, die „Spannungsräume“ darstellen, die ein gewisses Konfliktpotential bereits enthalten. Da genügt dann bereits eine kleine Änderung der Situation oder ein zur Sprache bringen der Situation, um dieses Potential zur Wirkung kommen zu lassen. In meiner Arbeit *Ortsklang Marl Mitte. Blaues Blach. Viel Kunst. Wenig Arbeit*. waren es Graffitiprüche von den Wänden der Wartehäuschen eines Bahnhofs, die nun die Passanten über Lautsprecher direkt ansprachen. In *transition - berlin junction* an der Philharmonie in Berlin war es die räumlich-körperliche Spannung von Serras Skulptur und die historische Spannung ihres Aufstellungsortes, mit der ich gearbeitet habe. In meiner neuesten Arbeit *TRASA*, die simultan in zwei Stadträumen in Deutschland und Polen läuft, ist es eine politisch-kulturelle Spannung, die sich in einem medialen Kontakt entzündet.

Der öffentliche Raum hat ja nun gerade durch die Medien enorm an politischer Bedeutung verloren und wird zunehmend durch die kapitalistischen Vermarktungsstrategien verdrängt und überformt. Arbeiten Sie da nicht am falschen Ort?

Ja und nein. Gegenüber Fernsehen und Film – denken Sie nur ganz aktuell an Michael Moores Erfolge mit seinen amerikakritischen Dokumentarfilmen – sprechen wir natürlich nur ein zahlenmäßig sehr begrenztes Publikum an. Mit einer künstlerischen Intervention in den konkreten Lebensalltag der Leute einzudringen, hat dagegen etwas von einer demokratischen Basisarbeit. Die zufälligen Passanten, die Besucher selbst sind gefragt, sich in einer künstlerischen Situation zu verhalten, von der sie nicht wissen, was sie erwarten können, wie lange sie überhaupt bleiben sollen und welche Rolle sie darin spielen. Aber die Irritation ist ein wichtiger Impuls für die Veränderung, für einen Perspektivenwechsel oder eine Neuorientierung. Zudem es ist auch nicht so, dass der öffentliche Raum erheblich an politischer Bedeutung verloren hätte. Er hat Konkurrenz durch die Medienmächte, aber er ist immer noch der wichtigste Ort, an dem sich der Grad der Freiheit einer Gesellschaft zeigt, ob als Meinungsfreiheit, Bewegungsfreiheit oder Klassenfreiheit. Ob in Leipzig oder in Peking: je kontrollierender ein Staat, desto gefährlicher sind ihm die öffentlichen Räume. Und die Freiheit des öffentlichen Raums durch eine künstlerische Arbeit zu betonen und wieder ins Spiel zu bringen – übrigens auch gegen die kapitalistische Vereinnahmung durch Werbung und Überformung -, trägt dann auch eine politische Dimension in diese Arbeit ein.

Erstens erhält die Situation, ehe sie sich zur Bestimmtheit in sich fortgebildet hat, noch die Form der Allgemeinheit und dadurch Unbestimmtheit, so dass wir also zunächst nur die Situation der Situationslosigkeit gleichsam vor uns haben. (...) Aus dieser Allgemeinheit tritt aber zweitens die Situation zur Besonderung heraus und wird zur eigentlichen, zunächst jedoch harmlosen Bestimmtheit, die noch zu keinem Gegensatz und dessen notwendiger Lösung Anlass gibt. Drittens endlich macht die Entzweiung und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation aus, welche dadurch zu einer Kollision wird, die zu Reaktionen führt und (...) so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet. (*Die Situation, Ästhetik*, Hegel)

In wie weit kontrollieren Sie denn als Künstler eine öffentliche Situation, wenn Sie dort eine Arbeit installieren?

Nun, ich darf sie gar nicht kontrollieren, sonst verliere ich gerade den öffentlichen Charakter. Das fängt schon bei der Zugangsfreiheit an: würde ich Eintritt erheben, wäre es kein wirklich öffentlicher Raum mehr. Aber ich gebe natürlich einen ästhetischen Rahmen vor, innerhalb dessen das Publikum sich bewegen kann. Ich gestalte die Situation, während die Besucher in sie hineingeraten. Das ist ein Unterschied, doch immerhin kann sich das Publikum darin bewegen, was ich wortwörtlich verstehe als selbstständige Bewegung im Raum und in der Zeit, aber auch im übertragenen Sinne als Bewegung im sinnlichen Wahrnehmen und assoziativen Denken, wie es Kunst ohnehin eigen ist. In TRASA² z.B. ist es die körperliche Bewegung einmal vor der Kamera, der Projektionswand und dem Gegenüber aus dem anderen Stadtraum, zum anderen auf der akustischen Textstrecke, auf der die Besucher interaktiv ein Gedicht in musikalischer Form hörbar machen können. Über die Wahrnehmung des Klangs der beiden Sprachen deutsch und polnisch, des Inhalts der Texte sowie der ineinander projizierten Bilder (man kann sowohl sich selbst als auch den Anderen aus dem entfernten Stadtraum beobachten, visuell ineinander laufen oder kontaktieren) entsteht ein ästhetischer Kontakt- und Assoziationsraum, der in die Alltagssituation, den täglichen Gang zur U-Bahn oder zum Kaufhaus, hineinwirkt und sie verwandelt. Die übliche Funktion der Videokamera im öffentlichen Raum – die Überwachung – wird dabei übrigens auch verändert: an die Stelle der unsichtbaren Fremdüberwachung tritt hier die gegenseitige Fremd- und Selbstwahrnehmung als wechselseitigen Prozess.

Wenn eine solche Arbeit einen offenen, prozesshaften oder interaktiven Modus besitzt, verliert sie dabei nicht auch an Entschiedenheit und Ausdrucksstärke?

Hm, ja, es gibt da auch einige ästhetische Schwierigkeiten: Gerade hinsichtlich der Zeitdramaturgie stellt eine mehrere Monate laufende Arbeit ganz andere Herausforderungen dar als eine zwanzigminütige Aufführung. Dramatische Spitzen, überraschende Wendungen würden hier in der Wiederholung und in der Endlosigkeit verpuffen, und würde man sie trotzdem spannungsreich aufbauen, wäre vielleicht gerade gar kein Zuhörer da, der das mitbekommt.

Gerade deswegen scheint gegenüber der Konzertmusik ein anderer Spannungsbegriff zu existieren.

Die Spannung muss sich in jedem Moment ergeben, sobald ein Besucher auftaucht, eben durch die gestaltete Situation. Es ist kein Wunder, dass fast alle installativen Arbeiten Variationen eines Zustandes entwerfen und nicht eine Entwicklung. Um so mehr kommt es für mich daher auf den Kontext und die aktive Rolle des Zuhörers und –schauers an. Aber speziell mit der Interaktivität ist es ebenfalls heikel: Wie bleibe ich offen, ohne diffus und beliebig zu werden? Wie erreiche ich einen starken Ausdruck, ohne die Einflussnahme der Besucher, die Spielfreiheit, wieder zunichte zu machen? Wie vermeide ich ein simples Reiz-Reaktions-Spiel? Das ist jedes Mal wieder neu durchzudenken und auszuprobieren. Der entscheidende Ansatzpunkt ist dafür, glaube ich, dass ich nicht etwas Fertiges importiere, sondern mit dem Ort, der spezifischen Situation arbeite, ihn erst einmal in seiner Vielschichtigkeit kennen lerne und sehe, wie die Leute sich dort verhalten, welche klanglichen und visuellen Materialien vorhanden sind, wie die architektonischen Begebenheiten sind, welche Geschichten sich mit dem Ort verbinden. Daraus ergeben sich dann die Möglichkeiten der Einflussnahme, der Mitgestaltung.

Trotz aller aktuellen, partizipatorischen Konzepte und Arbeitsweisen ist Kunst aber letztlich immer eine Setzung und nie wirklich demokratisch im Sinne von Mitbestimmung oder Mitgestaltung.

² TRASA warzawa - berlin Ein bimedialer Kontaktraum. Audiovisuelle Situation mit Internet-Liveübertragung zwischen U-Bahnzugang Alexanderplatz (Berlin) und U-Bahnzugang Plac Defilad (Warschau). 25.9. – 28.11. 2004

Darin ist unsere Demokratie auch nicht sehr weit fortgeschritten und vielleicht ist deshalb die Kunst als Experimentierfeld nach wie vor wichtig, - eben nicht nur zur Wahrnehmungsschulung, oder zum Wegtauchen, oder zum individuellen Zu-sich-selbst-Kommen, oder zur kollektiven Pathoserfahrung, oder ...

Es genügt nicht, dass der Gedanke zur Verwirklichung drängt, die Wirklichkeit muss sich selbst zum Gedanken drängen. (*Über das Elend im Studentenmilieu, betrachtet unter seinen ökonomischen, politischen, psychologischen, sexuellen und besonders intellektuellen Aspekten und einige Mittel, ihm abzuhelpfen*, Internationale Situationisten, 1967)